



HAL
open science

Du crime de guerre au fait divers la justice pénale, un enjeu politique dans le cinéma français, 1945-1958

Daniel Morgan

► **To cite this version:**

Daniel Morgan. Du crime de guerre au fait divers la justice pénale, un enjeu politique dans le cinéma français, 1945-1958. Art et histoire de l'art. Université Sorbonne Paris Cité, 2018. Français. NNT : 2018USPCA124 . tel-03381201

HAL Id: tel-03381201

<https://theses.hal.science/tel-03381201>

Submitted on 16 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Université Sorbonne Paris Cité

École doctorale Arts et médias (ED 267)
Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel (EA 185)

Thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles

Du crime de guerre au fait divers

La justice pénale, un enjeu politique
dans le cinéma français, 1945-1958

Daniel Morgan

Sous la direction de
Jean-Pierre Bertin-Maghit

Présentée et soutenue le 26 novembre 2018

Membres du jury :

Jean-Pierre Bertin-Maghit, professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Raphaëlle Moine, professeure, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Steven Ungar, professeur, University of Iowa (rapporteur)

Ginette Vincendeau, professeure, King's College London (rapporteuse)

Du crime de guerre au fait divers. La justice pénale, un enjeu politique dans le cinéma français, 1945-1958

Résumé

Le cinéma français de l'après-guerre, largement apolitique, laisse pourtant surgir des questionnements autour de la remise en place de l'État de droit dans ses représentations de la justice pénale. Point de rencontre entre l'individu et l'État qui doit rétablir sa légitimité après les abus et les exactions du régime de Vichy, la justice représente un thème épineux pour les cinéastes, d'autant plus que le cinéma est à cette époque un moyen d'expression hautement surveillé, censuré et toujours associé à la propagande des régimes totalitaires. À partir d'un corpus de quarante longs métrages de fiction, l'objectif de cette étude est d'analyser les représentations des tribunaux, des forces de l'ordre, des prisons, du crime et du châtement par le média de masse le plus important de l'époque, avant que la Nouvelle Vague n'entraîne une transformation de l'industrie et de l'esthétique cinématographiques et que la télévision atteigne un public plus nombreux encore. Les critiques dans la presse, les archives de la censure publique ou encore les bandes d'actualités qui abordent ces mêmes thèmes font partie des sources utilisées dans cette étude pour replacer dans leur contexte historique les images de la justice dans le cinéma de fiction. Souvent dépolitisés, parfois propagandistes, en quelques cas subversifs, ces films permettent de délimiter le périmètre d'expression possible autour de ce thème intrinsèquement politique dans la France des années 1940 et 1950. Ils fournissent un aperçu de la morale, des idéaux, des tabous, des espoirs et des peurs d'une société qui a rétabli la démocratie, mais qui commence à interroger la violence de ses propres pratiques de maintien de l'ordre.

Mots clés

cinéma français; histoire du cinéma; Quatrième République; justice pénale; police; prisons; film noir; propagande; censure

From Tribunals to Tabloids: The Politics of Criminal Justice in French Cinema, 1945–1958

Abstract

Although French cinema from the period following World War Two is known for being largely apolitical, its images of criminal justice allow for a glimpse of the difficult questions that the postwar society was forced to ask itself about its return to the rule of law. As a point of conflict between the individual and the state—in a state attempting to reestablish its legitimacy—criminal justice was a delicate subject for filmmakers to address, especially since the cinematic medium, still seen as a means of propaganda and associated with totalitarian regimes, was strictly monitored and censored by public authorities. Using a corpus of 40 feature-length fiction films, this study attempts to analyze the representations of law enforcement, courts, prisons, crime, and punishment in the most important mass media of the era, before the transformation of the film industry by the New Wave and the spread of television to a substantial audience. A range of primary sources, from film reviews in the press to public censorship archives and newsreels dealing with similar themes, help to place the feature films' images of criminal justice in their historical context. Often depoliticized, sometimes propagandistic, occasionally subversive, the films reveal the possibilities and the limits of expression on an intrinsically political topic, in the film industry and more broadly in 1940s and 1950s French society. They expose the morals, ideals, taboos, hopes and fears of a nation that had recently reestablished democracy but faced difficult questions about the violence of its own methods of maintaining order.

Keywords

French cinema ; film history ; French Fourth Republic ; criminal justice ; police ; prisons ; film noir ; propaganda ; censorship

À mon éditrice

Remerciements

Je tiens à remercier Jean-Pierre Bertin-Maghit, mon directeur de recherche, pour son appui, ses relectures, sa patience et la grande liberté qu'il m'a accordée pour réaliser ce travail de longue durée.

Je n'aurais pas pu mener à bien cette recherche sans l'appui des bibliothécaires, archivistes et interlocuteurs qui m'ont aidé à trouver les copies des films et toutes les ressources documentaires les concernant. Je pense notamment à Daniel Brémaud et Pascal Legrand aux Archives françaises du film, à Pierre Chaintreuil au service des visas et de la classification du CNC, ainsi qu'à l'équipe de l'espace chercheurs de la Bibliothèque du film/Cinémathèque française et aux bibliothécaires du département de l'audiovisuel à la Bibliothèque nationale de France.

Pour l'élaboration de cette thèse, j'ai eu recours à de nombreux outils informatiques libres et gratuits, développés et maintenus à jour essentiellement par des bénévoles. Je souhaite remercier les équipes qui ont contribué aux logiciels de mise en page *Lua \LaTeX* et *Pandoc*, l'outil *Zotero*, l'extension *Better Bib \LaTeX* et le style CSL *Le Tapuscrit* qui ont permis la gestion des références bibliographiques, ainsi que les créateurs des polices d'écriture *Libertinus Serif* et *Libre Franklin* utilisées tout au long de ce document.

Mes collègues de l'association Kinétraces méritent des remerciements chaleureux : surtout Manon Billaut, Emmanuelle Champomier, Agnès Dorion, Gustavo Coura Guimarães, Laurent Husson, Nadège Mariotti, Katherine Nakad Chuffi, Jitka de Préval et Élodie Tamayo. Depuis 2013, ils m'ont donné des occasions précieuses de développer ma propre recherche, mais aussi de travailler en équipe sur l'organisation de colloques et la direction de publications scientifiques. Merci de m'avoir accompagné pendant cette aventure.

Je souhaite remercier tous les membres de l'équipe d'accueil IRCAV et tout particulièrement Matthias Steinle, qui a dirigé le mémoire de master qui m'a amené vers cette thèse. Depuis 2008-2009, quand nous étions tous les deux des étrangers fraîchement dé-

barqués à Paris, à la fois déboussolés et mobilisés par une grève à l'université, il n'a pas cessé d'encourager mon travail et de servir de modèle de conscience professionnelle. Je n'oublie pas Lilián Vázquez et Rosario Gallo, qui étaient elles aussi là cette année, toutes aussi désorientées, motivées et émerveillées par ce pays et par les études du cinéma. Merci d'être restées de chères amies.

Mon initiation à la vie en France et à l'enseignement n'aurait pas été complète non plus sans l'encouragement de Catherine Grau et Nicole Gillet. Sans vous je n'aurais sans doute pas continué à suivre le chemin qui m'a amené là où je suis maintenant. Je voudrais aussi évoquer la mémoire de Rebecca Folkman qui, il y a bien longtemps, m'a présenté la langue française à travers le cinéma et vice-versa.

Merci à mes parents, qui m'ont toujours encouragé dans cette longue démarche malgré le fait que je faisais autant d'années d'études dans un pays lointain.

Un très grand merci est dû à tous ceux qui, depuis le début de ma thèse, me tiennent compagnie pendant les pauses café à la BnF, les déjeuners à la fameuse péniche du CROUS ou les verres après le travail en face de Censier. Merci à mes amis d'avoir partagé les moments de fascination et de frustration, d'exubérance et d'angoisse qui vont de pair avec la recherche en sciences humaines. L'admiration et la perplexité, aussi, face à ce pays qui nous accueille : à la grande majorité, vous venez des quatre coins du monde, à l'exception de quelques Français exceptionnellement ouverts et compréhensifs ! Sans doute en oubliant quelqu'un d'important, je pense à Myriem Aboutaher, Corinne Arquès, Patricia Bass, Andrés Betancourt Morales, Alina Brusentsova, Pablo Cardoso, Simon Dawes, Colette de Castro, Farbod Farahandouz, Zarah Jahan-Bakhsh, Ryoko Konno, Katia Konoplina, Claudia Lambach, Damien Leboulanger, Guilherme Machado, Florent Papin, Tania Rodriguez, Rodrigo Scalari, André Timponi, Carla Tomazini, Pamela Torres, Rafaella Uhiara, Melissa Van Drie, Ana Wegner, Vitor Zan et Rezvan Zandieh.

Enfin, ma plus grande reconnaissance va à Audrey Orillard qui, depuis bientôt quatre ans, est tellement pointilleuse avec mon écriture, mais surtout tellement patiente avec moi. Merci !

Introduction générale

Le cinéma, un tribunal qui juge la société

Le 2 novembre 1960, *La Vérité*, le dixième long métrage d'Henri-Georges Clouzot, fait sa première sortie en salles à Paris¹. Le présent de la narration du film se situe lors du procès d'une jeune femme, Dominique Marceau (Brigitte Bardot), accusée d'avoir assassiné son amant, Gilbert Tellier (Sami Frey). Les jurés et magistrats qui décideront de son sort sont tous des hommes suffisamment âgés pour être son père, et l'audience tourne vite à la mise en cause des mœurs de la protagoniste, jugées trop légères : oisive, impulsive, elle mène une vie bohème en fréquentant les bistrot de Saint-Germain-des-Près, tandis que son amant, étudiant au conservatoire, et sa sœur (Marie-Josée Nat), qui convoite également le cœur de Gilbert, avaient un profil beaucoup plus sérieux. Le portrait de l'accusée dressé par le président de la cour d'assises et l'avocat de la partie civile (Paul Meurisse) est celui d'une femme désobéissante et désœuvrée, qui aurait prémédité son crime ; l'avocat de la défense (Charles Vanel) pointe quant à lui la cruauté morale et physique de Gilbert contre Dominique, une victime émotionnellement instable qui aurait commis un crime passionnel avant de tenter de se suicider. Les retours en arrière fréquents qui montrent la vie de Dominique et Gilbert font apparaître les qualités et surtout les défauts des deux personnages, mais peignent un tableau plus proche de celui de la défense – tout en laissant une certaine place pour l'appréciation subjective de chaque spectateur. À la fin du film, poussée à bout par une accusation implacable, la jeune femme fait une nouvelle tentative de suicide, cette fois-ci fatale, avant que le jugement soit rendu.

1. Pour des analyses approfondies de *La Vérité*, voir, par exemple, Myriam Villain, « La preuve par l'image », *Éclipses*, juillet 2017, n° 60, p. 44-51; José-Louis Bocquet et Marc Godin, *Clouzot cinéaste*, Paris, La Table Ronde, 2011, p. 360-391; Chloé Folens, *Les Métamorphoses d'Henri-Georges Clouzot*, Paris, Vendémiaire, 2017, p. 178-199.

De manière typique dans le cinéma de Clouzot, *La Vérité* offre une vision très sombre de l'humanité, mais porte aussi un discours social. Le réalisateur construit sa propre rhétorique à partir des images, et compte sur la puissance de celles-ci face à la simple parole. En effet, la structure du film incite les spectateurs à voir la vérité dans les images de la vie de Dominique, et à s'indigner des distorsions de cette perspective dans le discours de l'avocat de la partie civile. La fin du film dévoile cette structure rhétorique, tout en questionnant le conservatisme et l'intransigeance de ceux qui condamneraient Dominique. Lorsque le président de la cour apprend la mort de Dominique et déclare l'audience levée, les galeries se vident subitement ; l'avocat de la défense, rival féroce jusque-là de son collègue de la partie civile, rassure celui-ci qu'il s'agit des « aléas du métier ». Le spectacle est terminé pour tous ceux qui l'ont organisé et y ont assisté, mais ceux-ci ne sont-ils pas coupables d'avoir entraîné la mort de Dominique ? L'analogie entre procès et spectacle fonctionne à plusieurs niveaux : le film lui-même fonctionne comme un réquisitoire contre une société trop rigide, trop encline à juger, et le public, à la fois jury et accusé, est invité à reconsidérer sa propre conduite.

Franche réussite commerciale, avec presque 5,7 millions d'entrées vendues en France ², *La Vérité* est alternativement célébré et vilipendé par les critiques, mais la plupart de ses détracteurs ont comme point commun une préférence pour un nouveau style de cinéma, aux antipodes de celui de Clouzot. Alors que ce grand vétéran du cinéma français contrôle minutieusement chaque aspect de son tournage, réalisé surtout en studio, les cinéastes de la Nouvelle Vague privilégient des équipements légers et un style réaliste s'appuyant sur des comédiens jeunes et des décors réels. Bien que *La Vérité* mette en scène Brigitte Bardot, la vedette la plus emblématique de la jeune génération, et semble prendre parti en faveur d'une jeunesse incomprise par ses aînés, des critiques reprochent à Clouzot de n'avoir rien compris aux jeunes et d'avoir créé un portrait faussé de cette génération et, au passage, de la précédente aussi. Son style serait démodé ; son propos serait hypocrite ; il aurait dû poursuivre une carrière de chroniqueur judiciaire plutôt que cinéaste ³. La réputation de Clouzot a longtemps souffert de cette comparaison avec la Nouvelle Vague : encore en 1995, le critique Jean-Michel Frodon considère que la mise en scène de *La Vérité* « procède exactement du même regard que celui qu'il prétend critiquer. Plus encore que la présentation caricaturale du "demi-monde" de Saint-Germain-des-Près et l'outrance des "méchants" hommes de justice, l'utilisation racoleuse de Brigitte Bardot témoigne de cet "art sans conscience" : le cinéaste prend prétexte du regard des autres,

2. Simon Simsi, *Ciné-passions : le guide chiffré du cinéma en France*, Paris, Dixit, 2012, p. 25.

3. Pour le détail de ces critiques, voir Claude Gauteur, *Clouzot critiqué*, Paris, Séguier, 2013, p. 63-67.

prétendument dénoncé par le film, pour émoustiller le public ⁴ ». On peut certes épingle une certaine hypocrisie chez Clouzot, mais sa condamnation d'une société inflexible et d'une justice sans pitié n'aurait-elle aucune valeur parce que le réalisateur emploie un style académique et cherche à orienter le regard de ses propres spectateurs à travers la caricature ? (D'ailleurs, les représentations de la société dans les films de la Nouvelle Vague, narrées et photographiées afin d'obtenir une esthétique plus réaliste, sont-elles vraiment moins subjectives ?)

Malgré ces critiques, Clouzot est tellement célèbre et ses films si populaires qu'ils ne seront pas oubliés. Des rétrospectives et rééditions récentes témoignent d'un intérêt certain pour ce cinéma polémique et politique utilisant les formes courantes de l'époque classique du cinéma (1930-1960) ⁵. Mais Clouzot n'est pas le seul cinéaste de sa génération à réaliser un film de fiction qui se sert du thème de la justice comme support d'une critique sociale ou d'une rhétorique politique. Une quarantaine d'œuvres qui ont précédé *La Vérité*, réalisées entre la Libération et le début de la Nouvelle Vague, évoquent divers aspects de la justice pénale, dont la police, les tribunaux, la prison ou encore la rééducation de mineurs délinquants. À la différence du film de Clouzot, peu de spectateurs de nos jours ont eu l'occasion de voir *Justice est faite* (1950) d'André Cayatte, et encore moins *Prisons de femmes* (1958) de Maurice Cloche. Tantôt des réussites commerciales, tantôt des échecs, leurs propos sont parfois iconoclastes, plus souvent consensuels ; mais, tournés dans un style jugé dépassé à partir de l'émergence de la Nouvelle Vague vers 1960, ces films sont pour la grande majorité oubliés de nos jours, même ceux qui étaient célébrés par la critique de leur époque. Seule une poignée de ces films ont, comme *La Vérité*, l'ambition de transformer les salles de cinéma en tribunaux où les spectateurs jugeraient la société. Pourtant, tous ont la particularité d'aborder l'organisation de la justice pénale à une époque où cette question, intrinsèquement politique, est d'une actualité brûlante. Ils font d'ailleurs figure d'exception à une époque où le cinéma français a tendance à éviter les sujets d'actualité, et surtout ceux sujets à controverse. Avant d'examiner ces films, il faut porter un bref regard sur le contexte historique et médiatique dans lequel ils sont apparus, et présenter quelques notions clés et leurs fondements philosophiques, en commençant par la justice pénale elle-même.

4. Jean-Michel Frodon, *Le Cinéma français : de la Nouvelle vague à nos jours*, nouvelle éd. augmentée et mise à jour, Paris, Cahiers du cinéma, 2010 [1995], p. 158-160.

5. Citons, par exemple, la rétrospective récente *Le Mystère Clouzot* à la Cinémathèque française (8 novembre 2017 au 29 juillet 2018) ainsi que la restauration terminée en 2017 du *Salair de la peur* (Clouzot, 1953).

La justice, la violence et l'État

Au premier regard, on pourrait croire que l'organisation basique de la justice pénale est un sujet peu controversé. Les lois qui répriment l'homicide, la violence contre les personnes, le vol ou destruction d'objets et la plupart des autres crimes et délits communs ne font pas souvent l'objet de débat dans nos sociétés contemporaines. Certes, lorsqu'on explore des aspects plus spécifiques de la justice, des questions polémiques remontent à la surface : on exige parfois des punitions plus ou moins sévères, et celles-ci varient selon le pays ou l'époque ; l'application de la loi par les forces de l'ordre peut susciter de la controverse, surtout si cette application est inégale ou perçue comme telle ; sous des régimes autoritaires, le périmètre de la justice pénale peut être étendu pour comprendre des activités qui relèvent de la liberté d'expression sous des régimes plus libéraux. Pourtant, dans les démocraties libérales de nos jours, il est rare qu'on questionne le droit de l'État d'exécuter les fonctions simples qui consistent à surveiller ou arrêter un suspect, de juger un accusé devant un tribunal ou de l'incarcérer une fois dûment condamné par un juge ou un jury. S'il existe depuis au moins la fin du XIX^e siècle une tradition de critique radicale qui examine et conteste ces pratiques courantes de la justice pénale – de la remise en cause des institutions judiciaires de Pierre Kropotkine ⁶ jusqu'à la critique des prisons d'Angela Davis ⁷, en passant par les travaux d'Emma Goldman ⁸ et de Michel Foucault ⁹ – les gouvernements des états libéraux contemporains, de gauche comme de droite, ont établi un consensus qui accepte un ensemble limité de mesures répressives et coercitives parmi les moyens d'appliquer la loi.

Le dénominateur commun des perspectives radicales mentionnées ci-dessus est qu'elles conçoivent la justice pénale en termes de recours à la violence par l'État ¹⁰. Les moyens coercitifs (expulsion, arrestation, emprisonnement...) qui servent à appliquer la loi ont beau être exercés uniquement par des agents assermentés, en principe dans un

6. Pierre Kropotkine, *L'Organisation de la vindicte appelée justice*, Paris, Bureau des « Temps nouveaux », 1901, 16 p., <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k819381> (consulté le 1^{er} septembre 2018) ; voir aussi Pierre Kropotkine, *Dans les prisons russes et françaises*, traduit par Philippe Paraire, Pantin, Le Temps des Cerises, 2009 [1887], 287 p.

7. Angela Y. Davis, *Are Prisons Obsolete ?*, New York, Seven Stories Press, 2003, 128 p.

8. Emma Goldman, « Prisons : A Social Crime and Failure », dans Alix Kates Shulman (dir.), *Red Emma Speaks : An Emma Goldman Reader*, 3^e éd., Amherst (New York), Humanity Books, 1998, p. 332-346.

9. Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1992 [1975], 318 p. ; voir aussi Philippe Artières, Michelle Zancarini-Fournel et Laurent Quérou (dir.), *Le Groupe d'information sur les prisons : archives d'une lutte, 1970-1972*, Paris, Éditions de l'IMEC, 2003, 349 p.

10. Cette conception fait écho à la fameuse définition de l'État par Max Weber. Voir *infra*.

cadre restreint par la législation et sous la surveillance d'une magistrature indépendante, ils restent des actes violents qui comportent forcément une part d'arbitraire. C'est la violence, ou la menace de violence, qui est employée par l'État pour réprimer la violation de la loi et pour contraindre les individus à obéir à la loi ; par ailleurs, cet usage de la force constituerait une caractéristique fondamentale de l'État moderne. Par exemple, Kropotkine affirme que « [...] l'institution pour la vengeance sociétaire, nommée justice, et l'État sont deux institutions corrélatives, se supportant mutuellement, s'engendrant l'une l'autre et historiquement inséparables¹¹ ». Le théoricien et militant anarchiste souligne ensuite ce qu'il identifie comme la futilité des formes de répression violente inhérentes à l'existence de l'État :

Continuant notre critique, nous découvrirons sans doute que toute punition légale est *une vengeance légalisée, rendue obligatoire* ; et nous nous demanderons si la vengeance est nécessaire. Sert-elle à maintenir les coutumes sociables ? Empêche-t-elle la petite minorité de gens enclins à les violer d'agir à l'encontre des coutumes ? En proclamant le *devoir de la vengeance*, ne sert-elle pas à *maintenir* dans la société précisément les coutumes antisociales [*sic*] ? Et quand nous nous demanderons si le système de punitions légales, avec la police, le faux témoin, le mouchard, l'éducation criminelle en prison, le maniaque du code et le reste, ne sert pas à déverser dans la société un flot de perversité intellectuelle et morale, bien plus dangereux que les actes antisociaux des « criminels » – quand nous nous serons seulement posé cette question et aurons cherché la réponse dans l'étude de l'actualité, nous verrons tout de suite qu'il ne peut y avoir d'hésitation sur la réponse à donner. Nous rejeterons alors le système de punitions, comme nous aurons rejeté les codes¹².

Le texte de Kropotkine est profondément radical et intransigeant dans son appel à une conception alternative de la justice et, aujourd'hui comme à l'époque de sa publication, il représente un point de vue atypique. Formulée d'une manière moins revendicative, le constat d'une corrélation entre l'État, la violence et la justice pénale n'est pas uniquement du domaine des anarchistes et autres penseurs de la gauche libertaire (qui remettent en cause la légitimité de cette violence), mais est communément admise comme un principe de base en sciences sociales. La définition de l'État la plus connue, toujours employée aujourd'hui en sociologie et en science politique, est celle formulée par le sociologue

11. P. Kropotkine, *L'Organisation de la vindicte appelée justice*, *op. cit.*, p. 9-10.

12. *Ibid.*, p. 13.

allemand Max Weber à la fin des années 1910. Selon lui, l'État consisterait en un « rapport de domination de l'homme par l'homme fondé sur le moyen de la violence légitime ¹³ ». Weber précise que, bien sûr, l'État ne fonctionne pas uniquement par coercition, mais la possibilité de recours à la violence perçue comme légitime est une caractéristique propre à l'État. Si une partie de cet exercice de la violence concerne la maîtrise d'un territoire et la capacité à repousser des attaques militaires, l'autre partie concerne surtout les forces de police, qui maintiennent l'ordre et assurent que les lois et les ordres des dirigeants sont suivis à l'intérieur de l'État. D'après Weber, dans un État moderne, l'autorité découle d'un ensemble de lois et de règles, rationnelles et impersonnelles, qui confèrent aux personnes qui l'exercent leur légitimité : élus, mais aussi fonctionnaires, juges, magistrats, policiers ¹⁴. Cependant, cette domination légale reste fondée sur la violence ; les limites et les contraintes légales de l'utilisation du pouvoir constituent en effet un dispositif rationnel pour gérer le recours à la violence, et ces limites aident à établir la légitimité de la violence là où elle doit être employée.

Les grandes lignes de cette conception de la justice pénale font aussi partie des principes à la base du droit pénal. À la différence des anarchistes, qui prônent la disparition de l'État avec sa violence légitime, et des sociologues, qui interrogent et mettent en perspective ces pratiques, les juristes ont plutôt tendance à les accepter comme un dispositif nécessaire, voire incontestable, mais ils reconnaissent, de manière plus ou moins implicite, que le système dans lequel ils travaillent est fondé sur l'usage de la force dans une forme réglementée. Dans un manuel de droit pénal aujourd'hui arrivé à sa 25^e édition, Bernard Bouloc résume ainsi la logique des sanctions pénales : « Une fois déterminés les actes plus ou moins attentatoires à l'intérêt social, le but à atteindre se trouve clairement posé : il faut en protéger la société. Les autorités doivent donc prendre les mesures nécessaires pour que les individus soient détournés de ces agissements, et que ceux-ci [...] ne se reproduisent pas. C'est seulement si ce but n'est pas atteint que l'on aura recours aux mesures répressives. » Celles-ci « s'appliquent à des coupables ; elles marquent la réprobation sociale à leur endroit, elles frappent l'auteur de l'acte à raison de ce qu'il a fait, et lui infligent une souffrance ou tout au moins une gêne plus ou moins prononcée ¹⁵. ». Cela va de soi que ces sanctions sont appliquées sans l'accord du condamné, par la contrainte de la force physique, même si l'utilisation de cette force est strictement encadrée. Une logique similaire se trouve dans *La Défense*

13. Max Weber, *Le Savant et le politique*, traduit par Julien Freund, Paris, Union Générale d'Édition, 1992 [1919], p.101.

14. Max Weber, *La Domination*, traduit par Isabelle Kalinowski, Paris, La Découverte, 2013 [1921], p. 63-118.

15. Bernard Bouloc, *Droit pénal général*, 25^e éd., Paris, Dalloz, 2017, p. 18-21.

sociale nouvelle, traité publié en 1954 par le magistrat et théoricien du droit Marc Ancel, ouvrage représentatif de la pensée en matière de politique criminelle¹⁶ dans la France de l'après-guerre. Ancel présente sa théorie comme une réforme des politiques pénales précédentes fondées sur la répression, mettant l'accent sur des mesures de prévention de la criminalité, de rééducation et de réadaptation des condamnés. En revanche, il précise que les peines de privation de liberté, ou de restriction de liberté assortie de la menace d'emprisonnement, sont parfois nécessaires¹⁷. Les mesures volontaires et préventives doivent être appliquées en premier lieu, mais si elles ne suffisent pas à faire respecter la loi, l'État dispose toujours de la force légitime pour contraindre les individus à obéir ou sanctionner ceux qui ont violé les règles.

Pour aborder le thème de la justice pénale au cinéma, il faut alors examiner les représentations de l'ensemble des pratiques liées à la violence légitime, que cette force soit employée, montrée ou seulement suggérée. Évidemment, nous nous intéresserons principalement aux images de la police, des tribunaux et des prisons, mais aussi à d'autres thèmes connexes, dont le redressement de jeunes délinquants, la réinsertion d'anciens détenus ou les mesures de prévention du crime. Cependant, nous apporterons une attention particulière à la dimension implicite de la violence légitime car, souvent, la réponse violente à un refus de soumission aux autorités n'est que sous-entendue : l'utilisation de la force est le dernier maillon d'une chaîne de conséquences logiques. Lorsqu'un huissier exécute un jugement d'expulsion, par exemple, il n'est pas immédiatement accompagné par des policiers qui peuvent expulser de force les occupants d'un logement, mais la possibilité du recours à la force est implicite dans sa présence et convainc souvent les occupants de quitter les lieux sans que la contrainte physique soit nécessaire¹⁸. Certes, ces chaînes de causalité aboutissant sur la violence légitime peuvent aller très loin : l'une des raisons pour lesquelles on accepte de payer des impôts et des loyers est que, au cas de refus, au bout d'une longue série de répercussions, on risquerait d'être conduit dans une cellule de prison ou expulsé de chez soi. Nous ne considérerons ces enjeux spéculatifs

16. C'est-à-dire l'ensemble des procédés, dont la répression mais aussi des mesures préventives, employés par l'État en réponse à la criminalité. Voir Mireille Delmas-Marty, *Les Grands Systèmes de politique criminelle*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 13.

17. Marc Ancel, *La Défense sociale nouvelle : un mouvement de politique criminelle humaniste*, 3^e éd., Paris, Cujas, 1981 [1954], p. 194-201.

18. Ce dernier exemple dépasserait le sens strict de l'expression *justice pénale* dans le domaine du droit, car les mesures d'expulsion relèvent du droit civil et non du droit pénal. Mais comme l'expulsion s'appuie sur une utilisation éventuelle de la violence légitime, nous l'avons inclus dans cette catégorie. La justice pénale, telle que nous l'abordons dans cette étude, consiste en l'ensemble de structures chargées de l'application et de la gestion de la violence légitime.

que dans la mesure où les films eux-mêmes les mettent en exergue. En pratique, le plus souvent, les films ne laissent pas ressentir cette menace inhérente dans toutes les parties du système judiciaire : nous portons donc une attention particulière aux images de la police, des tribunaux ou des établissements pénitentiaires qui masquent la violence qui définit ces institutions.

D'un État policier vers un État de droit ?

Ces questions au fondement de la justice pénale sont donc absolument politiques, car elles concernent le rapport fondamental entre l'individu et l'État. La structure d'une telle système est forcément examinée davantage au moment où un État change de régime politique. En France, la dernière transformation de ce type a lieu à la fin de la Seconde Guerre mondiale : à la Libération, le régime de Vichy, géré conjointement par des occupants allemands et des collaborateurs français, est vaincu, et la République restaurée. Le régime de Vichy, une dictature autoritaire, institue des sections spéciales et d'autres juridictions d'exception, procède à des déportations et bafoue les droits les plus fondamentaux des individus, notamment ses opposants politiques et des catégories de la population désignées comme boucs émissaires (juifs, francs-maçons, étrangers...). La République française qui se reconstitue à la Libération est, au contraire, une démocratie parlementaire qui, malgré des défauts, respecte la plupart des droits et des libertés des citoyens que nous trouvons indispensables dans une société démocratique contemporaine : le pouvoir exercé par une représentation démocratiquement élue, une liberté d'expression importante, le droit d'être entendu par un juge impartial si on est accusé d'un crime¹⁹. Ces droits individuels et, plus crucial encore, la présence d'une magistrature indépendante qui impose des limites strictes au pouvoir coercitif des agents de l'État, sont les éléments indispensables d'un État de droit selon la conception qui remonte à la théorie politique de Montesquieu²⁰. Le passage de l'Occupation à la République, d'un État policier à un État de droit, est un jalon important qui entraîne notamment un remaniement des institutions judiciaires et une limitation des pouvoirs de la police.

19. La forme exacte de la République est, bien sûr, sujette à des changements : le Gouvernement provisoire, constitué en 1944, prépare l'instauration en 1946 de la Quatrième République qui, à son tour, est remplacée par la Cinquième République en 1958. Mais il s'agit toujours d'une forme de gouvernement républicaine, avec des institutions démocratiques et une séparation importante des pouvoirs, qui revendique le respect des droits humains.

20. Judith N. Shklar, « Political Theory and the Rule of Law », dans *Political Thought and Political Thinkers*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. 22-25 ; Charles-Louis de Secondat Montesquieu, *De l'esprit des lois*, Paris, Garnier, 1987, chap. 6, 11, 19 et 26.

En quoi consiste exactement ce retour à l'État de droit ? Cette notion est elle-même tellement malléable qu'elle peut être facilement vidée de son sens²¹. Les notions inverses d'État policier, ou de régime autoritaire, sont tout aussi difficiles à cerner. Après tout, sous Vichy, la France maintient un journal officiel, des lois et des tribunaux avec des juges tenus d'appliquer ces lois. Une personne accusée d'un crime de droit commun a toujours le droit de se faire représenter par un avocat, et est toujours jugée par une cour d'assises composée de magistrats et d'un jury populaire. N'est-ce pas donc un État de droit ? Pour continuer à jouer l'avocat du diable, la Quatrième République, comme de nombreuses autres démocraties libérales contemporaines, maintient des forces de l'ordre et des moyens répressifs qui servent largement à protéger les classes les plus privilégiées aux dépens des plus précaires. L'accusé (toujours de droit commun) n'a pas beaucoup plus de droits ou de protections en 1947 qu'en 1942²². En quoi ce nouveau régime politique incarnerait-il l'État de droit davantage que son prédécesseur ? Évidemment, les abus du pouvoir les plus emblématiques de l'Occupation – application des lois antisémites et xénophobes, déportations, prises d'otages, exécutions sommaires – prennent fin à la Libération. Il ne faut pas non plus sous-estimer l'importance du rétablissement d'une assemblée législative élue, ni des règles électorales : les élections municipales de 1945 sont les premières en France où les femmes ont le droit de vote. Pourtant, on observe une grande continuité entre le personnel de la police et de la justice sous Vichy et dans la France libérée. Selon l'historienne Bénédicte Vergez-Chaignon, sur les 3 000 magistrats en poste en 1944, seuls 230 sont révoqués ou mises à la retraite lors de l'épuration :

Le fait d'avoir été magistrat sous Vichy, le fait même d'avoir jugé et condamné des résistants ne sont pas des griefs suffisants. [...] Cette épuration modérée va faire le bonheur de bien des avocats des justiciables des cours de justice qui s'en prendront à la légitimité de la magistrature en général, voire, plus précisément, du président ou de l'avocat général qu'ils auront en face d'eux. Ils vont d'ailleurs arriver à installer avec un

21. J.N. Shklar, « Political Theory and the Rule of Law », art. cit., p. 21.

22. Pour simplifier la question, nous nous limitons à la justice pénale dans la France métropolitaine, mais observer la justice dans les colonies de la Quatrième République fournirait un autre argument de poids à l'avocat du diable : les Algériens accusés d'appartenir au FLN, par exemple, avaient-ils tellement plus de droits que les Français accusés d'avoir participé à la Résistance pendant la Seconde Guerre mondiale ? Voir Sylvie Thénault, *Une drôle de justice : les magistrats dans la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 2004, 347 p. Par ailleurs, à quelques exceptions près (nous évoquons quelques exemples de bandes d'actualités qui abordent ce sujet au chapitre 1, p. 159), le cinéma français maintient un silence total au sujet de la justice pénale dans les territoires d'outre-mer. C'est un sujet tabou dans un cinéma encore touché par une censure et une autocensure puissantes. Voir *infra*, p. 24.

certain succès l'idée d'une magistrature aux ordres qui retourne sa robe pour condamner sans état d'âme n'importe quel prévenu politique qu'on lui propose. D'autant plus que ces magistrats verront aussi comparaître devant eux les policiers mêmes qui ont alimenté les tribunaux de Vichy ²³.

Quant aux policiers, l'épuration les frappe plus durement, mais on ne peut tout de même pas parler de refondation des forces depositaires de l'autorité publique. Un agent sur cinq fait l'objet d'une sanction ; dans la moitié des cas, l'agent perd son poste. Ce taux est beaucoup plus élevé que dans tout le reste de l'administration, mais cette épuration est menée très rapidement et avec de nombreuses erreurs ²⁴.

Au-delà du renouvellement des personnels qui administrent la justice, l'après-guerre apporte quelques changements significatifs sur le plan législatif ²⁵. Une réforme de la justice pour mineurs introduit une nouvelle fonction, le juge des enfants, et de nouvelles priorités : le système est désormais organisé autour du principe de la protection de l'enfance plutôt que de la répression de la délinquance. Plusieurs réformes des prisons et des sanctions pénales pour adultes sont menées en parallèle, mettant l'accent sur la prévention du crime, la formation et la rééducation des détenus. En revanche, l'étendue de ces réformes est limitée. Dans un pays encore marqué par les effets de la guerre, où le parc immobilier de l'administration pénitentiaire et de l'Éducation surveillée est en mauvais état, il manque les moyens humains et financiers nécessaires à l'application de ces réformes ; même vers la fin de la période étudiée, quand les conditions économiques sont beaucoup moins tendues, leur application reste inégale. Par ailleurs, d'autres aspects du système pénitentiaire restent en deçà des espoirs des réformateurs. L'interdiction de séjour, une mesure appliquée aux repris de justice qui revient souvent à une exclusion du marché du travail, est réformée en 1955, mais n'est pas totalement supprimée ²⁶. La peine de mort demeure toujours en vigueur, et la guillotine fonctionne encore au rythme d'une trentaine d'exécutions par an à la fin des années 1940 avant d'entamer un ralentissement vers le milieu des années 1950 ²⁷.

23. Bénédicte Vergez-Chaignon, *Histoire de l'épuration*, Paris, Larousse, 2010, p. 238-239.

24. *Ibid.*, p. 239-245 ; voir aussi Jean-Marc Berlière, « L'épuration de la police parisienne en 1944-1945 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1996, vol. 49, n° 1, p. 63-81, doi : [10.3406/xxs.1996.3484](https://doi.org/10.3406/xxs.1996.3484).

25. Ces réformes législatives sont traitées en détail au début des chapitres 3 et 4. Sur la réforme de la justice pour mineurs, voir chapitre 3, p. 231. Sur la réforme des prisons et des sanctions pénales, voir chapitre 4, p. 281.

26. Pour davantage d'informations sur cette mesure, et sur le seul film de cette époque à la mettre en cause, voir chapitre 1, p. 134.

27. Jean-Michel Bessette, *Il était une fois la guillotine*, Paris, Éditions Alternatives, 1982, p. 117-120.

En somme, si le retour à l'État de droit introduit des changements bien réels dans le système judiciaire français, il ne s'agit pas d'un bouleversement radical, mais plutôt d'un retour vers les normes en place avant juin 1940. Pour beaucoup de ceux qui émergent de la Résistance, qui voient la politique après la guerre comme la continuation logique de leur combat, le retour à un État qui ressemble fort à celui de la Troisième République est une déception²⁸. Que la forme du nouvel État plaise ou qu'elle déçoive, sa refondation suscite nécessairement de la réflexion autour de la justice pénale, sur les rapports violents qui la sous-tendent, sur la nature et le bien-fondé des pouvoirs de l'État, sur ses effets plus larges sur la société et sur les individus. Les réformes législatives évoquées sont l'un des résultats de cette réflexion, mais la culture et les médias s'en emparent aussi. Notre étude s'intéresse au traitement de ce thème par le cinéma, un média populaire dont le pouvoir de persuasion vient d'être pleinement révélé pendant les quinze années précédant la Libération.

Rhétorique, idéologie, propagande, subversion

Non seulement le thème de la justice pénale est intrinsèquement politique, mais le cinéma est un média particulièrement adapté à l'argumentation et à la rhétorique. Nous avons déjà vu comment *La Vérité* déploie des moyens de persuasion propres au cinéma : Clouzot y encourage les spectateurs à questionner un ensemble d'attitudes et de pratiques auxquelles il s'oppose, en s'appuyant sur la puissance des images par rapport au discours oral. Quand le cinéma traite de la justice pénale, on peut s'attendre à ce que le montage et l'agencement des récits permettent de montrer la violence légitime de l'État dans un contexte où il semble illégitime ou, au contraire, qui la justifie. D'autres films pourraient cacher ou atténuer la violence de l'action répressive de l'État, ce qui peut aussi constituer une forme d'argumentation qui agit sur le public. Des discours idéologiques sur la justice peuvent être transmis par un film que ce soit ou non l'intention des auteurs, et que la représentation de la justice soit mise en avant ou reléguée au second plan. En examinant les façons multiples dont le cinéma français s'empare de la justice pénale, nous verrons que, comme *La Vérité*, plusieurs films des années 1940 et 1950 véhiculent des propos subversifs qui questionnent les institutions et pratiques existantes, tandis que d'autres font le contraire. Ce thème peut donner lieu à des discours variés : propagandistes ou anticonformistes, conservateurs ou contestataires. Avant d'appliquer ces termes aux films de notre étude, il faut d'abord brièvement détailler leur signification et leur épistémologie.

28. Tony Judt, *Après guerre : une histoire de l'Europe depuis 1945*, traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Armand Colin, 2007, p. 86-87.

La capacité du médium cinématographique à émouvoir et à convaincre le public est depuis longtemps appréciée par les cinéastes, les théoriciens du cinéma et les militants de toutes sortes visant un changement social et politique. Dès 1930, un homme qui portait ces trois chapeaux à la fois, Sergueï Eisenstein, se targue d'avoir induit des idées précises chez les spectateurs de ses propres œuvres, tout en projetant cette supposée capacité au sommet des vertus de l'art cinématographique :

Nous sommes parvenus à accomplir la plus grande tâche de notre art : filmer par l'image les idées abstraites, les concrétiser en quelque sorte ; et cela, non pas en traduisant une idée par quelque anecdote ou quelque histoire, mais en trouvant directement dans l'image ou dans les combinaisons d'images le moyen de provoquer des réactions sentimentales, prévues et escomptées à l'avance. [...] Il s'agit de réaliser une série d'images composée de telle sorte qu'elle provoque un mouvement affectif, qui éveille à son tour une série d'idées. De l'image au sentiment, du sentiment à la thèse²⁹.

Certains critiques de l'époque émettent déjà des doutes par rapport à la déclaration du célèbre cinéaste. Béla Balázs, un autre théoricien du montage qui partage largement les objectifs politiques d'Eisenstein, écrit au sujet du passage « de l'image au sentiment, du sentiment à la thèse » :

Le premier pas peut, peut-être, être encore calculé, mais le second, à partir du cinéma, ne peut pratiquement plus être gouverné ou contrôlé. L'image ne peut éveiller qu'un sentiment. L'idée devrait naître ensuite automatiquement de la sensibilité, sans action directe de l'image. On se prépare ainsi des surprises aventurées. Car le sentiment éveillé par l'image se combinera avec l'état d'esprit aléatoire qui peut déjà exister chez le spectateur. Le résultat de cette association est imprévisible. Et il en ira comme pour les effets émotionnels de la musique. Une marche guerrière peut susciter l'enthousiasme des combattants de chaque côté de la barricade³⁰.

Pourtant, Balázs reste convaincu de « l'importance historique décisive du cinéma » ainsi que de la puissance discursive du montage dans les films d'Eisenstein comme d'autres cinéastes de l'école soviétique.

29. Sergueï M. Eisenstein, « Les principes du nouveau cinéma russe », *La Revue du cinéma*, avril 1930, n°9, <https://www.la-belle-equipe.fr/2017/10/04/conference-de-s-m-eisenstein-a-paris-la-revue-du-cinema-1930/> (consulté le 4 octobre 2018).

30. Béla Balázs, *L'Esprit du cinéma*, traduit par Jacques Chavy, Paris, Payot & Rivages, 2011 [1930], p. 266.

Les quinze années qui suivent mettent à l'épreuve les capacités discursives du cinéma à travers le monde entier. Pendant les années 1930, le cinéma, et surtout le cinéma documentaire, est mis au service de nombreuses idéologies : le national-socialisme et le communisme stalinien, notamment, mais aussi le New Deal de Roosevelt aux États-Unis ou le développement économique et social de la Grande-Bretagne. Le point commun est l'utilisation du cinéma comme moyen d'endoctrinement et de mobilisation des masses en faveur d'un parti ou d'un grand principe qui subsume toute autre conception du réel³¹. Pendant la guerre, le cinéma de propagande devient une arme, utilisée autant par les Alliés que par l'Axe. La France de Pétain n'est bien sûr pas épargnée : l'idéologie officielle de Vichy, celle du redressement d'un pays vaincu, est relayée fidèlement par le cinéma français. Si de nombreux documentaires sont produits avec le concours de l'État, avec pour objectif assumé de rassembler les Français autour du Maréchal et sa « Révolution nationale³² », les fictions, dont la conception ne découle pas directement de directives gouvernementales, constituent tout de même une forme de propagande qui diffuse des valeurs et un mode de vie parfaitement adaptés au régime au pouvoir³³. En parallèle, une propagande différente, qui vise la soumission du pays occupé et l'exclusion des opposants au Troisième Reich, est produite et diffusée en France à l'initiative des autorités nazies³⁴. Au lendemain de la guerre, les réalisateurs et producteurs français, mais aussi les autorités de tutelle de l'industrie cinématographique, gardent un souvenir vif de cette utilisation des écrans. Ce souvenir, et la conception du cinéma comme média ayant une capacité d'endoctrinement, orientent les politiques officielles en matière de communication et de censure qui s'appliquent à toute la période que nous étudions et, en 1945, la réputation du cinéma comme vecteur de choix de propagande vient d'atteindre son sommet³⁵.

Bien plus tard, un intérêt pour des théories de la transmission de l'idéologie par le cinéma renaît après Mai 68. Entre autres, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni ou Jean-Louis Baudry s'y intéressent afin de comprendre à la fois la propagation des idéologies dominantes et la manière dont une nouvelle conception du cinéma pourrait rompre

31. François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, 2^e éd., Bruxelles, De Boeck, 2002, p. 69-82.

32. Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Les Documenteurs des années noires : les documentaires de propagande, France 1940-1944*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 77-137.

33. Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le Cinéma français sous Vichy : les films français de 1940 à 1944*, Paris, Revue du cinéma/Albatros, 1980, p. 89-92. Voir aussi *infra*, p. 22, sur la notion de *propagande sociologique* proposée par Jacques Ellul, dont ces fictions sont un exemple.

34. J.-P. Bertin-Maghit, *Les Documenteurs des années noires*, *op. cit.*, p. 139-174.

35. Voir *infra*, p. 24.

avec celles-ci³⁶. Plus récemment, Noël Carroll a remis en cause certains aspects de ces dernières théories, tout en décrivant comment l'organisation narrative et visuelle du cinéma peut engendrer une forme de discours rhétorique³⁷. Carroll conteste notamment les affirmations de Baudry ou Comolli selon lesquelles la perspective produite par la caméra ou encore le dispositif de projection sont directement impliqués dans le processus de transmission idéologique. Cependant, il souligne l'aspect argumentatif du montage et de la narration : il affirme que dans le cas de nombreux films hollywoodiens, ces structures encouragent des logiques de domination sociale. Dans nos analyses des films abordant la justice dans la France de l'après-guerre, nous nous inspirons de cette approche, qui cherche dans les films de fiction des idées reçues, des poncifs, ou d'autres sous-entendus sur la manière dont le monde fonctionne, soit un imaginaire social commun qui suscite facilement l'adhésion des spectateurs³⁸.

Noël Carroll évite judicieusement le terme « propagande », sans doute parce que cette notion, aujourd'hui chargée d'une connotation très négative, est difficile à cerner et fait l'objet de nombreuses définitions différentes. Nous nous appuyons sur deux définitions distinctes qui s'accordent sur certains points. La première, proposée par la philosophe Sheryl Tuttle Ross, se fonde sur une liste de critères : la propagande vise (1) à persuader (2) un groupe socialement significatif (3) au bénéfice d'une institution, une organisation ou une cause politique (4) en employant un discours inexact, trompeur ou autrement « épistémiquement défectueux³⁹ ». La seconde conception, développée par l'historien et sociologue Jacques Ellul au début des années 1960, comprend la propagande comme un phénomène vaste, à la fois caractéristique et nécessaire à la civilisation contemporaine, auquel participe aussi bien le public que le propagandiste⁴⁰. Ellul présente notamment plusieurs catégories de propagande en paires opposées. La propagande *politique* est proche de la notion traditionnelle de propagande diffusée par un État, un parti ou un

36. Jean-Louis Comolli et Jean Narboni, « Cinéma/idéologie/critique (1) », *Cahiers du cinéma*, octobre 1969, n° 216, p. 11-16 ; Jean-Louis Comolli, « Technique et idéologie », dans *Cinéma contre spectacle*, Lagrasse, Verdier, 2009, p. 123-243 ; Jean-Louis Baudry, « Cinéma : effets idéologiques produits par l'appareil de base », *Cinéthique*, 1970, n° 5 7-8, p. 1-8.

37. Noël Carroll, « Film, Rhetoric, and Ideology », dans *Theorizing the Moving Image*, Cambridge (Angleterre), Cambridge University Press, 1996, p. 275-289.

38. L'exemple développé par Carroll est le poncif qu'il trouve souligné à répétition dans le film *Retour vers le futur* (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985) : « Tout est réalisable pour peu qu'on s'y résout » (« You can accomplish anything if you put your mind to it »).

39. Sheryl Tuttle Ross, « Understanding Propaganda : The Epistemic Merit Model and Its Application to Art », *Journal of Aesthetic Education*, 2002, vol. 36, n° 1, p. 16-30, doi : 10.2307/3333623. L'auteure emprunte ce terme directement au texte de Noël Carroll.

40. Jacques Ellul, *Propagandes*, Paris, Economica, 1990 [1962], 361 p.

groupe de pression, alors que la propagande *sociologique* vise à répandre un mode de vie ; la propagande *d'intégration*, qui renforce des normes culturelles et encourage l'individu à se conformer aux croyances et aux pratiques de ses pairs, s'oppose à la propagande *d'agitation*, qui cherche à mobiliser les masses pour subvertir l'ordre établi; enfin, la propagande *verticale* est liée à l'identité d'un chef, alors que la propagande *horizontale* peut agir au sein de groupes sans dépendre de leur dirigeant. Par ailleurs, selon Ellul, la propagande peut être *irrationnelle*, faisant appel à l'émotion ou le ressenti, ou *rationnelle*, fondée sur un raisonnement logique. Nous abordons ces définitions plus en détail au chapitre 1, à la première occasion où nous rencontrons des films qui peuvent être qualifiés de « propagandistes ⁴¹ ».

Bien qu'Ellul mentionne une catégorie de propagande qui est par nature subversive, la notion de subversion ou de son contraire, le soutien des systèmes de pouvoir établis, est selon nous une question à ne pas confondre avec celle de la propagande. Un film qui appuie ou défend des aspects du système judiciaire peut constituer ou non une forme de propagande ; de même pour une autre œuvre qui remet en cause ce système ⁴². Le conservateur de films Amos Vogel, grand promoteur d'un cinéma expérimental qu'il qualifie de « subversif », décrit les qualités idéales qui définiraient ces œuvres. Sur le plan formel, il célèbre des films au « montage [...] explosif, elliptique, imprévisible », la caméra qui « se déplace fréquemment, ses mouvements [...] libres, fluides », des séquences où « le temps et l'espace se télescopent ou sont détruits ⁴³ ». Aucun des films que nous analysons – qui relèvent surtout d'un cinéma populaire et/ou commercial ⁴⁴ – ne correspond à cette description. Mais Vogel évoque aussi une possibilité de subversion par le contenu :

Sur le plan thématique, si les conceptions simplificatrices du réalisme sont désormais dépassées, il n'en va pas de même de l'intérêt que suscite la condition humaine. Nous sommes submergés par l'ambiguïté, l'allégorie, la complexité, par un humanisme existentialiste dépourvu de certitudes comme d'illusions. L'énormité du chaos a provoqué l'énormité des moyens artistiques mis en œuvre pour le représenter et l'annihiler. La laideur, le

41. Voir « La réalité tordue », p. 68.

42. Cela dit, nous révélons sans doute notre propre parti pris dans la connotation plutôt positive avec laquelle nous employons souvent le terme « subversion ».

43. Amos Vogel, *Le Cinéma, art subversif*, traduit par Claude Frégnac, Paris, Capricci, 2016 [1974], p. 25.

44. Bien entendu, il ne faut pas prendre « populaire » et « commercial » comme synonymes, même si les deux termes coïncident souvent et décrivent bien la plupart des films que nous analysons. Le premier terme se rapporte davantage à la réception (par un public nombreux), le deuxième à la production (dans un but lucratif). Voir Pascal Ory, *L'Histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, 96 p.

grotesque, la brutalité, l'absurde constituent les vérités d'une société sur son déclin. Ceux qui dépeignent ces vérités sont les artistes « engagés » de notre époque. Loin de se réfugier dans un esthétisme gratuit, ils incarnent, dans leur angoisse, l'aliénation et la sagesse profonde qu'ils dépeignent. Ils ont dépassé le stade des solutions simples chères aux années 1930. Se situant à un niveau plus élevé, ils se sont, au contraire, remis à poser des questions ⁴⁵.

Dans cet ouvrage, qui constitue une sorte de catalogue, l'auteur place certains films commerciaux avec une perspective sociale de gauche, comme *Les Temps modernes* (*Modern Times*, Charles Chaplin, 1935), *Le Voleur de bicyclette* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948) ou *La Soif du mal* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958) aux côtés des œuvres formellement avant-gardistes de Maya Deren ou Dušan Makavejev. Comme Vogel, nous ne souhaitons pas limiter l'idée de subversion aux seuls films à la forme expérimentale ; l'humanisme, le questionnement de l'autorité, l'incitation à l'introspection, au réexamen de ses propres idées sont autant de moyens de remettre en cause les structures de pouvoir établies. Ces valeurs, comme les valeurs réactionnaires opposées, peuvent toutes se trouver dans le cinéma commercial narratif. Plusieurs travaux ont déjà examiné les tendances politiques d'un cinéma populaire : citons, par exemple, les lectures du cinéma hollywoodien de Peter Biskind ⁴⁶ et de Michael Ryan et Douglas Kellner ⁴⁷, ou encore l'étude du cinéma français de 1960 à 2000 entreprise par Yannick Dehée ⁴⁸. La tâche que nous nous fixons est similaire, mais dans un cadre plus précis : il s'agit d'étudier les représentations de la justice pénale dans le cinéma français de l'après-guerre, en interprétant leur tonalité politique.

L'après-guerre : un cinéma apolitique, un cinéma déconsidéré

La période qui suit la Libération jusqu'à la fin des années 1950 en France pose un problème particulier au chercheur qui souhaite examiner la connotation politique des films : le cinéma de cette époque est extraordinairement apolitique. Il existe plusieurs causes structurelles potentielles à cette absence de propos politiques dans les films, telles

45. A. Vogel, *Le Cinéma, art subversif*, op. cit., p. 25.

46. Peter Biskind, *Seeing Is Believing : How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*, Londres, Bloomsbury, 2001 [1983], 371 p.

47. Michael Ryan et Douglas Kellner, *Camera Politica : The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1988, 328 p.

48. Yannick Dehée, *Mythologies politiques du cinéma français, 1960-2000*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, 304 p.

que l'insularité d'une industrie cinématographique peu accessible aux personnes venues de l'extérieur⁴⁹. Surtout, l'influence de la censure appliquée par l'État est déterminante. Comme détaillé par Frédéric Hervé dans son ouvrage sur la censure du cinéma français, l'État applique pendant toute cette période une politique de contrôle des films dont il ne faudrait pas sous-estimer la rigueur⁵⁰. Si cette politique frappe de plein fouet des films militants – produits surtout par le Parti communiste ou la CGT ou importés de l'autre côté du rideau de fer alors que la guerre froide s'installe –, le périmètre de la censure s'étend aux longs métrages de fiction commerciaux. Tous les films sont examinés par une instance publique, la commission de contrôle du CNC, composée pour moitié de représentants des professions cinématographiques et pour l'autre de représentants ministériels⁵¹, qui peut ordonner l'interdiction totale des films, les interdire aux mineurs, suggérer ou exiger des coupures, empêcher l'exportation à l'étranger ou la projection dans les territoires d'outre-mer. La commission peut agir pour des motifs de mœurs ou de politique, sur des films terminés mais aussi sur des scénarios. En effet, la « pré-censure », un dispositif permettant aux producteurs de soumettre des découpages à l'examen de la commission avant tournage, encourage à son tour une autocensure importante de la part des maisons de production, peu disposées à investir dans des films qui risquent une interdiction totale ou partielle.

En conséquence, le cinéma français de l'après-guerre évite les sujets les plus brûlants de l'actualité : par exemple, le malaise croissant dans les colonies et les guerres en Indochine et en Algérie sont invisibles à l'écran avant la sortie de *Patrouille de choc* de Claude Bernard-Aubert en 1957. Dès 1947, Jean Grémillon, un réalisateur proche du Parti communiste qui, entre 1944 et 1948, est obligé d'abandonner quatre projets de films aux objectifs politiques, se prononce sur les thèmes abordés par le cinéma français de l'immédiat après-guerre : « Je m'étonne vraiment, déclare-t-il, de voir à quel point le cinéma peut s'écarter de l'actualité, comme il se refuse à traiter les problèmes essentiels

49. Yann Darré, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, 2000, p. 72-73.

50. Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des trente glorieuses*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2015, p. 30-33.

51. La composition exacte de la commission est modifiée à plusieurs reprises : un siège est accordé en 1950 à l'Union nationale des associations familiales, un changement perçu comme faisant pencher la balance en faveur des représentants du gouvernement, plus enclins à voter en faveur des mesures de censure. L'ajout de ce siège entraîne la démission en bloc de tous les représentants corporatifs. Ceux-ci acceptent de réintégrer la commission en 1951 quand un autre siège est ajouté pour un représentant de la « pensée française » désigné par les ministères de l'Information et de l'Éducation nationale. En tout cas, la voix du président de la commission – le directeur général du CNC, nommé par le ministre de tutelle – est prépondérante. Voir *Ibid.*, p. 79-81.

de notre temps⁵². » Cet état de fait dure pendant la plupart des années 1950. L'historien du cinéma Colin Crisp résume l'effet de la censure sur l'industrie cinématographique à cette époque :

Dans ces circonstances, il est quasiment impossible d'évoquer un discours politique autour des films dans les années 1950, puisque l'objectif fondamental de la stratégie officielle était d'éliminer tout débat politique. Aucune politique publique n'était déclarée, aucune décision annoncée, aucune explication donnée, et le résultat final était la suppression de toute représentation controversée de contenus politiques. Un État conservateur avait conçu la forme peut-être la plus efficace de discours politique : un silence qui ressemblait à l'ignorance, ou l'ennui, envers la substance même de la politique⁵³.

Nous avons déjà évoqué l'une des raisons principales de cette censure stricte : la perception d'un lien étroit entre cinéma et propagande reste forte après la guerre, et les autorités, soucieuses des capacités du cinéma à persuader et à mobiliser, restent déterminées à garder la mainmise sur ce média. Souvent, les archives de la commission de contrôle révèlent que les fonctionnaires qui exigent des mesures de censure les justifient par la « puissance de suggestion » du cinéma et le potentiel d'un film au discours politique à « troubler l'ordre public ». La justice pénale est un thème qui teste les limites de la censure politique. Plusieurs des œuvres que nous analysons rencontrent des difficultés avec la commission de contrôle ; d'autres passent sans difficulté, voire sont encouragées par les autorités. La justice, et la violence légitime qui l'étaye, sont des questions suffisamment sensibles pour que les censeurs soulèvent des objections concernant certains films, mais il ne s'agit pas d'un tabou absolu comme, par exemple, la situation des colonies. Nos analyses des films s'appuient, dans la mesure du possible⁵⁴, sur l'examen de leur dossier de censure. Nous mettons en confrontation les analyses des films et les archives de leur censure, permettant dans plusieurs cas de déceler les limites que l'État impose quant à la représentation de son propre fonctionnement.

Que les associations entre cinéma et endoctrinement, courantes à l'époque, soient justifiées ou non, le potentiel de persuasion du cinéma – même largement dépolitisé –

52. J.-M. Frodon, *Le Cinéma français, op. cit.*, p. 163 ; sur les projets inaboutis de Grémillon, voir Alain Weber, « Jean Grémillon et les "malédicteurs" : sur quatre scénarios non réalisés (1944-1948) », 1895, *revue d'histoire du cinéma*, 1997, vol. 2, n° 1, p. 67-82, doi : [10.3406/1895.1997.1245](https://doi.org/10.3406/1895.1997.1245).

53. Colin Crisp, *The Classic French Cinema, 1930-1960*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, p. 255. Notre traduction.

54. Une grande partie de ce fonds, conservé sur l'ancien site des Archives nationales à Fontainebleau, est malheureusement inaccessible depuis sa fermeture en 2013.

est d'autant plus important que ses spectateurs sont nombreux et divers, en particulier entre 1945 et 1958. Jusqu'à la fin de cette période, caractérisée par Phil Powrie comme « quinze ans d'années 1950⁵⁵ », le cinéma en France est avant tout un média populaire. La fréquentation des salles est très importante pendant toute la période et connaît son pic historique en 1957⁵⁶ ; ce sont surtout des films commerciaux qui sont projetés⁵⁷. Qu'ils réussissent ou échouent au box office, la plupart des longs métrages de fiction sont conçus pour s'adresser au pays entier. Si des films expérimentaux sont tout de même tournés aux marges, pour la grande majorité de la production de l'industrie cinématographique française des années 1940 et 1950, on peut difficilement parler de différences entre cinéma populaire et cinéma d'art et essai. Même les quelques « auteurs » identifiés comme exceptionnels et célébrés dans les années 1950 par les *Cahiers du cinéma* pour leur individualité et leur penchant artistique – Jacques Becker, Jean Cocteau, Jean-Pierre Melville, Max Ophüls, Jacques Tati... – visent un public très large.

La popularité est d'ailleurs l'une des raisons du peu d'intérêt porté historiquement à cette période dans la recherche sur le cinéma français. L'après-guerre est souvent dépeint comme une période de déclin, où les formes cinématographiques se développent à peine, où le cinéma dominant est artisanal plutôt qu'artistique : Joël Magny, par exemple, évoque cette époque comme la fin de « trente ans d'années trente », où les cinéastes emblématiques d'avant-guerre, ayant déjà réalisé leurs meilleurs films, se reposent sur leurs lauriers⁵⁸. Pour des raisons similaires, les ouvrages généralistes sur l'histoire du cinéma français ont tendance à présenter les années de l'après-guerre comme une période de décadence ou de stagnation avant l'avènement de la Nouvelle Vague⁵⁹. Une raison

55. Phil Powrie, « Fifteen years of 1950s cinema », *Studies in French Cinema*, janvier 2004, vol. 4, n°1, p. 5-13, doi : [10.1386/sfci.4.1.5/0](https://doi.org/10.1386/sfci.4.1.5/0). L'auteur fait allusion aux « quinze ans d'années trente » évoqués par Jean-Pierre Jeancolas pour décrire le cinéma français de l'arrivée du parlant jusqu'à la Libération. Voir Jean-Pierre Jeancolas, *Le Cinéma des Français : quinze ans d'années trente, 1929-1944*, 2^e éd., Paris, Nouveau Monde éditions, 2005 [1983], 389 p.

56. Y. Darré, *Histoire sociale du cinéma français*, op. cit., p. 87-88.

57. P. Powrie, « Fifteen years of 1950s cinema », art. cit. ; Gwénaëlle Le Gras et Geneviève Sellier, « Introduction », dans *Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre : 1945-1958*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2015, p. 7-9.

58. Joël Magny, « La chute des valeurs ou la fin des années trente », dans Jean-Loup Passek (dir.), *D'un cinéma l'autre : notes sur le cinéma français des années cinquante*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1988, p. 56-71. Comme Powrie, Magny fait référence aux « quinze ans d'années trente » évoqués par Jean-Pierre Jeancolas.

59. Alan Williams, *Republic of Images : A History of French Filmmaking*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1992, 458 p. ; C. Crisp, *The Classic French Cinema, 1930-1960*, op. cit. ; Pierre Billard, *L'Âge classique du cinéma français : du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion, 1995, 725 p. ; Y. Darré, *Histoire sociale du cinéma français*, op. cit.

moins souvent citée au sujet de la déconsidération du cinéma de cette époque est l'absence d'engagement politique, mais ceci fait partie du raisonnement de Raymond Borde, l'un des principaux critiques de la revue *Positif* dans les années 1950 et 1960, dont la perspective de gauche le différenciait de la critique auteuriste des *Cahiers du cinéma*⁶⁰. Dans un texte publié en 1978, Borde qualifie les films produits dans les cinq années suivant la fin de la guerre de « cinéma post-vichyssois », épingleant l'autocensure comme le plus grand défaut d'une production qu'il juge globalement médiocre. Il reproche notamment aux critiques communistes de l'époque d'avoir malmené quelques rares œuvres politisées et trop facilement défendu des films français dépolitisés et inintéressants, uniquement en raison de leur nationalité.

En réalité, cette production obéissait à une autocensure en définitive aussi contraignante que les décrets de Vichy : de bons sentiments, de la gentillesse et quelques touches de caractère social. Si l'on prend les listes annuelles des films distribués, on est frappé par l'abondance des navets [...] que l'hebdomadaire *L'Écran français* soutenait pour la seule raison qu'ils étaient français, en les opposant à la pourriture du cinéma yankee. Dans cette démagogie du populisme souriant, pleurnichard et patriotique, les notes discordantes furent extrêmement rares [...] ⁶¹.

Nous avons choisi 1945 comme borne chronologique pour commencer notre recherche en raison de la reprise de la production par l'industrie cinématographique française après la Libération. De même, 1958 est la date la plus logique pour clore notre étude en raison des importantes évolutions politiques et médiatiques qui se font jour autour de cette date. C'est à ce moment-là que deux nouveaux phénomènes modifient profondément le paysage médiatique en France : la Nouvelle Vague et la télévision ⁶². La

60. La rivalité entre *Positif* et les *Cahiers* dans les années 1950 est souvent une question de politique, les rédacteurs de la première revue traitant la deuxième de « publication d'extrême droite ». Cet antagonisme – et surtout les tendances réactionnaires des *Cahiers* – est visible dans la réception critique de quelques films de notre corpus. Voir, par exemple, « Les enfants malheureux du "cinéma de papa" », chapitre 3, p. 264 et « Le réalisme de Cayatte face aux *Cahiers du cinéma* », chapitre 5, p. 411.

61. Raymond Borde, préface dans Francis Courtade, *Les Malédiction du cinéma français : une histoire du cinéma français parlant, 1928-1978*, Paris, Alain Moreau, 1978, p. 16. Ici, Borde n'évoque que la production de 1945 à 1950, et sa position est plus subtile que le rejet de la « qualité française » par la critique auteuriste. Pourtant, son langage laisse transparaître un dédain pour le populisme qui frôle le mépris du cinéma populaire.

62. Nous nous intéressons à la France, mais ces changements font partie de phénomènes plus larges qui touchent le monde entier. La télévision, déjà répandue en Amérique du Nord, gagne du terrain à la fin des années 1950 non seulement en France, mais aussi dans le reste de l'Europe. Bien que la Nouvelle Vague ait une dimension uniquement française, elle est propulsée par des développements

première introduit un style qui met l'accent sur le cinéma comme art et sur le cinéaste en tant qu'auteur. Les débats critiques autour de la nature de la Nouvelle Vague – comment la définir ? S'agit-il d'un mouvement cohérent ? Quels films et réalisateurs en font partie ? – sont nombreux et dépassent le périmètre de notre projet. Cependant, il est clair que ce nouveau cinéma se définit partiellement par opposition à celui qui le précédait, à cette « qualité française » décriée dès 1954 par François Truffaut⁶³. Une partie de cette opposition concerne surtout les spectateurs auxquels les films sont destinés : les films de la Nouvelle Vague ont tendance à être d'abord projetés dans des salles d'art et essai (ce classement est créé par le Centre national de la cinématographie en 1959) et à cibler un public cultivé, tandis que le cinéma populaire de la période que nous étudions est conçu pour un public plus vaste et moins spécifique. En parallèle, la télévision, jusque-là réservée à une minorité de foyers aisés en France, commence à atteindre une audience importante à la fin des années 1950⁶⁴, et à attirer une partie significative des énergies dirigées autrefois vers le cinéma populaire, aussi bien du côté de la production que du côté du public. Ces changements médiatiques coïncident avec le retour à la politique du général de Gaulle et la fin de la Quatrième République. Les bouleversements politiques et médiatiques ne sont pas totalement déconnectés, non plus : c'est aussi à ce moment que le cinéma passe sous la tutelle du ministère des Affaires culturelles. Ce changement a beau être en partie symbolique, le sous-entendu est fort. Vu par l'État comme un vecteur de propagande le cinéma est placé sous l'autorité du ministère de l'Information jusqu'à la fin des années 1940. Ensuite, au milieu des années 1950, sous le ministère de l'Industrie et du Commerce, il s'agit d'une industrie parmi les autres. En 1959, le cinéma est officiellement reconnu comme jouant un rôle privilégié dans la construction de l'identité nationale, et le CNC rattaché au nouveau ministère piloté par André Malraux⁶⁵.

Si le cinéma de l'après-guerre a longtemps été vu comme inintéressant par une communauté cinéphile sous l'influence de la Nouvelle Vague et de la critique auteuriste,

qui dépassent l'Hexagone. Du côté technique, des caméras légères et de pellicules plus sensibles arrivent sur le marché ; du côté économique, l'effondrement du système des studios et l'essor de tournages moins coûteux sont concomitants dans plusieurs pays au début des années 1960.

63. François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, janvier 1954, n° 31, p. 15-29.
64. Monique Sauvage et Isabelle Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision française : de 1935 à nos jours*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, p. 67-68.
65. Pour davantage d'informations sur les changements concrets du rattachement du CNC au ministère de la Culture à la fin des années 1950, voir Dimitri Vezyroglou et Gaël Péton, « La politique française du cinéma au moment du rattachement du Centre national de la cinématographie au ministère des Affaires culturelles, 1957-1962 », dans Dimitri Vezyroglou (dir.), *Le cinéma : une affaire d'État, 1945-1970*, Paris, La Documentation française, 2015, p. 27-57.

depuis une vingtaine d'années un nombre croissant d'études s'intéresse à cette période, souvent en privilégiant des approches liées au genre, aux *gender studies* et aux *cultural studies*. L'ouvrage pionnier de ce type est celui de Noël Burch et Geneviève Sellier, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*, qui examine un très grand corpus et révèle des tendances dans la représentation des rapports entre les sexes qui varient au fil du temps : notamment, après des films montrant une masculinité affaiblie pendant l'Occupation, la Libération déclenche un revirement patriarcal⁶⁶. D'autres auteurs ont examiné la nature des genres du cinéma des années 1940 et 1950, tels que la comédie musicale⁶⁷ ou le film noir⁶⁸, et le rôle de ces films dans la construction d'identité nationale et générationnelle. D'autres encore se penchent sur la persona des stars de cette époque, comme Claude Gauteur et Ginette Vincendeau dans leur ouvrage sur Jean Gabin⁶⁹ ou Gwénaëlle Le Gras (sur Michel Simon)⁷⁰. s'ajoutent à cette tendance.

En parallèle, d'autres chercheurs ont porté un intérêt aux liens entre cinéma et politique dans la France de l'après-guerre. Patricia Hubert-Lacombe examine l'impact de la guerre froide aussi bien sur les films français, sur l'industrie cinématographique que sur l'accueil en France des films américains⁷¹. Plus récemment, un ouvrage collectif dirigé par Dimitri Vezyroglou rassemble plusieurs contributions qui étudient le cinéma en tant qu'institution et les politiques publiques menées par l'État dans les quinze années suivant la Libération⁷². Sylvie Lindeperg, avec ses études des actualités de la Libération⁷³ et de la représentation de la Seconde Guerre mondiale⁷⁴, développe une approche qui analyse minutieusement non seulement les films, mais aussi les archives qui documentent

66. Noël Burch et Geneviève Sellier, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*, Paris, Armand Colin, 2005 [1996], 400 p.

67. Sébastien Layerle et Raphaëlle Moine (dir.), *Voyez comme on chante! Films musicaux et cinéphilies populaires en France, 1945-1958*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2014, 148 p.

68. Thomas Pillard, *Le Film noir français face aux bouleversements de la France d'après-guerre (1946-1960)*, Nantes, Joseph K., 2014, 348 p.

69. Claude Gauteur et Ginette Vincendeau, *Jean Gabin, anatomie d'un mythe*, Paris, Nathan, 1993, 255 p.

70. Gwénaëlle Le Gras, *Michel Simon : l'art de la disgrâce*, Paris, Scope, 2010, 128 p.

71. Patricia Hubert-Lacombe, *Le Cinéma français dans la guerre froide, 1946-1956*, Paris, L'Harmattan, 1996 ; Patricia Hubert-Lacombe, « L'accueil des films américains en France pendant la guerre froide (1946-1953) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1986, vol. 33, n° 2, p. 301-313, doi : [10.3406/rhmc.1986.1362](https://doi.org/10.3406/rhmc.1986.1362).

72. Dimitri Vezyroglou, *Le cinéma : une affaire d'État, 1945-1970*, Paris, La Documentation française, 2015, 286 p.

73. Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS éditions, 2000, 318 p.

74. Sylvie Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français, 1944-1969*, nouvelle éd. augmentée, Paris, Éditions du Seuil, 2014, 567 p.

leur genèse et leur réception, afin de cerner la place qu'ils occupent dans l'histoire. On trouve des démarches similaires dans l'étude menée par Sébastien Denis sur le cinéma documentaire autour de la guerre d'Algérie⁷⁵ ou celle de Pauline Gallinari sur les films militants produits par le Parti communiste français⁷⁶. Un ouvrage de Susan Hayward sur le drame en costumes jette un pont entre les deux tendances mentionnées ci-dessus : tout en examinant un genre populaire, l'auteure considère les films comme des documents qui laissent entrevoir les rapports sociaux, les espoirs et les crispations politiques de la France des années 1950⁷⁷. Notre thèse s'inscrit dans la lignée de ces deux familles de travaux, empruntant également à quelques études examinant les connotations politiques de la représentation cinématographique et télévisuelle de la justice pénale : citons celle d'Olivier Philippe sur le film policier des années 1960 aux années 1990⁷⁸, celle de Claire Sécaïl sur le fait divers criminel à la télévision⁷⁹, ou encore le collectif dirigé par André Rauch et Myriam Tsikounas⁸⁰.

Sources et méthodologie

Étant donné les caractéristiques typiques des films français des années 1940 et 1950, notre étude consiste en grande partie à rechercher les exceptions. Au sein de ce cinéma commercial, globalement apolitique, marqué par la censure et l'autocensure, quelle espace existe pour des films traitant de questions intrinsèquement politiques autour de la justice pénale ? Là où ces exceptions apparaissent, quelle forme prennent-elles ? Leurs discours sont-ils subversifs, conservateurs, progressistes, propagandistes ? Comment les spectateurs et les autorités publiques réagissent-ils ?

Les principales méthodes d'analyse que nous utilisons pour aborder ces questions ont été mises au point à la fin des années 1970 dans les travaux de Marc Ferro⁸¹ et de

75. Sébastien Denis, *Le Cinéma et la guerre d'Algérie. La propagande à l'écran, 1945-1962*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2009, 479 p.

76. Pauline Gallinari, *Les Communistes et le cinéma : France, de la Libération aux années 60*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 299 p.

77. Susan Hayward, *French Costume Drama of the 1950s : Fashioning Politics in Film*, Bristol, Intellect, 2010, 480 p.

78. Olivier Philippe, *Le Film policier français contemporain*, Paris, Éditions du Cerf, 1996, 263 p.

79. Claire Sécaïl, *Le Crime à l'écran. Le fait divers criminel à la télévision française, 1950-2010*, Paris/Bry-sur-Marne, Nouveau Monde/INA, 2010.

80. André Rauch et Myriam Tsikounas (dir.), *L'Historien, le juge et l'assassin*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, 286 p.

81. Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, 1993 [1977], 290 p.

Pierre Sorlin⁸². Pour ces deux chercheurs, le cinéma ne constitue pas vraiment un reflet fidèle de la société qui l'a créé, comme d'après le cadre théorique classique proposé par Siegfried Kracauer⁸³, mais plutôt un prisme par lequel le réel est déformé de manière plus ou moins prononcée. En même temps que les films sont des œuvres issues de l'esprit de leurs auteurs, ils sont aussi le produit d'une industrie avec des enjeux économiques, corporatifs et institutionnels. Par un jeu de miroirs et d'angles morts, les films dressent un portrait partiel et partial de l'époque de leur réalisation ; il faut donc parfois regarder davantage le positionnement des miroirs que le monde tel qu'il transparaît sur l'écran pour comprendre la société qui a fait naître un film. Par ailleurs, il faut non seulement examiner ce que les images rapportent de leur époque, mais aussi comprendre la place des films eux-mêmes dans l'histoire. Nous nous inspirons donc de Sylvie Lindeperg, qui dans ses travaux développe le concept du « film-palimpseste⁸⁴ » : on peut bien mieux comprendre la place que les films ont occupée à leur propre époque en les examinant en tant qu'objets évolutifs. Dans la mesure du possible, nous complétons nos lectures du contenu filmique par des examens des archives de la réalisation des films : une grande variété de documents, des contrats de financement aux brouillons de scénario, peuvent apporter des précisions sur les enjeux politiques d'un film qui évoque la justice pénale. En outre, des documents d'époque produits après la réalisation des films, tels que les archives de la censure⁸⁵, les critiques des films dans la presse, des interviews ou reportages à la radio ou à la télévision, ainsi que les chiffres du box-office, peuvent fournir quelques indices quant à la réception⁸⁶.

Longs métrages de fiction

Nous avons constitué un corpus de quarante longs métrages de fiction réalisés entre 1945 et 1958. Ils ont été sélectionnés pour leurs objets et thématiques liés à la justice pénale, à partir des descriptions dans l'encyclopédie du cinéma français établie par Maurice Bessy et Raymond Chirat, contenant des résumés de tous les longs métrages

82. Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier Montaigne, 1977, 319 p.

83. Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, traduit par Claude B. Levenson, Lausanne, L'Âge d'homme, 2009 [1947], 459 p.

84. S. Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre*, *op. cit.*, p. 12-14.

85. Voir *supra*, p. 24.

86. La réception est classiquement le maillon faible de la recherche sur les médias. Ces dernières années, de nombreuses propositions stimulantes ont été développées sur le cinéma, la télévision, la presse : pour un bon aperçu, voir Pascale Goetschel, François Jost et Myriam Tsikounas (dir.), *Lire, voir, entendre. La réception des objets médiatiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, 400 p.

réalisés en France pendant la période que nous analysons⁸⁷. Notre corpus n'est sans doute pas complètement exhaustif : pour qu'il le soit, il aurait fallu repérer la moindre présence d'un personnage secondaire de policier, la moindre scène de prison ou de tribunal parmi les 1 319 films produits de 1945 à 1958⁸⁸. Cependant, nous sommes raisonnablement sûrs que notre corpus est complet en ce qui concerne les films dont l'un des thèmes principaux est la justice. Parmi ces films, on trouve quelques œuvres célèbres, comme *Du Rififi chez les hommes* (1955) de Jules Dassin, par exemple, ou *Panique* (1947) de Julien Duvivier, et beaucoup plus de films oubliés, comme le mélodrame *La Belle que voilà* (1950) de Jean-Paul Le Chanois, avec Michèle Morgan et Henri Vidal, qui a quand même enregistré le chiffre respectable de 2,8 millions d'entrées⁸⁹, ou la comédie policière *Je suis un sentimental* (John Berry, 1955) qui, avec Eddie Constantine en tête d'affiche, dépasse les 3 millions d'entrées⁹⁰. La plupart de ces films ont fait l'objet d'une réédition en VHS ou DVD, mais quelques-uns ont dû être visionnés aux Archives françaises du film à Bois d'Arcy. Un film parmi les quarante, *Né de père inconnu* (Maurice Cloche, 1950) est tellement oublié que nous n'avons pu localiser aucune copie : nous nous contentons donc d'une brève analyse du scénario, conservé à la Bibliothèque du film de la Cinémathèque française. Nous avons dû renoncer à l'analyse de quelques autres films aux sujets pertinents (par exemple, *Carrefour du crime*, long métrage tourné par Jean Sacha, sorti en 1948, ou *La Souricière*, film de 1950 d'Henri Calef) faute d'une copie visionnable et de documents d'archives permettant de se faire une idée précise de leur contenu.

Les cinq chapitres de notre étude sont organisés par thème. Parmi les nombreux films de genre de l'après-guerre, les films policiers, de gangsters ou autres films noirs⁹¹ sont ceux où l'on attend évidemment le plus de représentation de la police, des criminels, du crime et du châtement. Le volume de la production de films noirs est très important, de sorte que, dans ce premier chapitre, nous parcourons déjà vingt-deux des quarante films de notre corpus. En comparant ces vingt-deux films à un corpus beaucoup plus large et représentatif de films noirs dans lesquels la justice n'a souvent qu'une présence

87. Maurice Bessy et Raymond Chirat, *Histoire du cinéma français : encyclopédie des films*, Paris, Pygmalion, 1995.

88. Selon la décompte de Bessy et Chirat.

89. S. Simsi, *Ciné-passions*, *op. cit.*, p. 15.

90. *Ibid.*, p. 201.

91. Ces catégories liées au genre ne sont pas forcément simples à définir. Pour davantage sur les multiples définitions, usages et fonctions des genres cinématographiques, voir Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*, Paris, Nathan, 2002, 192 p. Par ailleurs, de nombreux critiques et théoriciens ont tenté de définir le film noir (que certains voient comme un genre, d'autres comme une catégorie ou une série), sans pour autant qu'un consensus réel se dégage. Sur ce débat, voir chapitre 1, p. 40.

secondaire, voire nulle, construit à partir de trois filmographies déjà utilisées par d'autres auteurs⁹², nous essayons de mettre en avant la nature spécifique de notre corpus au sein d'un cinéma de genre majoritairement apolitique. L'objectif de cette comparaison, menée à l'aide d'une base de données relationnelle, est de classer l'ensemble de ces films dans plusieurs catégories, selon leur récit et leurs personnages, afin de déterminer la proportion de films noirs qui comportent des images de la justice pénale et de ceux qui mettent en scène des situations ou des personnages qui pourraient poser un risque politique. Les analyses filmiques qualitatives qui forment le reste de ce chapitre abordent la minorité des films de genre qui proposent des représentations saillantes de la justice pénale ; dans la plupart des cas, cette représentation est dépolitisée, mais certaines œuvres hasardent un regard plus critique.

Après avoir abordé une production massive, nous nous tournons vers les quelques thèmes qui donnent lieu à une représentation politisée de la justice pénale dans la France de l'après-guerre. Les chapitres 2 à 5 abordent chacun une petite poignée de films selon une méthodologie plus traditionnelle d'analyse filmique, soutenue par un corpus d'archives qui aident à replacer les films dans leur contexte historique. Le deuxième chapitre porte sur des films qui traitent du lien entre la justice et la Seconde Guerre mondiale, lien qui peut prendre plusieurs formes. Certaines œuvres, au discours consensuel, mettent en scène les abus des outils répressifs de la justice pendant l'Occupation ; d'autres, plus critiques, font allusion à la collaboration pendant la guerre ou l'épuration qui s'ensuit. Les chapitres 3 et 4 sont consacrés à des films qui traitent explicitement de thèmes sociaux : d'une part, les maisons de rééducation de délinquants juvéniles, d'autre part, la prison et la réinsertion de repris de justice. Chantres du progrès vers un avenir fait de « prisons sans barreaux », la plupart de ces films soutiennent un propos politique consensuel qui fait écho au discours officiel des gouvernements successifs de la Quatrième République. En parallèle, la réalisation de ces films est souvent marquée par l'intervention de l'État : plusieurs films abordés dans ces deux chapitres sont réalisés avec le concours de l'administration pénitentiaire ou de l'Éducation surveillée, et d'autres font l'objet de coupures ou de modifications après une censure négociée entre les réalisateurs et le CNC. Enfin, notre cinquième et dernier chapitre est consacré à ce que l'on pourrait appeler « l'exception parmi les exceptions » : le « cycle judiciaire » de quatre films tournés entre 1950 et 1955 par le cinéaste André Cayatte. Faisant preuve d'un engagement politique rare dans le cinéma français des années 1950, Cayatte réalise des films qui critiquent l'équité des jugements des cours d'assises, l'utilité de la prison et

92. Voir « Cinéma policier sans police », chapitre 1, p. 41 et annexe C, p. 481.

de la peine de mort, la responsabilité des parents des jeunes qui ont commis un crime ou encore la manière dont la police et les juges d'instruction mènent leurs enquêtes. Ces films, qui repoussent les limites imposées par la censure, incitent les spectateurs à questionner non seulement les fondements de la violence légitime de l'État, mais aussi leur propre posture au sein d'une société qui recourt à cette violence de façon systématique.

Actualités filmées

Aux côtés du cinéma de fiction – littéralement, car souvent projetés aux mêmes séances –, les actualités filmées sont l'autre média audiovisuel qui évoque la justice devant un nombre équivalent de spectateurs dans la France de l'après-guerre. C'est pourquoi, à la fin de chaque chapitre, après avoir détaillé le traitement d'un aspect spécifique de la justice pénale dans les longs métrages de fiction, nous abordons la manière dont la presse filmée s'empare du même thème. Nous fondons cette partie de notre enquête sur les actualités de quatre sociétés parmi les cinq qui diffusaient des bandes hebdomadaires pendant la période de 1945 à 1958 : *Les Actualités françaises*, conservées par l'Institut national de l'audiovisuel, et les journaux *Éclair-Journal*, *Gaumont-Actualités* et *Pathé-Journal* conservés par Gaumont-Pathé Archives⁹³. Aujourd'hui soigneusement répertoriées (car souvent revendues en tant qu'images d'archives aux producteurs de documentaires), les actualités constituent une ressource précieuse et fournissent une perspective sur la justice distincte de celle des films de fiction.

Cette différence de perspective découle à la fois de la forme des actualités et du contexte de leur réalisation. La durée très courte des reportages – la plupart font aux alentours d'une minute, dépassant très rarement une minute et demie – empêche les journalistes de fouiller leur sujet en profondeur. L'absence de son synchrone est un trait formel qui renforce encore le discours déjà univoque : une voix *off* invisible et omniscient, qui se revendique d'une impartialité parfaite et ne reconnaît jamais son inévitable parti pris, commente toutes les images et en fournit une interprétation préétablie au public⁹⁴. Cette utilisation du commentaire continue dans les journaux télévisés de nos jours, mais les actualités des années 1940 et 1950 sont rendues encore plus subjectives par le fait que les personnes montrées ne prennent pas la parole, que le commentaire *off* apporte une interprétation unique des faits et que des points de vue multiples ne sont quasiment jamais confrontés.

93. Nous n'avons malheureusement pas pu trouver des copies du cinquième journal, *Les Actualités Fox-Movietone*.

94. F. Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran*, *op. cit.*, p.112-113.

Quant au contexte dans lequel les bandes d'actualités sont réalisées, elles font l'objet d'une censure à la fois intransigeante et largement invisible. À la différence des fictions, qui doivent passer devant la commission de contrôle du CNC afin d'obtenir un visa d'exploitation, les actualités bénéficient théoriquement à partir de mai 1946 de la même liberté d'expression que la presse écrite et sont exemptées du régime des visas. Ce cadre officiel n'est qu'une façade, démentie par les pratiques officieuses. Chaque semaine, avant leur sortie en salles, les actualités des cinq sociétés de production sont projetées au ministère de l'Information devant un comité composé de représentants du gouvernement. Ce « geste de courtoisie de la Chambre syndicale de la Presse filmée ⁹⁵ » permet aux représentants présents de signaler leurs réserves par rapport au contenu des reportages. Légalement, la diffusion d'une bande d'actualités peut encore être interdite pour des « considérations intéressant la Défense nationale ou l'ordre public ⁹⁶ ». Comme les projections ne relèvent pas d'un cadre officiel, les demandes exprimées par les ministères ne donnent lieu à aucune trace écrite comme dans les dossiers de censure des films de fiction. En pratique, cette censure officieuse, plus opaque que celle des films de fiction, incite la presse filmée à l'autocensure. Par ailleurs, les mêmes dossiers d'archives qui fournissent quelques indices sur la censure des actualités contiennent de nombreuses correspondances où des représentants du gouvernement demandent aux journaux cinématographiques de filmer un événement ou de créer un reportage promouvant une politique officielle ⁹⁷. Bien que certaines de ces demandes n'aboutissent pas, le résultat est un média qui, bien après la Libération, diffuse encore une forme de propagande d'État, désormais similaire au « modèle de propagande » décrit par Edward Herman et Noam Chomsky dans leur étude des médias des États-Unis dans les années 1980 ⁹⁸. Alors que les films de fiction transmettent des discours variés, et parfois controversés, malgré la surveillance des censeurs du CNC, les actualités diffusent une parole aseptisée et quasi officielle. La comparaison des deux types de films permet de mieux comprendre le contexte historique et culturel de chacun.

95. Cette formule est employée par le secrétaire d'État à la Présidence du conseil, François Mitterrand, pour décrire les projections hebdomadaires dans une lettre du 30 mars 1949 adressée au ministre de la Justice, Robert Lecourt. Cette lettre, ainsi que quelques autres documents qui éclaircissent le statut officiel et les pratiques officieuses autour des actualités filmées, sont conservés dans le dossier F/41/2155 aux Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine.

96. « Note sur le statut de la presse filmée », 19 février 1947, dossier F/41/2152, Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine.

97. Voir dossiers F/41/2152 et F/41/2154.

98. Edward S. Herman et Noam Chomsky, *La Fabrication du consentement : de la propagande médiatique en démocratie*, traduit par Dominique Arias, Marseille, Agone, 2008 [1988], 653 p.

Cerner le visible

L'analyse des images de la justice pénale, de leur place dans l'histoire et des enjeux politiques qui les ont façonnées présente de nombreuses difficultés, mais promet aussi d'aider à mieux comprendre l'histoire culturelle de la France au moment de sa transition entre une dictature autoritaire et un régime libéral similaire à celui que nous connaissons aujourd'hui. Lorsque nous procédons aux lectures des films, une notion particulièrement intéressante à prendre en compte est celle du *visible*, définie par Pierre Sorlin comme « ce que les fabricants d'images cherchent à capter pour le transmettre, et ce que les spectateurs acceptent sans étonnement⁹⁹ ». Cette définition tient compte du fait que les normes d'un pays et d'une époque données se répercutent sur la manière dont les cinéastes et scénaristes aperçoivent le monde, ce qu'ils souhaitent reproduire à l'écran, ce que les producteurs acceptent de financer et ce que le public et les autorités publiques sont préparés à voir sur les écrans. Déceler ce « périmètre à l'intérieur duquel [la société] est capable de poser ses propres problèmes¹⁰⁰ » est le principal objectif que nous visons avec nos analyses des films. Pour un sujet fondamentalement politique comme la justice pénale – c'est-à-dire la manière dont la société gère la violence légitime –, il s'agit notamment de déterminer les limites implicites de la liberté d'expression pour le média de masse le plus important de l'époque. Dans une perspective plus large, l'analyse de la justice au cinéma fait ressortir les contours de la morale dominante, les tabous, les idéaux, les peurs et les espoirs de l'après-guerre. Si nous arrivons à cartographier le périmètre d'expression possible sur le thème de la justice pénale, nous pourrions mieux comprendre l'une des questions les plus importantes de la France de la Quatrième République : sa capacité de changement social¹⁰¹. Après quatre années d'occupation, d'exactions et d'injustice appliquée par l'État, à quel point la France était-elle prête à changer ?

99. P. Sorlin, *Sociologie du cinéma*, op. cit., p. 68-72.

100. *Ibid.*, p. 69.

101. Voir, par exemple, Herrick Chapman, *France's Long Reconstruction : In Search of the Modern Republic*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2018, 405 p.

1 | Faits divers

La représentation dépolitisée de la justice dans le cinéma français de la Quatrième République

1.1 Introduction : la justice pénale, matériau du film noir

Le cinéma français de l'après-guerre est réputé apolitique, à juste titre. Malgré la fin de l'Occupation et les contraintes évidentes qu'elle posait à la liberté d'expression des cinéastes, le cinéma à partir de 1945 renoue peu avec les thèmes sociaux qui étaient assez répandus dans les films des années 1930¹. Dans une industrie cinématographique qui n'ose pas souvent se confronter à la censure de l'État², avec des structures professionnelles défavorables aux petites productions indépendantes et peu ouvertes à des personnes venues de l'extérieur³, les films qui transmettent des propos controversés sur des sujets politiques sont rares⁴. Le climat culturel de la France est encore loin de la rupture de Mai 68, et bien qu'une véritable culture fleurisse autour du cinéma militant, celui-ci reste

-
1. Charles Ford, *Histoire du cinéma français contemporain : 1945-1977*, Paris, Éditions France-Empire, 1977, p. 70-74; Alan Williams, *Republic of Images : A History of French Filmmaking*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1992, p. 280. Raymond Chirat, pour sa part, observe une augmentation dans la production de films sociaux vers le milieu des années 1950, avec des œuvres comme *Chiens perdus sans collier* (Jean Delannoy, 1955; nous l'abordons au chapitre 3, p. 257), *Les Hommes en blanc* (Ralph Habib, 1955) ou *La Meilleure Part* (Yves Allégret, 1956); encore précise-t-il que « l'anecdote qui enrobe le constat » de ces films « est parfois si épaisse que la saveur du contenu en est anéantie ». Raymond Chirat, *La IV^e République et ses films*, Paris, Hatier, 1985, p. 61.
 2. Marcel Martin, *Le Cinéma français depuis la guerre*, Paris, Edilig, 1984, p. 21-27.
 3. Yann Darré, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, 2000, p. 72-73.
 4. Colin Crisp, *The Classic French Cinema, 1930-1960*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, p. 253-255.

aux marges, limité à des séances non commerciaux (et donc non soumis à la censure) dans des meetings politiques ou syndicaux ou au sein des ciné-clubs⁵.

Pourtant, la justice pénale, un sujet politique en soi⁶, est incontournable dans le cinéma de fiction, et ses représentations abondent dans le cinéma français entre 1945 et 1958. Constituant tantôt une toile de fond, tantôt un véritable objet d'attention, la justice est omniprésente dans la grande variété de films qui comportent une scène dans un tribunal ou une prison, un personnage de truand qui enfreint la loi ou un policier qui combat le crime. La plupart de notre étude est consacrée à une poignée d'œuvres qui tiennent un discours politique à travers leur représentation de la justice pénale. Il s'agit le plus souvent de films qui, par la critique, la publicité et l'image publique de leurs auteurs, se présentent d'emblée comme du cinéma social. Ces films fournissent des cas d'étude riches, mais ils restent des exceptions. Avant de les analyser, il convient d'abord d'observer les représentations plus communs de la justice dans le cinéma français à partir de la Libération. Pour cela, nous proposons de commencer par un tour d'horizon d'un cinéma populaire où on peut s'attendre à une profusion d'images de criminels et inspecteurs, magistrats et accusés, commissariats et pénitenciers : le film noir.

Le film noir est une catégorie qui a longtemps été circonscrite au cinéma américain des années 1940 et 1950, surtout en raison des définitions développées dans quelques textes fondateurs écrits par des critiques français : dès 1946, Nino Frank formule un argumentaire en faveur du film noir, jusque-là perçu comme inconvenant sur le plan moral⁷, puis Raymond Borde et Étienne Chaumeton publient leur célèbre ouvrage sur le sujet en 1955⁸. Plus récemment, des chercheurs ont défendu l'extension du périmètre de cette catégorie à d'autres époques et à d'autres pays, et notamment à la France, qui connaît une production foisonnante de films pouvant être décrits comme « noirs » pendant toute la période du cinéma classique (1930-1960)⁹. Ces débats autour de la définition de la catégorie ou du genre qu'est le film noir nous éloignent de notre objet, la représentation

5. Pauline Gallinari, *Les Communistes et le cinéma : France, de la Libération aux années 60*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 63-64.

6. Voir introduction, p. 12.

7. Nino Frank, « Un nouveau genre "policier" : l'aventure criminelle », *L'Écran français*, 28 août 1946, n° 61, p. 8-9, 14.

8. Raymond Borde et Étienne Chaumeton, *Panorama du film noir américain : 1941-1953*, Paris, Flammarion, 1988 [1955], 283 p.

9. Voir, par exemple, Ginette Vincendeau, « Noir Is Also a French Word : The French Antecedents of Film Noir », dans Ian Cameron (dir.), *The Movie Book of Film Noir*, Londres, Studio Vista, 1992, p. 49-58 ; Andrew Spicer (dir.), *European Film Noir*, Manchester, Manchester University Press, 2007, 279 p. ; Thomas Pillard, *Le Film noir français face aux bouleversements de la France d'après-guerre (1946-1960)*, Nantes, Joseph K., 2014, p. 11-19.

de la justice, un thème transversal présent dans plusieurs genres et cycles du cinéma français. Cependant, nous privilégions le terme « film noir » précisément parce qu'il ne se rapporte pas forcément au genre, et peut inclure des œuvres appartenant à différentes catégories¹⁰ : des films de gangsters, des films policiers, des mélodrames, voire certaines comédies, ayant en commun une certaine atmosphère et certains motifs, peuvent tous être classés comme films noirs. Des films noirs de tous bords sont susceptibles de contenir des références importantes à la justice pénale.

La surveillance, l'arrestation, la condamnation pénale, l'emprisonnement – toutes les manières dont les agents de l'État emploient ou menacent d'employer la force, dûment ou indûment, contre des individus – peuvent naturellement faire partie de la fiction policière, les histoires de gangsters ou de détectives, les drames réalistes construits autour du crime qui constituent le film noir. Dans ce chapitre, nous visons à identifier les tendances et les motifs communs de ces représentations. Comme nous nous intéressons à l'image de la justice pénale dans le cinéma de la Quatrième République, nous ne nous bornons pas aux seuls films noirs. Certains longs métrages que nous citons ne rentrent pas aisément dans cette catégorie – l'adaptation de *Chéri-Bibi* (1954) de Marcello Pagliero, par exemple, malgré le fait que son protagoniste soit un prisonnier évadé –, mais la grande majorité sont effectivement des films noirs d'une manière ou une autre. Nous verrons que, dans son ensemble, le cinéma français et surtout le film noir dépeignent la justice pénale de façon apolitique, évitant toute forme de controverse. Toutefois, il existe quelques exceptions, des films de fiction qui frôlent un traitement politique de la justice mais qui, pour diverses raisons, restent en deçà.

1.2 Cinéma policier sans police

Avant d'aborder les films qui évoquent la police et la justice – même s'ils le font de manière apolitique et, souvent, brève –, il faudrait souligner la quantité importante de films qui, par leur thème principal, auraient l'occasion d'évoquer ces sujets mais ne le font pas. Il semblerait aller de soi que dans le film noir des policiers soient des personnages courants, que des commissariats, palais de justice et pénitenciers soient des lieux d'action habituels. Pourtant, ils sont absents d'une très grande quantité des films noirs français de l'après-guerre. Il n'est pas forcément simple d'étudier l'*absence* plutôt

10. Paul Schrader, « Notes on Film Noir », dans Phillip Lopate (dir.), *American Movie Critics : An Anthology from the Silents until Now*, New York, Library of America, 2008, p. 457 ; voir aussi Raymond Durnat, « Paint it Black : The Family Tree of Film Noir », dans Alain Silver et James Ursini (dir.), *Film Noir Reader*, New York, Limelight Editions, 2003, p. 36-51.

que la représentation d'un thème au sein d'un corpus, mais une approche possible est l'analyse quantitative. Nous estimons que, de 1945 à 1958, entre le tiers et la moitié des films noirs français – selon les définitions variables de cette catégorie – ne font aucune ou presque aucune représentation de la police ou des autorités judiciaires. Sans statistiques similaires permettant une comparaison avec le cinéma policier d'autres époques ou d'autres pays, on ne saurait exagérer la portée de cette analyse, mais elle peut tout de même servir à délimiter le terrain que nous examinons.

1.2.1 Une approche quantitative

Cette estimation est issue de l'étude d'un corpus totalisant 150 longs métrages de fiction. Au lieu de constituer nous-mêmes ce corpus de films noirs – une démarche qui serait hors du champ de notre étude –, nous nous sommes inspirés de trois listes existantes : l'une assez restreinte, une sélection critique reflétant l'effet de canonisation de certaines œuvres, et deux autres plus larges et représentatives d'une grande part de la production des studios. Ces trois corpus, qui se recoupent, peuvent être combinés afin de générer un grand corpus du film noir français de l'après-guerre.

La première liste, élaborée par Ginette Vincendeau, remonte jusqu'au début du cinéma parlant et s'étend jusqu'au début des années 1970. Nous avons choisi de la tronquer, prenant les 31 films réalisés entre 1945 et 1958, les années correspondant à celles de notre étude. La liste qui en résulte¹¹ reste fidèle aux canons établis – dans la mesure où une liste de films français de cette période peu étudiée peut le faire, car le cinéma de la Quatrième République est sous-représenté dans la recherche sur le cinéma français. Vincendeau divise sa liste entre, d'une part, dix-sept « films de gangsters/films de crime », comprenant aussi bien des œuvres d'une tonalité plutôt sérieuse (*Touchez pas au grisbi*, *Maigret tend un piège*) que des films parodiques (mettant souvent en avant les comédiens Eddie Constantine ou Raymond Rouleau); et, d'autre part, quatorze œuvres faisant partie d'un cycle « noir social », avec notamment des films de Marcel Carné ou d'Henri-Georges Clouzot et les collaborations entre Yves Allégret et le scénariste Jacques Sigurd.

Le deuxième corpus est tiré de l'ouvrage récent de Thomas Pillard, *Le Film noir français face aux bouleversements de la France d'après-guerre (1946-1960)*¹². Plus large que celle de Vincendeau, la liste de Pillard comporte notamment beaucoup plus de films qualifiés par l'auteur de « série noire pour rire » : des films noirs à la tonalité parodique, ainsi que

11. Ginette Vincendeau, « French Film Noir », dans Andrew Spicer (dir.), *European Film Noir*, Manchester, Manchester University Press, 2007, p. 49-52. Liste reproduite en annexe, p. 481.

12. T. Pillard, *Le Film noir français*, op. cit., p. 341-346. Cette liste aussi est reproduite en annexe, p. 483.

des films de gangsters moins connus. Cette liste a également l'avantage de comporter la quasi-totalité des œuvres citées par Raymond Borde et Étienne Chaumeton dans le chapitre sur le cinéma français dans leur étude, *Panorama du film noir américain*¹³. Il s'agit cependant d'une liste d'œuvres citées, liées à un ensemble réduit de films analysés, plutôt qu'un inventaire exhaustif ou un palmarès d'œuvres choisies pour leur importance. Nous nous référons donc également à un troisième corpus, publié il y a plus de trente ans mais très bien fourni, tiré de l'ouvrage *Le Cinéma policier français* de François Guérif¹⁴. Cette liste est aussi le résultat d'une sélection, mais beaucoup plus large que les deux précédentes. La liste de Guérif comprend donc davantage encore de films oubliés et méconnus.

Le grand corpus de 150 films issu de l'union¹⁵ de ces trois listes n'est pas parfait. Chacune des trois filmographies citées ci-dessus opère une sélection dont les critères peuvent être questionnés. L'ensemble des 150 longs métrages n'est certainement pas une liste complète du film noir français de 1945 à 1958 : il manque notamment des films aux limites de la catégorie (« cinéma policier » pour François Guérif, « film noir » pour Thomas Pillard ou Ginette Vincendeau) ainsi que des films obscurs (même si Pillard et Guérif en incluent beaucoup). Par exemple, Guérif cite seulement les deux premiers films du cycle comique *Inspecteur Sergil* de Jacques Daroy ; il ne mentionne pas *Sergil chez les filles* (1952), qui ne fait pas non plus partie des listes de Pillard ou de Vincendeau. Des films comme *Rayés des vivants* (Maurice Cloche, 1952), aux frontières du film noir et du cinéma social, ou *La loi, c'est la loi* (Christian-Jaque, 1958), une comédie dont le protagoniste est policier mais à laquelle manque le cadre habituel des comédies policières, ne figurent dans aucune des trois filmographies. Par ailleurs, le choix d'inclure certains films aux limites de la catégorie peut être discutable. *Le Diable au corps* (Claude Autant-Lara, 1947) est-il un film noir ? Vincendeau le classe parmi les « films noirs sociaux », tandis que Guérif et Pillard, qui font pourtant des filmographies moins sélectives, ne le comptent pas.

Cette nouvelle liste offre un aperçu global de la production du film noir dans la France de l'après-guerre, sans trancher sur la définition du cinéma policier ou du film noir ;

13. R. Borde et É. Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, op. cit., p.157-170. Nous avons choisi de ne pas analyser séparément la sélection de Borde et Chaumeton car elle s'arrête en 1955, date de publication de l'ouvrage.

14. François Guérif, *Le Cinéma policier français*, Paris, Henri Veyrier, 1981, p. 88-114. Reproduit en annexe, p. 485.

15. Dans le sens mathématique du terme : l'union de deux ensembles comporte tous les éléments présents dans l'un ou l'autre, ou qui font partie des deux. Au contraire, l'intersection de deux ensembles ne comporte que les éléments présents à la fois dans les deux ensembles.

l'union des filmographies reflète précisément le fait que ces définitions peuvent varier d'un spectateur et d'un critique à l'autre. Par ailleurs, les listes qui sont à l'origine du grand corpus peuvent servir de points de comparaison, permettant de faire émerger des tendances différentes parmi les films les plus prestigieux ou les plus réussis sur le plan commercial.

La présence de la police représente un premier enjeu quantifiable. En utilisant une base de données relationnelle, nous avons divisé tous les films des trois filmographies en trois catégories selon le degré de présence à l'écran des pouvoirs de l'État impliqués dans la répression du crime : policiers surtout, mais aussi magistrats, gardiens de prison ou personnels de maisons de rééducation¹⁶. Une première catégorie regroupe les films où la police et les autorités figurent parmi les personnages principaux, protagonistes ou antagonistes ; une deuxième comporte des œuvres où les policiers sont des personnages secondaires, nommés ou visibles pendant plus d'une scène ; ensuite, un troisième groupe est réservé aux films où les représentants de l'État sont totalement absentes ou visibles très brièvement. Ces catégories ont des frontières fluctuantes – il y a des cas limites qui pourraient se trouver dans une catégorie ou une autre –, d'où la nécessité d'interpréter les chiffres qui en découlent comme étant davantage indicatifs. En tout cas, les résultats, visibles dans le tableau 1.1, témoignent d'une tendance nette : l'absence ou la quasi-absence de la police dans ce qui nous semble être une grande proportion des films, presque 40 % des œuvres du corpus. Par ailleurs, plus de la moitié de la filmographie de Ginette Vincendeau, plus sélective, est composée de films noirs sans police, ce qui suggère que cette catégorie représente une part plus importante des œuvres les plus célèbres du film noir français.

Les 59 films policiers sans police que nous avons recensés ont une identité hétéroclite. Ils sont produits tout au long de la période que nous étudions, sans accélération ou ralentissement. L'ensemble comporte des réussites commerciales retentissantes (*Le Salaire de la peur* de Clouzot vend presque 7 millions de billets en 1953) tout comme des échecs (*La Bonne Tisane* [1958] d'Hervé Bromberger attire moins d'un million de spectateurs malgré ses stars, Bernard Blier et Madeleine Robinson). Il y a des films boudés par les critiques (la comédie policière *Les Pépées font la loi* [1955] de Raoul André) aussi bien que des films qui deviendront de grands classiques, ce qui n'a évidemment rien à voir avec la carrière commerciale de ceux-ci : 4,7 millions de spectateurs vont au cinéma

16. Par prudence, nous avons décidé de compter des cas ambigus comme représentants de l'État. Ces quelques cas ambigus comprennent notamment les agents des forces de l'ordre de pays étrangers : par exemple, le personnage de Lemmy Caution, joué dans plusieurs films par Eddie Constantine, compte ici comme un policier.

Filmographie	Total des œuvres	Œuvres avec police/autorités parmi personnages principaux	Œuvres avec police/autorités parmi personnages secondaires	Œuvres avec police/autorités presque ou entièrement absentes
Guérif	112	30 (27 %)	43 (38 %)	39 (35 %)
Pillard	64	14 (22 %)	22 (34 %)	28 (44 %)
Vincendeau	31	6 (19 %)	9 (29,0 %)	16 (52 %)
Corpus uni	150	36 (24,0 %)	55 (36,7 %)	59 (39,3 %)

TABLEAU 1.1 – *Présence de la police et des autorités publiques dans les trois filmographies du film noir et le corpus uni*

pour regarder *Touchez pas au grisbi* (Jacques Becker, 1954), tandis que moins de 900 000 voient *Une si jolie petite plage* (Yves Allégret, 1949). Quelques films aux discours sociaux (*Des gens sans importance* [1956] d'Henri Verneuil, qui évoque l'avortement clandestin) viennent côtoyer des divertissements légers (*Ça va barder* [1955] de John Berry, avec Eddie Constantine). Les films proviennent de nombreuses catégories génériques : des films de gangsters, des mélodrames, des comédies, des films faisant référence à la Seconde Guerre mondiale. Notons toutefois qu'une catégorie est surreprésentée parmi les films policiers sans police : le « réalisme noir », un cycle qui rappelle le réalisme poétique des années 1930 avec une dose supplémentaire de pessimisme. Identifiée de manière variable par Guérif, Pillard et Vincendeau, cette série de 22 films en compte 16 où la police et les autorités sont invisibles ou presque, et un seul, *Quai des Orfèvres* (Clouzot, 1947)¹⁷, avec un policier parmi les personnages principaux. (Il s'agit tout de même d'un cas particulier : l'inspecteur joué par Louis Jouvet est un des trois protagonistes du film, avec le couple sur lequel il enquête.)

Même si les auteurs s'accordent sur beaucoup de points, les cycles définis par Guérif, Pillard et Vincendeau à l'intérieur de leurs corpus respectifs présentent quelques différences importantes : par exemple, Ginette Vincendeau compte des films parodiques aussi bien que des œuvres plus sérieuses parmi les « films de gangsters », alors que Thomas Pillard évoque ces films en tant que deux cycles distincts dans son ouvrage. Afin d'obtenir des statistiques lisibles, nous avons procédé à notre propre classement à partir d'un sous-ensemble de films du grand corpus, en s'inspirant des catégories déjà définies

17. Voir notre analyse au chapitre 2, p. 195.

Catégorie	Total des œuvres	Œuvres avec un protagoniste policier/fonctionnaire de la justice	Œuvres avec un protagoniste criminel	Œuvres avec un protagoniste autre
Comédies policières	38	12 (32%)	2 (5%)	24 (63%)
Réalisme noir	23	1 (4%)	12 (52%)	11 (48%)
Films de gangsters	13	2 (15%)	10 (77%)	1 (8%)
Trois cycles confondus	74	15 (20%)	24 (32%)	36 (49%)
Hors cycles	76	20 (26%)	22 (29%)	36 (47%)

TABLEAU 1.2 – *Protagonistes des films noirs, par cycle*

par les trois auteurs. Nous avons retenu les trois catégories précisées par Pillard tout en les élargissant à des œuvres empruntées aux deux autres corpus¹⁸. Le premier de ces cycles est le *réalisme noir*, pessimiste et nostalgique, héritier du réalisme poétique des années 1930; ensuite, les *comédies policières*, des films qui revisitent l'univers noir de gangsters et policiers avec une approche comique, en mettant souvent en avant un comédien associé à ce cycle (Eddie Constantine, Fernandel, Raymond Rouleau...); enfin, les *films de gangsters* qui mettent en avant leurs propres comédiens emblématiques (Jean Gabin, Lino Ventura...) et se déroulent souvent dans un cadre parisien de bistrots et de boîtes de nuit. Des 150 films du corpus réuni, 74 correspondent clairement à un de ces trois cycles. L'identité des protagonistes des œuvres de chaque catégorie est exposée dans le tableau 1.2. Les protagonistes policiers (ou autres fonctionnaires de la justice) ne sont pas très nombreux en général, mais ils sont notamment plus fréquents dans les comédies, où leur nombre est gonflé par la présence de personnages comme Lemmy Caution (Eddie Constantine) ou l'inspecteur Sergil (Paul Meurisse), ainsi que dans les 76 films qui n'appartiennent pas à ces cycles : parmi ces derniers, 49 correspondent à la période de 1945 à 1949, où davantage de films emploient la structure narrative d'une énigme résolue à la fin de l'histoire, souvent par un personnage d'inspecteur ou de commissaire. Quant aux protagonistes criminels, ils sont évidemment nombreux dans les films de gangsters, ainsi que dans le réalisme noir, avec ses anti-héros moralement compromis, voués à un destin tragique. Cependant, les protagonistes les plus nombreux ne sont ni criminels, ni membres des forces de l'ordre, mais des personnes ordinaires, empêtrées dans des

18. T. Pillard, *Le Film noir français*, op. cit.

Catégorie	Total des œuvres	Œuvres montrant un protagoniste accusé à tort	Œuvres montrant la chute d'un protagoniste
Comédies policières	38	6 (16 %)	0 (0 %)
Réalisme noir	23	2 (9 %)	11 (48 %)
Films de gangsters	13	0 (0 %)	9 (69 %)
Trois cycles confondus	74	8 (11 %)	20 (27 %)
Hors cycles	76	11 (14 %)	23 (30 %)
Total (grand corpus réuni)	150	19 (13 %)	43 (29 %)

TABLEAU 1.3 – *Deux procédés narratifs sensibles : le protagoniste accusé à tort et la chute du protagoniste*

affaires criminelles ou des intrigues sombres. Ils constituent la majorité des protagonistes du film noir français, avec l'exception notable des films de gangsters.

Notre étude quantitative du corpus se termine sur deux constructions narratives typiques qui sont particulièrement intéressantes pour l'étude des connotations politiques du film noir (tableau 1.3). Premièrement, le protagoniste accusé à tort d'un crime ou un méfait : ce cas de figure peut évidemment engendrer des questions délicates autour du rôle de la police et de l'État dans l'épreuve vécue par le personnage. Il est révélateur que ce procédé narratif soit assez rare dans le film noir français de l'après-guerre, avec seulement 19 œuvres concernées, dont 2 du réalisme noir et 6 comédies policières, où les fausses accusations ont tendance à être présentées avec une légèreté qui diminue leur portée politique. (Il serait particulièrement intéressant de comparer ces chiffres avec des équivalents pour le film noir d'autres pays ou d'autres époques.) L'autre procédé narratif, moins risqué sur le plan politique mais toujours sensible, est la chute d'un protagoniste, terminant typiquement par sa mort ou son arrestation. Ceci peut sembler presque obligatoire quand il s'agit d'un personnage moralement compromis, ou, inversement, presque inadmissible quand le personnage est présenté comme intègre, honnête ou bienveillant. Bien que ces derniers cas spéciaux soient rares – nous en examinons quelques-uns au cours de cette thèse – une fin tragique pour le personnage principal est assez fréquente dans les films de gangsters et le réalisme noir, ainsi que dans la catégorie « hors cycles », qui comprend un bon nombre de films qui pourraient être qualifiés de mélodrames.

Ces résultats viennent confirmer des observations plus générales de critiques qui ont écrit sur le cinéma de cette période. Dans son ouvrage sur le film noir français, Robin

Buss remarque le caractère fataliste de la plupart des films qu'il analyse. Que la police soit présente ou non, le criminel est puni à la fin du récit non pas grâce au travail brillant ou vaillant des enquêteurs, ni à cause de son crime, mais surtout par hasard. Ceci n'a rien de nouveau : cette tendance traverse le cinéma français dès le réalisme poétique des années 1930. On l'observe par exemple dans les collaborations entre Marcel Carné et Jacques Prévert, *Le Quai des brumes* (1938) et *Le jour se lève* (1939). Après la guerre, les criminels de films comme *Casque d'or* (Jacques Becker, 1952), *Thérèse Raquin* (Carné, 1953) ou *Bob le flambeur* (Jean-Pierre Melville, 1956) sont des personnages sympathiques, entreprenants, intelligents, faits pour séduire le spectateur. C'est le destin qui fait échouer leurs projets dans des films où la police, les enquêteurs, les personnes représentatives de l'appareil judiciaire ou bien fournissent un travail loin d'être héroïque, ou bien sont à peine visibles. Buss avance plusieurs explications à ce fatalisme :

Une première [possibilité] est que l'intervention du hasard sert à créer le suspense ; une autre est qu'un certain cynisme fait partie du genre. Par ailleurs, des personnages victimes du destin attirent la sympathie du public et aident à créer l'ambivalence morale qui distingue ce type de récit à suspense des fictions policières ou de détective, dans lesquelles le bien et le mal sont clairement délimités ¹⁹.

D'un intérêt particulier pour notre étude, Buss note que ces traits tendent à écarter toute possibilité de discours politique dans les films :

Toutes [ces explications] sont plutôt incompatibles avec un message politique. La politique implique la possibilité du changement, au contraire d'une perspective sur la condition humaine qui nous représente comme victimes du destin ; et des sentiments partagés n'incitent guère à l'action politique. Le film noir classique emploie la politique uniquement pour renforcer la désillusion et pour remettre en cause la motivation, non en tant qu'appel aux armes ²⁰.

Le critique évoque les suites du réalisme poétique, dont un petit nombre de films proposent tout de même une représentation significative de la justice pénale ; nous les aborderons plus tard dans ce chapitre (voir p. 106). Dans un premier temps, nous tournerons notre attention vers les films de gangsters. Dans cette catégorie aussi, l'absence d'images de la justice pénale est un trait saillant.

19. Robin Buss, *French Film Noir*, Londres, Marion Boyars, 1994, p.110-111. Notre traduction.

20. *Ibid.*

1.2.2 Trois films emblématiques

Des différents cycles de films noirs de l'après-guerre identifiés par Guérif, Pillard et Vincendeau, c'est sans doute celui des films de gangsters qui a produit les œuvres les plus connues aujourd'hui. La critique auteuriste, de ses origines dans les pages des *Cahiers du cinéma* jusqu'à son essor à la suite de la Nouvelle Vague, a rejeté une grande partie du cinéma de genre français des années 1940 et 1950, mais elle a aussi élevé une poignée de ces films et leurs réalisateurs au rang de références esthétiques. Dans cette catégorie se trouvent notamment *Touchez pas au grisbi* (Jacques Becker, 1954), *Du rififi chez les hommes* (Jules Dassin, 1955) et *Bob le flambeur* (Jean-Pierre Melville, 1956). Nous ne ferons pas un examen détaillé de ces trois films, déjà analysés maintes fois²¹, et qui ne montrent que très peu l'État et l'appareil judiciaire. Cependant, cette absence de représentation de la justice est intéressante en soi, et vaut un détour pour examiner d'abord la façon dont ces trois films arrivent à écarter les questions autour de la justice pénale et, ensuite, pourquoi ils sont devenus si emblématiques et influents.

La critique et la publicité autour de ces films emploient couramment les notions de « gangsters » et du « milieu ». Nous assimilons donc ces représentations à la catégorie de « crime organisé », mais la notion même du crime organisé est variable et difficile à cerner. Les nombreuses définitions établies par des services de maintien de l'ordre, dans une perspective de répression d'activités illicites, sont difficilement applicables dans un contexte scientifique. À ces définitions, l'historienne Laurence Montel, spécialiste en la matière, préfère celle du criminologue Jean-Paul Brodeur, qui évite les jugements de valeur : selon lui, le crime organisé se résume à « des activités illégales d'approvisionnement en biens et services partiellement ou totalement prohibés et [...] le recyclage illicite du profit de ces trafics²² ». Cette définition nous met devant un paradoxe : les activités criminelles dépeintes par *Du rififi chez les hommes* ou *Bob le flambeur*, ou celles qui déclenchent le récit de *Touchez pas au grisbi* ne compteraient pas comme crime organisé d'après cette définition. La conception du « milieu » dans ces films est bien particulière.

21. Voir, par exemple, T. Pillard, *Le Film noir français*, op. cit., p. 211-319; Marc Vernet, « *Touchez pas au grisbi*, film épatant : argot, dernier cri et revendication nationale », *Popular European Cinema*, juin 2007, n° 5, p. 57-74, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00709507> (consulté le 2 mai 2018); Graeme Hayes, « *Du rififi chez les hommes/Rififi* », dans Phil Powrie (dir.), *The Cinema of France*, Londres, Wallflower Press, 2006, p. 71-79.

22. Jean-Paul Brodeur, « Le Crime organisé », dans Laurent Mucchielli et Philippe Robert (dir.), *Crime et sécurité, l'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 2002, p. 246, cité dans Laurence Montel, « Crime organisé et politique en France, aperçu historique », *Pouvoirs*, 8 février 2010, n° 132, p. 18, doi : 10.3917/pouv.132.0017.

Par ailleurs, ces films – encore davantage que d'autres moins célèbres du même cycle – montrent peu ou pas de conflit entre les criminels et les forces de l'ordre²³. Ce conflit est pourtant fondamental. Non seulement la police représente la menace de force répressive qui confère à l'État son pouvoir dans ses rapports avec chaque individu, mais de nombreux observateurs ont noté le défi particulier posé par le crime organisé au monopole de la violence légitime détenu par l'État. En effet, lorsqu'une organisation criminelle accumule du pouvoir, ce pouvoir découle de l'exercice d'une contrainte, la violence physique, mais dans les endroits où ces organisations fonctionnent, là où l'État est souvent peu présent ou affaibli, elles peuvent assumer une apparence de légitimité et prétendre proposer des services aux commerces ou aux particuliers. Une mafia qui opère un racket en échange de protection fonctionne un peu comme un État parallèle et, en grandissant, peut commencer à concurrencer l'État lui-même²⁴. Or, ce n'est pas ce type de gangstérisme qui est montré dans ces trois films, et en général il est très peu représenté dans le cinéma français de l'époque. Bien que le crime organisé, et parfois même ses liens avec des responsables politiques corrompus, soient des thèmes courants du film noir américain de la même époque – on peut évoquer des exemples comme *The Asphalt Jungle* (*Quand la ville dort*, John Huston, 1950), *The Enforcer* (*La Femme à abattre*, Bretaigne Windust, 1951) ou *The Big Heat* (*Règlement de comptes*, Fritz Lang, 1953) –, ce n'est pas le cas en France. Les représentations du « milieu » dans le cinéma français évoquent bien plus souvent des opérations de braquage organisés par un nombre restreint de participants que des entreprises criminelles d'extorsion, de jeu, ou de drogue qui commencent à concurrencer le monopole d'État sur la violence légitime. Pourtant, si ces activités sont rares à l'écran, ce n'est pas parce qu'elles sont inexistantes dans la France de l'après-guerre. Au milieu du xx^e siècle, une bonne part du crime organisé consiste en l'organisation de jeux d'argent prohibés, le proxénétisme et, surtout, des trafics illicites de cigarettes, de drogues ou de métaux précieux ; il existe aussi plusieurs exemples de liens

23. Par exemple, l'essentiel du conflit est entre malfrats rivaux dans *Le Rouge est mis* (Gilles Grangier, 1957), *Jusqu'au dernier* (Pierre Billon, 1957), *Quand la femme s'en mêle* (Yves Allégret, 1957) ou *La Bonne Tisane* (Hervé Bromberger, 1957), avec la police dans un rôle secondaire ou peu important, mais les rapports entre police et criminels sont généralement plus conflictuels dans ceux-ci.

24. Le sociologue et politiste Charles Tilly va jusqu'à proposer une conception de l'État *en tant que racket* : Charles Tilly, « La Guerre et la construction de l'État en tant que crime organisé », *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, 2000, vol. 13, n° 49, p. 97-117, doi : [10.3406/polix.2000.1075](https://doi.org/10.3406/polix.2000.1075). Bien que ce soient la science politique et la sociologie qui précisent la forme de la ressemblance entre l'État et le crime organisé, cette ressemblance est également explorée dans le domaine des arts dans des œuvres telles que *M le maudit* (Fritz Lang, 1931), où la pègre mène un procès contre le meurtrier d'enfants joué par Peter Lorre, ou encore *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* (1941), pièce de Bertold Brecht où le personnage principal porte à la fois les traits d'Al Capone et d'Adolf Hitler.

étroits entre ces trafiquants et des responsables politiques²⁵. Comme les personnages de *Grisbi*, *Rififi* et *Bob*, les criminels de nombreux autres films de gangsters français, qu'ils soient représentés comme des « bons » ou des « mauvais », des protagonistes ou des personnages secondaires, finissent par s'anéantir dans leurs propres luttes intestines. Si la police est présente, c'est souvent uniquement à la fin du film, pour empêcher un braquage dont les détails ont déjà été dévoilés, ou pour ramasser un ou deux survivants d'une bataille où la plupart des criminels se sont déjà abattus les uns les autres.

Dans *Du rififi chez les hommes*, l'État a une certaine présence à l'écran, mais uniquement à l'arrière-plan. Au début du film, le protagoniste, Tony « le Stéphanois » (Jean Servais), vient de sortir de prison après y avoir passé cinq ans pour un vol de bijoux. Pendant la fameuse scène de braquage, qui se déroule en silence pendant presque une demi-heure, les protagonistes courent le risque permanent que leur activité soit détectée et que les autorités soient alertées. Les cambrioleurs ont soigneusement observé les heures de passage de la police dans le quartier et ont planifié leur opération afin de les éviter. À la fin de la scène, Tony assomme un policier qui a aperçu le véhicule, volé, prévu pour s'enfuir avec les bijoux. Plus tard, un gangster rival, Grutter (Marcel Lupovici), réalise que Tony et sa bande sont responsables du braquage ; bien qu'il ait l'occasion de les dénoncer à la police contre une récompense de 10 millions de francs, il préfère essayer de récupérer le butin lui-même. La police et l'État ne sont évoqués que de manière allusive, à un niveau secondaire de la narration. La prison où Tony a été incarcéré n'est pas visible à l'écran, et le policier assommé à la fin du braquage n'est présent que pendant quelques secondes. Un bref regard sur la distribution artistique révèle qu'aucun des personnages nommés n'appartient aux forces de l'ordre ; les personnages du film sont des gangsters, d'une bande ou d'une autre, et leurs proches.

La police et l'État sont encore plus éloignés de l'action dans *Touchez pas au grisbi*. L'intrigue et le conflit se déroulent entièrement entre des malfrats de bandes rivales et

25. L. Montel, « Crime organisé et politique en France, aperçu historique », art. cit. L'auteure observe : « Souffrant d'une stigmatisation sociale et pénale forte et peinant à s'enrichir comme à s'élever socialement, les voleurs ont rarement la possibilité d'offrir leurs services à des hommes politiques et de bénéficier de leur protection. Ces derniers ne frayent généralement pas, en effet, avec la marginalité du vol. Il en va différemment des trafiquants. [...] De là il découle non seulement que la longévité et l'enrichissement sont du côté des trafics, mais encore que leurs praticiens peuvent se réclamer du petit commerce ou du négoce [...], tandis que les voleurs demeurent arrimés au monde ouvrier. Ils représentent, pour les hommes politiques, des fréquentations plus présentables. » La prévalence des voleurs et la rareté des trafiquants dans le film noir de cette époque pourraient répondre au besoin d'images fortes – une scène de braquage minutieusement préparé est plus spectaculaire que des scènes d'extorsion ou de trafic de drogues –, mais permet aussi d'éviter que soient posées des questions autour de la corruption et du clientélisme.

leurs maîtresses. Appliqué à ce film, le test du générique donne le même résultat que pour *Du rififi* : aucun policier, aucun représentant de l'État ne figure parmi les personnages, et leur existence n'est évoquée que de manière très implicite. Quand le protagoniste, Max (Jean Gabin), essaie de vendre les 96 kilos d'or qu'il a volés, un receleur propose de les acheter pour 35 millions de francs, même si leur valeur est de 50 millions. Il lui montre une affiche proposant une récompense pour le retour de l'or et parle de la nécessité de fabriquer de faux certificats d'origine pour pouvoir le revendre. Bien sûr, la différence de prix est due à l'illégalité de l'entreprise, et les conséquences possibles de sa détection, mais ces sujets ne sont même pas mentionnés dans les dialogues, et encore moins soulignés par l'image. À la fin de la confrontation, sur une route rurale, entre la bande de Max et celle de son rival Angelo (Lino Ventura), la voiture de celui-ci, transportant la totalité de l'or volé, explose et disparaît dans les flammes. Max voit un camion qui s'approche et décide de quitter les lieux. À nouveau, la raison évidente pour laquelle le protagoniste n'a pas la possibilité de rester pour récupérer le butin est qu'il doit éviter d'être repéré, mais ceci reste entièrement implicite, l'arrivée de la police étant une suggestion lointaine évoquée ni dans les dialogues, ni à l'écran. En l'absence presque totale de la police dans *Touchez pas au grisbi*, Thomas Pillard voit un possible clin d'œil à la protection donnée par le Troisième Reich aux activités criminelles de la « Gestapo française » de la rue Lauriston, permettant à ce groupe – l'exemple suprême d'un rapprochement entre l'État et le crime organisé, composé d'anciens malfrats qui exécutent les basses besognes des SS – d'agir avec impunité pendant l'Occupation²⁶. Pourtant, cette référence reste très allusive ; *Touchez pas au grisbi* est surtout un film policier sans police.

Le seul des trois films emblématiques où la police joue un rôle visible, quoique limité, est *Bob le flambeur*. Bob (Roger Duchesne), le personnage principal qui essaie d'organiser le braquage du casino de Deauville, entretient depuis longtemps une relation cordiale avec un commissaire de police (Guy Decomble), dont il a une fois sauvé la vie. Cette amitié, loyale et désintéressée – au début du film, le commissaire précise à ses collègues que Bob n'est pas un « indic » –, traverse les frontières entre le « milieu » et les « poulets ». La mise en exergue de cette amitié signale au public que le protagoniste est de bon caractère, malgré ses antécédents criminels et son projet de braquage. Plus tard, la femme d'un des collaborateurs de Bob alerte la police du projet. Le commissaire essaie alors de prévenir Bob que les forces de l'ordre l'attendront au casino pour empêcher le coup, mais il ne réussit pas à joindre le truand, déjà parti à Deauville. Pourtant, au lieu de procéder comme prévu au casino, Bob se laisse emporter par sa passion pour

26. T. Pillard, *Le Film noir français*, op. cit., p. 276-279.

le jeu, oubliant son projet soigneusement préparé aussitôt qu'il gagne plusieurs paris consécutifs. Les associés de Bob sont tous abattus ou arrêtés par la police dès leur arrivée devant le casino, mais Bob, qui a gagné assez pour qu'il n'ait pas besoin des bénéfices du braquage, est sauvé par son propre oubli.

C'est donc un étrange concours de circonstances qui entraîne le résultat final du film : la malchance – Bob est déjà parti avant que le commissaire Ledru puisse l'alerter –, suivie de la bonne chance des paris gagnants qui lui font oublier son complot et donc, de façon indirecte, lui sauvent sa vie. Certes, Paulo (Daniel Cauchy), le protégé de Bob, est tué par la police ; il y a un moment de tristesse, où Bob prend dans ses bras le corps de son jeune ami et collègue juste avant d'être embarqué par le commissaire. Mais ce deuil n'est que très momentané, et une fois dans la voiture avec les policiers, Bob arbore un sourire. Il regarde directement la caméra :

LE COMMISSAIRE LEDRU – Intention criminelle avec commencement d'exécution, bien, t'en as pour cinq ans, mais avec un bon avocat... et par conséquent sans intention criminelle, t'en as pour trois ans.

ROGER (un complice) – Avec un très bon avocat, plus d'intention criminelle, t'auras peut-être l'acquittement.

BOB – Si je prenais Garçon ou Floriot, je pourrais peut-être demander des dommages et intérêts ?

L'absence de conflit entre le gangster au grand cœur et le commissaire compréhensif et complice, le seul personnage de policier nommé dans le film, montre à quel point *Bob le flambeur* masque le conflit essentiel entre l'État et le crime organisé. Le commissaire Ledru ne garde pas contact avec Bob parce qu'il est corrompu, mais parce qu'il est vraiment son ami : il croit sincèrement que Bob a abandonné ses activités criminelles. Le héros ne pense même pas à la possibilité de son arrestation, de son emprisonnement ou de sa mort. Certes, ses complices sont tués à la fin du film par la police (il n'y a pas de rapport plus conflictuel possible !), mais tout est réduit au fait que chacun est obligé de jouer un rôle prédéterminé : *malgré lui*, le commissaire conduit ses hommes à tuer et à arrêter les complices de Bob ; celui-ci ne sort indemne que parce que le *hasard* l'a mené à oublier son rôle de gangster.

Les critiques publiées par la bande des *Cahiers* sont toutes élogieuses, ce qui contribue à la célébrité future de ces films, mais elles ont aussi quelques autres points communs. D'abord, et de manière assez étonnante, les auteurs commencent par présenter des excuses pour avoir aimé le film en question, ou au moins expriment une réaction de surprise agréable. Ils affichent d'emblée un scepticisme envers le genre du film de gangsters ou le film noir en général. Pour André Bazin, *Du rififi chez les hommes* est une « exception »

du film noir dans la mesure où il « n’inspire ni l’ennui, ni l’irritation, ni le dégoût²⁷ ». À propos du même film, Jacques Doniol-Valcroze précise qu’il n’a pas lu le roman d’André Le Breton dont le film est tiré, « ayant par nature sainte horreur de ce genre de littérature²⁸ ». Claude Chabrol, écrivant sous le pseudonyme Jean-Yves Goute²⁹, affirme que les films de Melville « sont d’une honnêteté, d’un sérieux, qui tranchent agréablement avec les livraisons des autres franc-tireurs du cinéma français³⁰ ». Toutes ces remarques sous-entendent que la série noire, que ce soit sous sa forme cinématographique ou littéraire, serait inintéressante, conventionnelle, voire vulgaire.

Les histoires racontées par le film noir ne semblent pas non plus intéresser les critiques des *Cahiers*. Ce que François Truffaut admire chez Jacques Becker est que « [l]’intrigue, qui n’est plus qu’un prétexte, tend à s’amincir de film en film. [...] *Touchez pas au grisbi* ne raconte que le transfert forcé de quatre-vingt-seize kilos d’or³¹ ». D’après Bazin, qui admire cependant la technique de Jules Dassin dans *Du rififi chez les hommes*, « l’habileté et le métier n’auraient pas suffi, je crois, à sauver ce scénario qui a le tort de venir après beaucoup d’autres du même genre³² ». Doniol-Valcroze, en évoquant lui aussi *Du rififi*, affirme que « l’histoire en question n’est pas d’un très grand intérêt³³ ». Enfin, avant de souligner les points forts de *Bob le flambeur*, Chabrol fustige « un film très mal raconté, et dont l’intrigue, de surcroît, ne présente guère d’intérêt³⁴ ».

Alors, si le film noir a habituellement tout ce qu’il faut pour déplaire aux critiques des *Cahiers*, s’ils trouvent le genre et les récits banals, qu’est-ce qui rend ces films exceptionnels à leurs yeux ? Ils approuvent que Becker, Dassin et Melville participent à l’écriture du scénario, et ils trouvent une poésie dans la technique et l’économie de moyens de ces films. Mais ils apprécient aussi les personnages de gangsters sympathiques et humains. Truffaut fait l’éloge de la « beauté des personnages » et affirme que « le véritable sujet du *Grisbi* [est] le vieillissement et l’amitié³⁵ ». Pour Bazin, dont l’article

27. André Bazin, « *Du rififi chez les hommes*. Un film d’hommes : un film humain ! », *Le Parisien libéré*, 15 avril 1955, p. 6.

28. Jacques Doniol-Valcroze, « Une vie de chien », *Cahiers du cinéma*, avril 1955, n° 46, p. 45.

29. Ginette Vincendeau, *Jean-Pierre Melville : an American in Paris*, Londres, BFI Publishing, 2003, p. 104.

30. Jean-Yves Goute [Claude Chabrol], « Saluer Melville ? », *Cahiers du cinéma*, octobre 1956, n° 63, p. 51.

31. François Truffaut, « Les truands sont fatigués », *Cahiers du cinéma*, avril 1954, n° 34, p. 55.

32. A. Bazin, « *Du rififi chez les hommes* », art. cit.

33. J. Doniol-Valcroze, « Une vie de chien », art. cit., p. 44.

34. J.-Y. Goute, « Saluer Melville ? », art. cit. Notons toutefois que Chabrol trouve beaucoup plus intéressant le récit de *Du rififi chez les hommes*.

35. F. Truffaut, « Les truands sont fatigués », art. cit.

sur *Du rififi chez les hommes* applaudit « un film d'hommes : un film humain ! », Dassin apporte

une sincérité et une humanité qui brisent les conventions de la « série noire » et savent nous toucher au cœur. Plus que le morceau de bravoure de technique pure du cambriolage, j'aime l'admirable retour de Jean Servais, agonisant au volant de sa voiture, uniquement soucieux après tant de vaines tueries de ramener à sa mère un enfant vivant et qui joue inconsciemment avec un revolver de cow-boy³⁶.

En somme, ces trois films posent des questions morales autour des notions du bien et du mal à travers des personnages de gangsters aimables. Les critiques des *Cahiers* admirent la manière dont chacun des films amène les spectateurs à compatir avec des protagonistes qui, tout en se livrant à des entreprises illégales, font aussi preuve de grandes qualités personnelles et professionnelles. Max, le héros de *Touchez pas au grisbi*, est montré comme loyal et honorable, faisant de grands efforts pour sauver son protégé Riton (René Dary). Le personnage principal de *Bob le flambeur* a lui aussi un jeune protégé, Paulo, qu'il essaie d'encourager et de défendre. À la fin du film, Paulo meurt lors de l'échec du braquage ; le moment où Bob regarde le corps de son jeune ami est court, mais sert à rappeler l'intégrité morale du protagoniste. Par ailleurs, bien que ce soit la faiblesse de Bob pour les jeux de chance qui met fin à toute l'opération, ce défaut est présenté comme un trait attachant et humain. Enfin, les cambrioleurs de *Du rififi* sont eux aussi des truands sympathiques et humains : Dassin met en avant leur vie de famille et leurs aspirations bourgeoises³⁷, puis souligne l'effort d'équipe et la précision nécessaire pour planifier le coup, accéder à la bijouterie, percer le coffre-fort et s'échapper avec le butin.

Or, une grande partie de ce qui rend possible une telle humanité chez ces truands est le manque de conflit avec la police dans chacun des trois récits. Dans le contexte du cinéma français des années 1950, la représentation du crime, ainsi que celle de la police et des fonctionnaires de la justice, sont des enjeux importants pour la censure³⁸. Si un

36. A. Bazin, « *Du rififi chez les hommes* », art. cit.

37. G. Hayes, « *Du rififi chez les hommes/Rififi* », art. cit., p. 75.

38. Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des trente glorieuses*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2015, p. 135-146, 155-158. *Bob le flambeur* est interdit aux mineurs de moins de 16 ans notamment en raison de la représentation positive des gangsters. Par rapport à l'image des fonctionnaires de la justice, des exemples de censure se trouvent dans notre propre étude, comme l'évaluation de *Nous sommes tous des assassins* d'André Cayatte par Pierre Ceccaldi, représentant du ministère de la Justice à la commission de contrôle du CNC : « Il me paraît désirable que l'œuvre garde à l'écran l'objectivité du scénario, qu'elle fasse le procès de la peine de mort sans faire celui de l'Administration pénitentiaire. » Voir chapitre 5, p. 379.

film dépeint des criminels comme des êtres sincères et dignes de respect, montrer ensuite leur destruction par les forces de l'ordre devient pour le moins compliqué. Certes, la censure française de l'après-guerre est moins rigide sur ces questions que celle du cinéma américain à la même époque, qui exige que tout crime soit puni et que la loi ne soit jamais tournée en ridicule³⁹. La possibilité de démêlés avec le CNC est néanmoins suffisante pour empêcher des producteurs de poursuivre des projets à risque. Les scénaristes et réalisateurs ont alors recours à plusieurs solutions qui permettent l'élaboration de personnages de criminels sympathiques. L'une est l'absence relative de la police qui, nous l'avons déjà vu, concerne une part importante des films noirs. Sur un total de 46 films avec un protagoniste criminel dans le grand corpus du film noir français, la police est presque ou entièrement invisible dans 25 d'entre eux. Parmi les 21 films restants, il y a des films de gangsters comme *Bob le flambeur*, *Casque d'or* (Jacques Becker, 1952), *Le rouge est mis* (Gilles Grangier, 1957) ou *Jusqu'au dernier* (Pierre Billon, 1957) avec des personnages de policiers qui restent tout de même relégués au deuxième plan, ainsi que quelques films exceptionnels que nous analyserons au cours de cette étude, comme *Au royaume des cieux* (Julien Duvivier, 1949, voir chapitre 3, p. 234) ou *Nous sommes tous des assassins* (André Cayatte, 1952, voir chapitre 5, p. 362), qui remettent en cause respectivement la gestion des maisons de redressement pour jeunes délinquantes et la peine de mort. Il y a aussi des films qui reflètent une autre stratégie, mise au point par le réalisme poétique des années 1930 et reprise par plusieurs films de l'après-guerre, qui passe par la création de protagonistes criminels qui sont victimes du destin et de leurs propres erreurs plutôt que de la police (voir *infra*, p. 106).

1.3 Cinéma policier, propagande pour la police ?

En 1951, lors de la sortie du polar, aujourd'hui obscur, *Rue des Saussaies* de Ralph Habib, le critique Jean-Pierre Darre écrit un billet virulent à son propos dans les pages de *L'Écran français*. La tonalité militante de l'article n'est pas surprenante, la revue étant

39. Le code de production ou code Hays, imposé par les studios hollywoodiens eux-mêmes, est officiellement en vigueur de 1934 à 1968. Quelques productions osent l'enfreindre à partir de la fin des années 1950, mais avant *Some Like it Hot* (*Certains l'aiment chaud*, Billy Wilder, 1959) ou *Psycho* (*Psychose*, Alfred Hitchcock, 1960), il est appliqué de manière assez stricte. Par rapport au crime, le code est formel : « Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation. » Voir « The Motion Picture Production Code », reproduit dans Leonard J. Leff et Jerold Simmons, *The Dame in the Kimono : Hollywood, Censorship and the Production Code*, Lexington, University Press of Kentucky, 2001, p. 287-300.

d'obédience communiste. Mais l'auteur du texte pose une problématique particulièrement intéressante par rapport aux questions de justice au sein du cinéma policier :

Il y a beau temps que les Américains produisent des films destinés à glorifier ouvertement le FBI ou les polices d'État. Ces films ne sont plus seulement, ils sont de moins en moins des films policiers au sens où l'on entend que le flic n'y vient que comme une nécessité du récit, une loi du genre, ou un prétexte dramatique, mais plutôt des documentaires à la gloire de la police américaine, films de propagande avouée pour le flic. Ce passage de la propagande flicarde pudique à la propagande ouverte devait répondre à une nécessité pour le gouvernement américain.

Il faut croire que cette nécessité a traversé l'Atlantique, puisqu'en même temps la Grande-Bretagne et la France sont passées d'un genre à l'autre, avec *Police sans arme*⁴⁰ pour les Anglais, et *Rue des Saussaies* pour nous.

Pour ce que le film-annonce de *Police sans arme* (qui passe aux mêmes séances que *Rue des Saussaies*) m'en a donné à juger, avec son commentaire lyrique pour « ces hommes qui... », « ces hommes que... », les flics de la rue des Saussaies et ceux de Scotland Yard n'auront rien à s'envier. Ils auront les uns et les autres eu leur film, découpé spécialement à leurs mesures et selon les désirs de leurs gouvernements respectifs.

On connaît l'argument de ces romans de Peter Cheyney où le détective Lemmy Caution lutte contre les gangsters en se faisant passer pour un des leurs⁴¹. L'inspecteur Leblanc, de la rue des Saussaies, emploie le même procédé, démontrant avec le même succès que flic et gangster sont en tous points semblables et également haïssables, qu'ils sont, si l'on peut dire, les deux visages d'un même parasite.

Mais si l'on sait nous montrer (involontairement d'ailleurs : les auteurs du film se sont laissés entraîner par leur sujet) que ces « purs héros » de la Sûreté⁴² sont capables de se mettre sans effort dans la peau de gangsters,

40. Film policier de 1950 de Basil Dearden, aussi connu par son titre anglophone *The Blue Lamp*. Connue pour une approche très réaliste, le film est écrit par T. E. B. Clarke, scénariste des Ealing Studios qui lui-même a autrefois travaillé comme gardien de la paix.

41. Au moment de la parution de l'article, ces romans n'ont pas encore été adaptés pour le cinéma. Interprété par Eddie Constantine, Lemmy Caution est présenté au public au cinéma pour la première fois en 1953, dans *La Môme vert-de-gris* de Bernard Borderie.

42. Établie par une série de décrets-lois de 1934 et 1935, la Sûreté nationale est l'un des principaux organismes de police en France à l'époque de *Rue des Saussaies*; le film est nommé pour la rue où se

on oublie de nous révéler leurs « méthodes de travail », et l'usage qu'ils en font. Veut-on nous faire oublier ce qu'était la rue des Saussaies pendant l'occupation, sous la direction des nazis, et croit-on cacher si facilement que les dossiers constitués pendant l'occupation ont été conservés, augmentés et considérablement améliorés, qu'ils sont toujours prêts à resservir et qu'ils resservent ?

Et croit-on qu'il suffit d'un film pour cacher que la rue des Saussaies est le repaire de l'arbitraire, où sont enfermées les personnes arrêtées illégalement ; où elles sont traitées et « interrogées » selon les meilleures traditions ?

La raison profonde du film est de donner le change sur le vrai visage de la Sûreté. Nécessité d'autant plus urgente que ce vrai visage apparaît plus nettement aux yeux de tous ⁴³.

Cette problématique s'étend évidemment bien au-delà des deux films mentionnés dans le texte de Darre. Le cinéma policier fait-il de la propagande pour la police ? Ce serait une généralisation grossière d'affirmer que *tout* le cinéma policier fait une promotion aveugle des forces de l'ordre, mais il ne serait pas étonnant qu'une poignée de productions le fassent assez explicitement – ce dont Darre accuse *Rue des Saussaies* –, et davantage encore de manière nébuleuse ou implicite – ce qui est exactement l'accusation que Darre porte contre le cinéma policier en général. Cependant, il est également possible que certains films noirs français fassent tout le contraire : une critique sociale de gauche. Pour commencer, nous pouvons nous inspirer des nombreuses analyses du film noir hollywoodien qui décrivent ce cinéma comme un champ de bataille idéologique. Comme le démontre Peter Biskind dans ses lectures de films hollywoodiens des années 1950, ces œuvres expriment une grande variété d'idées politiques pour une époque réputée conformiste, où le cinéma est sous le contrôle de quelques grandes sociétés de production et soumis à une censure stricte par les studios eux-mêmes. Certains films noirs privilégient une vision « centriste » où les autorités et des experts combattent le crime et les méfaits ; cependant, des films de droite peuvent montrer un policier, parfois aidé de justiciers civils, qui lutte contre un établissement corrompu, alors que des films plutôt de gauche

situe le siège de l'organisme. La Sûreté nationale garde le même cadre national et la même structure générale durant et après l'Occupation ; sa réorganisation en 1966 crée la Police nationale qui existe encore aujourd'hui.

43. Jean-Pierre Darre, « *Rue des Saussaies* : pour vous faire aimer les flics », *L'Écran français*, 12 avril 1951, n° 300, p. 7-8.

ont tendance à montrer les racines sociales du crime ⁴⁴. Pour Thom Andersen et Noël Burch, des scénaristes et des réalisateurs de gauche à Hollywood ont pu réussir à diffuser leurs idées politiques par le biais de leurs films, dont certains films noirs, du moins jusqu'à l'établissement de la liste noire ⁴⁵. Quant à Jonathan Munby, il voit dans le film noir – même dans les œuvres qui évitent tout discours idéologique – un cinéma lié aux films de gangsters des années 1930, montrant des thèmes d'aliénation et de dysfonctionnement social que voulaient éliminer aussi bien les anticommunistes virulents que le lobby de l'industrie cinématographique, favorable à une politique libérale de consensus ⁴⁶.

Avec les analyses développées dans ce chapitre, nous espérons contribuer aux prémices d'un débat similaire concernant le film noir français. Dans le cinéma de cette même époque, de nombreux films mettent en avant la police, le plus souvent en utilisant un policier comme protagoniste, même si une part très importante de films noirs ne montre quasiment pas ou pas du tout les forces de l'ordre, comme nous l'avons déjà observé (voir *supra*, p. 41). Parmi les films avec des protagonistes inspecteurs ou commissaires de police, beaucoup se servent de ce statut professionnel simplement pour pouvoir déployer un récit d'enquête, où le héros finit par démasquer et arrêter le coupable. Ces productions vont des plus oubliées (par exemple, *Seul dans la nuit* de Christian Stengel, avec Bernard Blier, qui attire pourtant 2,8 millions de spectateurs en 1945) aux plutôt célèbres (*Maigret tend un piège* [1958] de Jean Delannoy, où Jean Gabin incarne le fameux commissaire des romans de Simenon) en passant par des réussites modestes (*Entre onze heures et minuit* [1949] d'Henri Decoin, où Louis Jouvet, fort du succès récent de *Quai des Orfèvres*, joue un inspecteur de police à nouveau). À travers quelques exemples, nous allons examiner la représentation de la police dans cette catégorie de films, en commençant par l'œuvre qui provoque un tel dédain chez Jean-Pierre Darre.

44. Peter Biskind, *Seeing Is Believing : How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*, Londres, Bloomsbury, 2001 [1983], p.162-196.

45. Thom Andersen et Noël Burch, *Les Communistes de Hollywood : autre chose que des martyrs*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, 205 p.

46. Jonathan Munby, *Public Enemies, Public Heroes : Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p.144-185 ; voir aussi Reynold Humphries, « The Politics of Crime and the Crime of Politics : Postwar Noir, the Liberal Consensus and the Hollywood Left », dans Alain Silver et James Ursini (dir.), *Film Noir Reader 4*, New York, Limelight Editions, 2004, p.226-245.

1.3.1 *Rue des Saussaies, une infiltration peu subtile*

Rue des Saussaies est un film noir avec un petit profil, sans grande vedette, tourné par un cinéaste inconnu du grand public⁴⁷, restant peu de temps en exclusivité et projeté devant un nombre modeste de spectateurs⁴⁸. Son héros, l'inspecteur Pierre Leblanc (Maurice Régamey) infiltre la « bande Cortedani », un groupe de gangsters qui dévalisent des bijouteries, des banques et des bureaux de poste. Il est aidé par Jeanne (Anne Vernon), chanteuse dans une boîte de nuit tenue par Brasier (Marc Valbel), l'un des gangsters principaux de la bande. Au début du film, Brasier tue le frère de Jeanne, un simple garagiste qui travaillait pour la bande et qui venait de réaliser la nature de leur entreprise ; la jeune femme accepte de coopérer avec la police afin de se venger. Se présentant comme le compagnon de Jeanne, Leblanc suit les truands jusqu'à Nice. Il arrive à s'intégrer à la bande en prétendant avoir fait la connaissance de Dédé, un autre membre de la bande, en prison. Sa vie est mise en danger par l'évasion de Dédé, qui risque de le démasquer quand il rejoindra le groupe. Mais, avec assurance, Leblanc et Jeanne arrivent finalement à tendre un filet au grand patron, Cortedani lui-même, et à duper les gangsters jusqu'à la dernière minute, quand des renforts arrivent de la préfecture. La plupart de la bande est tuée, les autres enfermés. Jeanne, sonnée, part saine et sauve dans les bras de Pierre.

Le film repose effectivement sur une vision simpliste et manichéenne des criminels et des policiers. Les premiers, sans pitié pour les personnes humbles et dociles comme le frère de Jeanne, n'ont aucun respect pour la vie humaine et cherchent, au contraire, à recruter les individus les plus « durs ». Brasier n'hésite pas à écraser son pauvre employé avec sa voiture simplement parce qu'il le soupçonne d'avoir des scrupules moraux. Leblanc, par contre, est souriant, courageux, ambitieux et habile. Jeanne, qui occupe une position centrale, est d'abord méfiante envers la police ; son personnage permet à Habib d'aborder les rapports entre les forces de l'ordre et la population. Après la mort de son frère, elle est interrogée par deux collègues de Leblanc, dont un qui prend un ton agressif en insinuant que son frère devait être un membre de la bande Cortedani et qu'il a été supprimé dans un règlement de comptes. Choquée, elle fond en larmes et refuse de fournir d'autres informations. Lorsque Leblanc vient chez elle pour poursuivre la conversation, et commence à fouiller légèrement la chambre, Jeanne montre sa défiance :

47. C'est le premier long métrage réalisé par Ralph Habib, qui a déjà plusieurs attributions en tant que monteur ou assistant réalisateur.

48. 1,4 million d'entrées. Simon Simsi, *Ciné-passions : le guide chiffré du cinéma en France*, Paris, Dixit, 2012, p. 251.

JEANNE (avec amertume) — Mais rassurez-vous, je serai là à la prochaine convocation à la rue des Saussaies. J'étais si bien reçue !

PIERRE — Faut pas nous en vouloir.

JEANNE — Naturellement. Mon frère s'est fait assassiner et moi, on m'insulte. C'est ça la police !

PIERRE — Ah, vous savez, les trois quarts des gens que nous interrogeons nous racontent des boniments. Alors de temps en temps, on manque de doigté.

JEANNE — Vous avez choisi ce métier. Faites-le comme vous l'entendez. Mais moi, je n'ai rien à vous dire, je ne sais rien !

PIERRE — Je vous crois. Mais que vous le vouliez ou non, vous avez côtoyé des gens dangereux. Des gens qui n'ont pas hésité à descendre votre frère.

Elle commence à réfléchir à partir de cet échange et, bien qu'elle ne soit pas convaincue tout de suite par le jeune inspecteur, elle est assez vite conquise. Pierre la persuade qu'il ne faut pas qu'elle essaie de se venger elle-même, qu'elle a besoin de protection et qu'elle devrait laisser un professionnel (lui, évidemment) s'occuper des gangsters. En parallèle, il convainc son chef, le commissaire qui a interrogé Jeanne sans douceur, qu'elle n'est pas impliquée dans l'activité de la bande et est en fait victime. Le discours implicite est alors très clair : *la suspicion générale de la police au sein de certaines couches de la population est erronée ; il faut faire confiance aux policiers, qui protègent les meilleurs intérêts de la société.*

Bien que nous soyons globalement d'accord avec l'évaluation de *Rue des Saussaies* par Jean-Pierre Darre – c'est effectivement un film qui diffuse une image exagérément flatteuse de la police –, son argumentation autour de la ressemblance entre police et crime organisé semble un peu creuse. Certes, nous avons déjà observé que les mafias peuvent rivaliser avec l'État pour son monopole sur la violence légitime, mais *Rue des Saussaies*, avec ses caricatures de gangsters dont l'activité principale consiste en des braquages, a tendance à masquer cette ressemblance plutôt qu'à la révéler. Plusieurs films emploient le schéma narratif du policier qui infiltre un réseau criminel. Certains, comme *Rue des Saussaies*, fournissent de la publicité gratuite aux services de police ; d'autres, comme *Piège à hommes* (Jean Loubignac, 1948) ou *Et par ici la sortie* (Willy Rozier, 1957), n'alimentent pas un discours aussi évident de promotion des forces de l'ordre. Leurs personnages de policiers ont beau être des héros qui vainquent un groupe de malfrats violents et malveillants, ces films, en tant que comédies policières, souvent à la limite du burlesque, atténuent le réalisme du discours. Cependant, des films noirs avec une structure proche du documentaire – mettant un accent particulier sur le réalisme et le quotidien, exposant le travail de la police au public – peuvent très facilement se prêter à

une utilisation en tant que propagande. *Rue des Saussaies*, tourné surtout en plateau, n'est pas spécialement réaliste, et une seule séquence incite à une lecture documentariste : un montage du dispositif logistique et technologique mis en œuvre pour alerter les services locaux et mettre en place des barrages routiers après l'évasion de prison de Dédé. C'est un début, mais une seule scène n'est pas suffisante pour atteindre un degré de réalisme qui encouragerait les spectateurs à accepter la représentation des forces de l'ordre – y compris les parties exagérées et partiales de cette représentation – comme authentique. D'autres films, comme *Identité judiciaire* (Hervé Bromberger, 1951) ou *Police judiciaire* (Maurice de Canonge, 1958), font cet effort réaliste, et constituent donc des vecteurs de propagande plus fortes, sans que leurs récits comportent l'infiltration d'un policier dans un réseau criminel.

1.3.2 Propagande quasi documentaire : *Razzia sur la chnouf*⁴⁹

L'un des films selon nous les plus malins dans son portrait élogieux de la police, *Razzia sur la chnouf* emploie à la fois le ressort narratif du policier infiltré et une attention particulière au réalisme. Réalisé par Henri Decoin, il sort en salles en avril 1955. C'est en partie une tentative délibérée de reproduire le succès récent de *Touchez pas au grisbi* et *Du rififi chez les hommes*⁵⁰. Il imite l'atmosphère du premier film en empruntant son chef-opérateur, Pierre Montazel, et trois de ses comédiens principaux : Jean Gabin, Lino Ventura et Paul Frankeur. À *Rififi* il emprunte sa vedette féminine, Magali Noël, ainsi que les talents d'Auguste Le Breton, le célèbre auteur de romans de la Série noire qui a adapté son propre récit et écrit les dialogues du film de Jules Dassin, et qui réitère pour *Razzia sur la chnouf*.

Au début du récit, Henri Ferré (Gabin), dit « le Nantais », atterrit à l'aéroport d'Orly, où deux policiers le suivent. Il prend un taxi pour un rendez-vous dans les beaux quartiers avec Paul Liski (Marcel Dalio), chef richissime d'un réseau international de trafic de stupéfiants. Après avoir échangé des politesses en anglais sur le séjour de Ferré à New York, Liski lui fait part de sa mission : remettre de l'ordre dans l'organisation française. Le récit suit Ferré pressant tous les niveaux du réseau pour un rendement plus important.

49. Cette section reprend en partie un article déjà publié : Daniel Morgan, « Du cinéma dans les journaux, du journalisme au cinéma ? La censure de *Razzia sur la chnouf* et la représentation des stupéfiants dans la presse française des années 1950 », *Kinétraces éditions*, 2015, n°1, p.117-129, <https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01493859> (consulté le 15 juin 2018).

50. *Razzia sur la chnouf* n'atteint pas le même niveau de réussite commerciale que *Du rififi chez les hommes* ou *Touchez pas au grisbi*, mais attire tout de même 2,9 millions de spectateurs. S. Simsi, *Ciné-passions*, op. cit., p. 244.

Le film se présente ainsi comme une sorte de visite guidée de la pègre. Tour à tour, on voit un agent de la SNCF qui récupère de l'opium d'un compartiment caché dans un train qui fait la liaison Paris-Belgrade ; le Troquet, le bar parisien qui sert de façade au réseau et où des détaillants échangent des marchandises ; les hommes de main violents incarnés par Lino Ventura et Albert Rémy ; le chimiste qui convertit la morphine en héroïne ; la fumerie d'opium, le côté exotique du milieu, son patron vendeur d'antiquités asiatiques et sa serveuse en vêtements traditionnels chinois ; le côté populaire des petits détaillants d'héroïne ; et, bien sûr, la « razzia » culminante promise par le titre. Ce n'est qu'à ce moment qu'on révèle au public que le Nantais est en fait un policier qui a infiltré le réseau afin de le démanteler. Dans une dernière séquence située aux bureaux de la brigade mondaine, le Nantais et le commissaire Fernand (Frankeur) passent devant l'ensemble des personnages rencontrés au cours du film, désormais en état d'arrestation.

Thomas Pillard lie le film à la sous-catégorie de « documentaires policiers » identifiée dans le film noir américain par Raymond Borde et Étienne Chaumeton, qui eux-mêmes observent que *Razzia sur la chnouf* présente un thème similaire⁵¹. En effet, toute la structure narrative du film encourage une lecture documentariste. Quelques autres éléments le renforcent. *Razzia* est l'un des rares films noirs français de son époque à ne pas résumer les activités de la police aux enquêtes sur des assassinats ou à la lutte contre d'autres crimes sensationnels⁵². Bien qu'il y ait des meurtres liés au commerce de drogues dans le récit, et qu'il se termine par une scène spectaculaire d'affrontement armé entre la police et les malfaiteurs, *Razzia* montre aussi une rafle dans un bistrot et des agents de la brigade mondaine qui arrêtent (entre autres) de simples consommateurs ou revendeurs de drogues. Un autre élément qui invite à une lecture documentaire est un carton, qui apparaît avant les premières images, annonçant que le but du film est d'informer et d'instruire :

Ce film fait apparaître à la lumière crue de la vérité, un milieu violent, implacable, et jusqu'ici inconnu. Les auteurs estiment leur but atteint si les images qui vont suivre devaient mettre en garde ceux qui par faiblesse ou ignorance, risqueraient d'être un jour les victimes de ce redoutable fléau :
« LA DROGUE ».

51. R. Borde et É. Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, op. cit., p. 164, cité dans T. Pillard, *Le Film noir français*, op. cit., p. 229.

52. La surreprésentation des meurtres et des crimes spectaculaires est une source potentielle de propagande dans le film noir. Que *Razzia sur la chnouf* évite cette tendance ne signifie pas qu'il ne fasse pas de propagande au bénéfice de la police ; ce serait plutôt une preuve que la propagande développée dans le film est d'autant plus habile. Voir *infra*, p. 71.

En annonçant d'emblée cet objectif, le film dépasse le statut d'une fiction simple. Les spectateurs, vraisemblablement venus au cinéma pour se divertir, voient tout de suite que le film a l'intention de les avertir. Par ailleurs, certains spectateurs de 1955 s'attendaient probablement à une part de documentaire, ayant déjà vu la bande-annonce qui promettait « un document inédit » et « la vérité sur les trafiquants de drogue ». La dimension documentaire est d'autant plus présente que quelques éléments du récit semblent avoir été fondés sur des faits réels. Aussi, certains spectateurs attentifs auraient-ils pu se souvenir d'un certain Jean Coatval, contrôleur des trains internationaux arrêté deux ans auparavant pour avoir abusé de son poste pour importer des stupéfiants⁵³.

Les dialogues aussi contribuent à l'aspect documentaire de *Razzia sur la chnouf*. Les répliques argotiques écrites par Auguste Le Breton créent un effet réaliste similaire à celui d'autres films de gangsters écrits par lui, Albert Simonin ou Michel Audiard. D'autres dialogues, comme ceux de la rencontre entre le Nantais et le gérant de la fumerie d'opium, servent plutôt à aider la compréhension du public. Certains détails de cette conversation collent très bien avec le récit fictif : quand le protagoniste demande au gérant de doubler ses commandes, il évoque la situation des fumeries d'opium dont le clientèle se fait rare dans les années 1950. D'autres morceaux de la conversation donnent un niveau de détail documentaire tellement précis que l'illusion du monde fictif se brise momentanément : « N'oublie pas qu'un kilo d'opium ne laisse qu'un tiers de fumable, le gérant explique-t-il. À 80 000 francs le kilo de noir brut, c'est payer cher une passion, si honorable soit-elle. » Bien entendu, deux véritables trafiquants d'opium n'auraient pas besoin de préciser autant. Avec ce détail, le film fait un tel effort d'information de ses spectateurs que les dialogues deviennent invraisemblables. Il faut préciser enfin que les détails présentés comme documentaires ne sont pas toujours exacts : le tableau de la fumerie d'opium comme un milieu feutré et exotique, avec une clientèle d'élite, correspond davantage à la réalité du début du xx^e siècle⁵⁴. Pourtant, grâce à un éclairage expressionniste et une mise en scène qui souligne la clandestinité du lieu, le film réussit à le présenter comme un endroit caché qu'il révèle au grand public.

Couplée à cet aspect documentaire est une forte dimension moralisatrice, elle aussi visible dans le carton affiché au début. Tout au long du film, le milieu que parcourt le personnage principal est présenté comme un monde implacable. La violence y est

53. « Quatre trafiquants ont été arrêtés », *Le Monde*, 28 août 1953.

54. Emmanuelle Retailaud-Bajac, « Les ceintures du secret : la naissance d'une clandestinité de la drogue dans les villes françaises du premier vingtième siècle », dans Sylvie Aprile (dir.), *Clandestinités urbaines : les citadins et les territoires du secret (xvi^e-xx^e)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 93-105, doi : [10.4000/books.pur.5636](https://doi.org/10.4000/books.pur.5636).



FIGURE 1.4



FIGURE 1.5

La qualité quasi documentaire de Razzia sur la chnouf s'appuie sur la révélation d'un monde caché et insolite. Pourtant, la représentation des policiers comme héros est tout à fait tendancieuse.

récompensée, la pauvreté exploitée, l'honnêteté punie. Un transporteur qui souhaite quitter le réseau est exécuté, de même qu'un vendeur qui s'approprie de la marchandise pour pouvoir payer une dette de jeu. À travers le personnage de Léa (Lila Kedrova), on montre au public les dangers de la toxicomanie : elle perd la maîtrise de son comportement, et surtout de sa sexualité, d'une façon censée être humiliante pour une femme d'une quarantaine d'années. Sous l'emprise de la drogue, elle râle dans un club de jazz, criant « C'est moi qui fournis tous ces cons-là ! » ; le Nantais doit ensuite refuser gentiment ses avances sexuelles. Lorsqu'elle l'emmène dans une boîte de nuit clandestine fréquentée par un public noir (fig. 1.4), elle fume du cannabis et danse lascivement avec un homme très grand, musclé, et torse nu sous une lumière expressionniste⁵⁵. Bien que cette dernière séquence puisse paraître au sommet du kitsch aujourd'hui, il est clair que l'intention est de montrer Léa comme une femme à la vie dissolue, qui a perdu tous ses repères moraux à cause de sa toxicomanie. Paradoxalement, c'est aussi un exemple de l'attitude compréhensive du film envers les détaillants et les toxicomanes : ils ont beau représenter la décadence morale, ce ne sont pas eux les « méchants », mais les assassins professionnels et le caïd qui profitent de leurs souffrances.

En même temps, la police est montrée sous une lumière très positive. Puisqu'il n'est révélé qu'à la fin du film que le protagoniste est en réalité inspecteur de police, les forces de l'ordre sont peu montrées avant les dernières scènes. La séquence au début du film

55. Pour davantage de détails sur l'orientalisme de cette scène et la vision plus globale du film, opposant une « francité » rassurante à une représentation caricaturale et sinistre de l'étranger et des colonies, voir T. Pillard, *Le Film noir français*, op. cit., p. 303-310.

où deux policiers prennent Ferré en filature, dirigés au téléphone par le commissaire incarné par Paul Frankeur, confère à la police une allure organisée, moderne, efficace. Plus tard, après une rafle au Troquet, ils montrent un côté plus « dur » : ils embarquent tous les clients du bistrot et le Nantais revient exténué, avec une bosse sur le front, deux jours plus tard. On apprend plus tard que l'interrogatoire agressif, où le Nantais a été questionné et bousculé par plusieurs policiers, a été mis en scène pour mieux convaincre les autres gangsters de la loyauté du protagoniste. Au moment culminant, le Nantais se révèle comme héros en se retournant contre les assassins joués par Lino Ventura et Albert Rémy, retranchés dans un pavillon de chasse (fig. 1.5). Le dispositif policier qui vient les appréhender et sauver le Nantais est mis en valeur par un montage en parallèle soulignant les détails « privilégiés » de l'opération : les voitures qui roulent très lentement pour ne pas alerter les criminels réfugiés dans le pavillon de chasse, le commissaire qui ordonne des rafles sur tous les lieux de vente en même temps, le fait que même la plupart des policiers ne sont pas au courant que le Nantais est un des leurs. Les policiers sont aussi, bien sûr, capables de tendresse et de pitié : dans la dernière scène à la brigade mondaine, le Nantais voit que Léa souffre du manque d'héroïne et demande à ses collègues de faire en sorte qu'elle reçoive une petite dose.

Avant sa sortie en salles, *Razzia sur la chnouf* éprouve des difficultés avec la censure publique. Des documents d'archives du CNC retracent cette rencontre. Une première étape est indiquée par une lettre du 27 novembre 1954, dans laquelle la commission de contrôle du CNC rend compte de la « précensure » du film, une procédure facultative qui permet aux producteurs de soumettre le scénario à une sous-commission avant de procéder au tournage, afin de savoir d'avance si le film final est susceptible de soulever des objections de la part des autorités. La commission signale que *Razzia sur la chnouf* risque une interdiction aux moins de 16 ans ainsi qu'une interdiction à l'exportation « si le plus grand soin n'est pas apporté à sa réalisation et si certains passages ne sont pas traités avec tact ⁵⁶ ». Les résultats du vote sur la censure du film lui-même confirment ces avertissements. Le long métrage évite de justesse une interdiction totale, mais écope d'une interdiction aux mineurs et une interdiction à l'exportation ⁵⁷. En outre, la commission exige des coupures, éliminant les « séquences de piqûres et de la danse nègre ». S'ensuit une série de négociations entre les producteurs du film et le CNC autour du choix des plans à couper. Une lettre du 30 mars 1955 (seulement une semaine après la décision de la commission de contrôle) les résume : on coupera les « gros plans danseurs nègres ;

56. Lettre du 27 novembre 1954, dossier de censure de *Razzia sur la chnouf*, visa n° 16 014, Centre national de la cinématographie, Paris.

57. Procès-verbal du 23 mars 1955, dossier de censure de *Razzia sur la chnouf*, *op. cit.*

gros plans de la danse femme et nègre » et la « fin de la danse ». Certaines images de la consommation des drogues sont supprimées : « la femme qui prend de la coco quand elle renifle », « le plan de la tenancière du lavabo qui prend l'aiguille et la seringue » et « la marchande de fleurs qui se pique »⁵⁸. (Les deux dernières images sont d'ailleurs encore absentes des versions VHS et DVD distribuées de nos jours⁵⁹.) Des images de violence sont aussi écartées dans un cas, celui où le Nantais donne des coups de pied au chimiste. Ces images sont probablement mises en cause car la violence est commise par un policier, même si le public ne se rend pas encore compte à ce stade du récit que le personnage de Gabin en est un.

Peu après, le CNC commence à émettre des autorisations à l'exportation, pays par pays : d'abord pour la Belgique et la Suisse, ensuite pour la RFA, l'Autriche, les Pays-Bas, le Danemark, la Suède et le Japon. Ces autorisations sont accordées à condition qu'un second carton soit projeté au début du film :

Ce film n'a pour ambition que d'être un reportage vivant et précis sur le trafic de la drogue dans un des pays où la lutte est engagée avec une particulière vigueur contre les trafiquants, en vue de mettre un terme à leur activité criminelle⁶⁰.

Pendant un temps, le film sera autorisé à être exporté dans tous les pays, à une exception près : les États-Unis. Il n'est pas surprenant que la commission de contrôle rechigne à approuver l'exportation du film dans ce pays, vu comme une société de consommation entrée de plain-pied dans la modernité. C'est aussi le seul autre pays directement mis en jeu dans le récit. En effet, le Nantais arrive à Paris depuis New York au début du film, et il évoque à plusieurs reprises un certain « Big Rossillo », chef de la branche américaine du réseau.

Il peut paraître paradoxal qu'un film aussi élogieux de la police (et aussi sévèrement caricatural dans son portrait des trafiquants) s'attire les foudres des censeurs, mais ce n'est pas cet aspect de *Razzia sur la chnouf* qu'ils ciblent. Si la commission de contrôle ne détaille pas ses motivations pour les mesures prises à l'encontre du film, elle agit surtout dans un souci de protection de l'image de la France à l'étranger. C'est évidemment l'objectif de l'interdiction à l'exportation dans un premier temps et, une fois que cette interdiction commence à être levée, l'insertion du second carton soulignant la lutte de la

58. Lettre de A. Poiré, Société Nouvelle des Établissements Gaumont, au président de la commission de contrôle du CNC, 30 mars 1955, dossier de censure de *Razzia sur la chnouf*, *op. cit.*

59. *Razzia sur la chnouf*, cassette VHS, René Chateau vidéo, 1996; DVD, Gaumont, 2009.

60. Lettre du 28 mai 1955, dossier de censure de *Razzia sur la chnouf*, *op. cit.*

France contre le trafic de drogue. Les suppressions négociées avec Gaumont s'inscrivent dans la même ligne. Elles ciblent des séquences perçues comme suffisamment outrancières pour nuire au prestige de la France, et surtout des images à connotation documentaire : l'administration veut empêcher que *Razzia* soit vu à l'étranger comme un document sur la France contemporaine. La qualité quasi documentaire du film va jusqu'à inclure même des images et des discours qui étaient peu visibles dans la France de 1955, certainement au cinéma et à la (toute jeune) télévision, mais aussi dans la presse écrite, qui avait tendance à évoquer les affaires de drogue comme des faits divers anodins dans des articles peu développés⁶¹. Cependant, cette richesse de détail documentaire est le meilleur atout propagandiste du film, car elle tend à convaincre le spectateur que le film dévoile le monde caché du trafic de drogues, et que la présentation de ce monde est crue et réaliste – au point même de se faire censurer! – même si cette représentation est fortement caricaturale.

1.3.3 La réalité tordue

Nous avons employé le terme « propagande » dans ces dernières analyses sans trop nous attarder sur sa signification. S'il est question ici de savoir comment et à quel point ces films font de la propagande, tout dépend encore de la définition que l'on donne de cette notion. En suivant le modèle prôné par Sheryl Tuttle Ross⁶², les films pourraient être évalués au cas par cas et, selon les opinions et jugements de la personne qui les évalue, certains relèveraient sans doute de la propagande. Dans ce modèle, le critère le plus important pour déterminer si une œuvre est propagandiste est le « mérite épistémique » : les discours « épistémiquement défectueux » sont « faux, inappropriés ou liés à d'autres opinions de façon inadaptée, trompeuse ou injustifiée⁶³ ». Les représentations largement manichéennes de policiers braves et ingénieux et de bandes de malfaiteurs froids, impitoyables et finalement faibles dans des films tels que *Rue des Saussaies* ou *Razzia sur la chnouf* pourraient très bien être qualifiées de trompeuses ou inappropriées. Cependant, les autres critères proposés par Ross pourraient empêcher la qualification de ces films comme de la propagande. Si l'on admet que ces derniers transmettent une image trompeuse ou fautive de la police et des criminels, il faut encore démontrer qu'ils emploient ces représentations (1) afin de persuader (2) un groupe

61. D. Morgan, « Du cinéma dans les journaux, du journalisme au cinéma ? », art. cit., p.124-127.

62. Sheryl Tuttle Ross, « Understanding Propaganda : The Epistemic Merit Model and Its Application to Art », *Journal of Aesthetic Education*, 2002, vol. 36, n° 1, p.16-30, doi :10.2307/3333623.

63. *Ibid.*, p. 23. Notre traduction.

socialement significatif (3) au bénéfice d'une institution, une organisation ou une cause politique⁶⁴. La condition que le public soit socialement significatif est la plus facile à remplir, car le cinéma est un média de masse et ces productions peuvent diffuser leur discours à de très nombreux spectateurs. Il est un peu plus compliqué mais, de notre avis, entièrement justifié de soutenir que les représentations dans ces films sont de nature politique et bénéficient à des causes et des institutions précises. Elles promeuvent la police, un organisme de l'État qui œuvre à préserver l'ordre social existant. Par ailleurs, les représentations des criminels, qui encouragent le public à se solidariser avec la police, sont caricaturales, car les personnes qui enfreignent la loi ne sont pas forcément si malveillantes; c'est encore une raison pour affirmer que le discours des films est épistémiquement défectueux. En revanche, l'intention de persuasion est un critère bien plus compliqué. Henri Decoin et Auguste Le Breton – ou, par ailleurs, la direction de la société JAD Films, qui produit *Razzia sur la chnouf* – ont-ils l'intention de convaincre le public que les policiers agissent réellement chaque jour comme ceux qui sont incarnés par Jean Gabin et Paul Frankeur? Certainement, le film reflète leur vision de la police, sans doute un peu stylisée, présentée par le moyen d'une fiction narrative qui, en même temps, imite certains caractéristiques du documentaire. Mais il est beaucoup plus difficile de prouver que le film, un divertissement, a pour *objectif* d'influer sur la perception publique des forces de l'ordre. Le style quasi documentaire de *Razzia sur la chnouf*, *Identité judiciaire* ou *Police judiciaire* tend à confirmer une volonté de démonstration, mais ceci ne constitue pas une preuve absolue de l'intention des auteurs.

Selon la définition de Jacques Ellul, qui affirme que la propagande systématique est un trait caractéristique des sociétés occidentales contemporaines⁶⁵, une proportion très importante des films noirs seraient sans doute impliqués dans des formes de propagande plutôt subtiles : la *propagande d'intégration*, favorisant la conformité et incitant les individus à adopter les stéréotypes et croyances de leurs pairs, et la *propagande sociologique*, visant à unifier les comportements des individus et à disséminer un mode de vie⁶⁶. *Rue des Saussaies* et *Razzia sur la chnouf* compteraient certainement comme des œuvres de propagande d'après la définition d'Ellul, mais aussi les nombreux films noirs montrant la

64. *Ibid.*, p.18-20.

65. Jacques Ellul, *Propagandes*, Paris, Economica, 1990 [1962], p.13-14.

66. *Ibid.*, p. 75-94. Ellul présente les types de propagande en paires opposées et complémentaires. La propagande sociologique est à différencier de la propagande politique, plus directe, plus proche des conceptions traditionnelles de la propagande, qui cherche à modifier le comportement du public ou faire accepter un objectif politique. À la propagande d'intégration, Ellul oppose la propagande d'agitation, visant à subvertir une force ou une population adverse.

police sous une lumière généralement favorable⁶⁷. En effet, presque tous les films avec un récit d'enquête et un héros inspecteur ou commissaire – nous en avons compté 26 sur le grand corpus de 150 films noirs – seraient ainsi susceptibles de diffuser de la propagande. Pourtant, les récits de la plupart des films de ce type, comme *L'Ennemi sans visage* (Maurice Cammage, 1946), *Entre onze heures et minuit* (Henri Decoin, 1949) ou *Maigret tend un piège* (Jean Delannoy, 1958), paraissent à première vue complètement apolitiques. Par ailleurs, si nous acceptons le modèle de propagande d'Ellul, même les représentations de policiers en tant que personnages secondaires sympathiques (le commissaire de *Bob le flambeur* par exemple) pourraient être vecteurs de propagande en faveur des forces de l'ordre grâce à la répétition constante de ce discours (*les policiers sont de braves gens qui défendent la société des malfaiteurs*) par des sources multiples, un autre attribut important de la propagande selon Ellul⁶⁸.

Au contraire du modèle de Ross, la théorie proposée par Ellul n'exige pas que les auteurs ou diffuseurs aient l'intention de persuader leur public pour que leur discours relève de la propagande. La propagande sociologique peut se propager de manière horizontale et parfaitement inconsciente⁶⁹. Noël Carroll, auquel Sheryl Tuttle Ross emprunte la notion de communication épistémiquement défectueuse, avance une conception plus conservatrice que celle d'Ellul de la diffusion d'une idéologie dominante par le cinéma, mais lui non plus ne pose pas le critère d'intentionnalité. Sans employer le terme « propagande », Carroll affirme que le cinéma peut transmettre des contenus idéologiques par le moyen (1) d'idées fausses ou épistémiquement défectueuses qui (2) servent de principes dans un système de domination sociale⁷⁰. D'après le schéma de Carroll, les représentations partiales et exagérées de policiers vaillants et de gangsters maléfiques, dans la mesure où elles sont déployées dans une forme rhétorique par les images, le montage et la narration – et c'est le cas dans des films comme *Rue des Saussaies* ou *Razzia sur la chnouf* –, rempliraient les conditions pour être de la propagande.

67. D'après Jean-Pierre Bertin-Maghit, la propagande d'intégration et la propagande sociologique, plutôt que la propagande politique, sont les formes prédominantes de propagande dans le cinéma de fiction sous l'Occupation. Les représentations positives de personnages de policiers dans les années de l'après-guerre s'inscriveraient alors dans la continuité d'une pratique existante. Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le Cinéma français sous Vichy : les films français de 1940 à 1944*, Paris, Revue du cinéma/Albatros, 1980, p. 91.

68. J. Ellul, *Propagandes*, op. cit., p. 29-31.

69. *Ibid.*, p. 62.

70. Noël Carroll, « Film, Rhetoric, and Ideology », dans *Theorizing the Moving Image*, Cambridge (Angleterre), Cambridge University Press, 1996, p. 279.

Il existe de bonnes raisons d'être sceptique face à l'affirmation que tous les films avec un héros policier seraient des films de propagande. La condition de répétition posée par Ellul tend même à relativiser cet argument, car il faudrait davantage que vingt-six films sur une période de treize ans pour que la répétition soit efficace. Il est plus plausible d'affirmer qu'il y a de la propagande sociologique dans un grand nombre d'images positives de policiers, surtout en tant que personnages secondaires, non seulement dans le film noir, mais dans tout le cinéma français de l'époque, ainsi que dans d'autres objets culturels ; il faudrait analyser un vaste corpus pour pouvoir vérifier cette proposition. Par ailleurs, il serait entièrement justifié de pointer un effet propagandiste dans la surreprésentation des enquêtes sur assassinats et la sous-représentation du travail quotidien de maintien de l'ordre, face à des figures de délinquants plus banales et moins dangereuses. Sur les 91 films du grand corpus où un policier ou un fonctionnaire de la justice apparaît comme personnage principal ou secondaire ⁷¹, seuls sept montrent la police ou les autorités judiciaires dans un cadre autre que la poursuite de meurtriers, espions ou bandits violents. Parmi ces films, *Razzia sur la chnouf* montre le combat contre les malfrats les plus violents dans le réseau de vente de stupéfiants, mais aussi l'arrestation de petits vendeurs ; *Au royaume des cieux* (Julien Duvivier 1949 ; voir chapitre 3, p. 234) est situé dans une maison de rééducation de filles délinquantes. Il y a quelques exceptions notables en dehors des corpus de Guérif, Pillard ou Vincendeau, et il s'agit de films qui se permettent un discours exceptionnellement politisé : notamment *Crainquebille* (Ralph Habib, 1954 ; voir *infra*, p. 143), *Interdit de séjour* (Maurice de Canonge, 1955 ; voir *infra*, p. 134) et *Le Dossier noir* (André Cayatte, 1955 ; voir chapitre 5, p. 402). Cet effet de surreprésentation du travail policier autour de crimes spectaculaires est compréhensible et ne constitue sûrement pas un effort intentionnel de propagande, puisque les crimes et les enquêtes sensationnels satisfont surtout le besoin commercial d'un récit et des images qui puissent captiver le public. Le phénomène s'étend sans doute jusqu'au cinéma contemporain de la France et de nombreux autres pays. Cependant, il est assez facile de saisir comment ces représentations transmettent un discours propagandiste : elles tordent l'image publique du rôle de la police et des tribunaux dans la société, favorisant l'idée que ces institutions sont engagées dans une lutte quotidienne contre des forces dangereuses et violentes, tout en écartant l'idée qu'elles servent aussi à maintenir un système de domination sociale en

71. C'est-à-dire en excluant les 59 œuvres où ces figures sont presque ou entièrement absentes.

faveur des classes aisées et au détriment des individus les plus pauvres et fragiles de la société⁷².

1.3.4 La police compromise?

Les films qui font la promotion ou la propagande des forces de l'ordre, que ce soit de manière subtile ou grossière, correspondent à ce que Peter Biskind, dans ses analyses du cinéma américain, qualifie de discours « centristes⁷³ » : ils encouragent la confiance envers un État dépeint comme protecteur et bienveillant. La plupart du temps, ce discours reste implicite. Plus tard, nous verrons quelques exemples de films avec des discours de gauche, plus ou moins développés, qui montrent les problèmes sociaux qui entraînent la criminalité. Cependant, il faudrait souligner que le film noir français de l'après-guerre ne suit pas une troisième voie, pourtant visible dans certains films noirs hollywoodiens (nous pensons notamment aux œuvres de Samuel Fuller) : la promotion de ceux qui se font justice eux-mêmes, contre la volonté d'un État et des autorités présentés comme décadents. Cette vision de droite, paranoïaque et anticommuniste, bien américaine, n'est pas (encore) compatible avec la droite française à cette époque. Le film noir français le plus proche de cette tendance est probablement *Gas-oil* (Gilles Grangier, 1955), où le héros incarné par Jean Gabin, un camionneur, portrait idéalisé de la France rurale et honnête, est menacé par un groupe de gangsters montmartrois. Loin d'être intimidés, le héros et ses collègues auvergnats finissent par bloquer la route aux malfrats et, après quelques échanges de coups, les livrent à la police. *Gas-oil* rend effectivement gloire à un groupe de justiciers, et les autorités, venues de Paris, aussi déboussolées que les gangsters, sont dépeintes comme distantes et peu compréhensives dans les quelques brèves images qui les montrent. En revanche, il n'y a jamais la suggestion d'un État corrompu qui existe dans certains films américains de droite.

Si la grande majorité des films montrant la police en font une représentation globalement positive, il faut noter que des exceptions ne sont pas impossibles dans la France de l'après-guerre. Il existe quelques images d'agents désagréables, sans éthique, incompetents, voire malveillants ; elles sont rares, mais il n'y a pas d'interdiction absolue de les représenter. Cependant, ces personnages sont presque toujours présentés dans un contexte qui excuse leur conduite ou, au moins, la rend inoffensive.

72. Voir, par exemple, Christian Chevandier, *Policiers dans la ville : une histoire des gardiens de la paix*, Paris, Gallimard, 2012, p. 871-880 ; Didier Fassin, *La Force de l'ordre : une anthropologie de la police des quartiers*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, 392 p.

73. P. Biskind, *Seeing is Believing*, op. cit., p.162-196.

Un premier exemple se trouve dans *Non coupable* (Henri Decoin, 1947). Michel Simon joue un personnage qui commet une série d'assassinats, d'abord par négligence, ensuite par orgueil, car à chaque fois il maquille parfaitement le crime. Un commissaire de police (Jean Debucourt) mène une enquête, mais ne soupçonne jamais le protagoniste, même lorsque celui-ci lui avoue les meurtres : il ne le croit pas. L'incompétence du policier dans ce film noir – à l'humour noir – est atténué par le hasard. Le protagoniste finit par se suicider de dépit puisque personne n'a reconnu son génie létal. Les forces de l'ordre n'occupent pas le premier plan de ce film, et leurs erreurs sont la conséquence d'un récit centré sur la figure macabre du criminel orgueilleux ; ces erreurs restent pour autant visibles et sont d'autant plus remarquables que des policiers incompetents sont rares à l'écran.

Le film de gangsters *Raffles sur la ville* (Pierre Chenal, 1958, dialogues d'Auguste Le Breton) a pour protagoniste un policier compromis par son propre passé et un comportement immoral. Au début du film, l'inspecteur Vardier (un très jeune Michel Piccoli) jure de venger la mort de son ami, l'inspecteur Lebouvier, tué par un gangster redoutable, « le Fondu » (Charles Vanel). Son immoralité se traduit d'abord par sa conduite avec les femmes : il se permet des avances sexuelles auprès de femmes arrêtées pour prostitution, commence une liaison avec l'épouse d'un jeune collègue, puis – et c'est cette action qui est le point de non-retour censé le rendre impardonnable aux yeux du public – essaie d'envoyer ce collègue, l'inspecteur Barot (François Guérin), vers une mort certaine lors d'un affrontement avec les bandits. Barot finit par survivre, mais un policier meurt à sa place en essayant de le protéger. Cependant, les autres policiers du film sont exemplaires, et Vardier a pour excuse le traumatisme de l'assassinat de son ami dans la première scène du film. Responsable de la mort d'un collègue, impardonnable mais aussi victime, Vardier n'a qu'une issue possible : une mort héroïque. Vardier « rachète » son honneur à la fin du film en sautant sur une grenade lancée par le Fondu en plein commissariat, sacrifiant sa vie pour sauver celle de tous ses collègues.

Avec un tournage très réaliste avec de nombreux extérieurs tournés à Marseille, le film de gangsters atypique *Mémoires d'un flic* (Pierre Foucaud, 1956) montre un commissaire compréhensif et paternel (Michel Simon) qui essaie de sauver un jeune homme, Fred (Michel Jourdan), qui tombe dans la criminalité. Le film tient un discours social similaire à celui de *Rue des Saussaies*. Dans une scène où le commissaire convoque Fred dans son bureau, il lui parle avec respect, proposant de l'aider dans sa recherche de travail, rendue difficile par son casier judiciaire. Pourtant, le jeune homme refuse, affichant une attitude désabusée envers les « poulets ». La fin du film joue sur l'effet de surprise : le commissaire est obligé de tirer sur Fred pour sauver l'un des autres malfrats de sa bande, un informateur.

En voix *off*, le commissaire donne son opinion : « Pour sauver la vie d'un salaud, je venais d'abattre un homme que j'estimais. Et je n'étais pas au bout de mes peines. Je savais qu'il me faudrait encore défendre cet indispensable crapule devant la justice des hommes pour accomplir jusqu'au bout mon devoir de flic. » Cette représentation tout sauf idéale des devoirs et des méthodes de la police est tout à fait inhabituelle, mais atténuée par le fait que Fred a déjà commis des actes de violence et que le personnage au centre du récit est un policier modèle.

Nous examinons ce qui est probablement l'exemple le plus saillant d'un personnage de policier malhonnête et malveillant dans le film *Crainquebille* (Ralph Habib, 1954) vers la fin de ce chapitre (à la page 143). Ces quelques exemples de policiers compromis sont intéressants et montrent que la censure n'est pas entièrement inflexible sur la question de l'image des forces de l'ordre. Pourtant, leurs discours quelque peu critiques sont pour la plupart compensés par d'autres éléments du récit. Ils ne représentent qu'une partie infime de la production des films noirs et sont surtout peu nombreux par rapport à toutes les images de policiers vaillants, capables ou simplement honnêtes proposées dans le cinéma de l'après-guerre.

1.4 Comédies noires

Notre étude des représentations de la justice ne se limite pas à des films qui mettent en avant la figure du policier. La plupart des films noirs ont pour personnages principaux des civils, et ceux-ci peuvent parfois se retrouver en situation de conflit avec la loi et les forces de l'ordre. Si nous sommes en quête de contenus politiques, ces personnages à la recherche de la vérité ou accusés à tort semblent fournir un bon potentiel pour des représentations politisées de la justice pénale. La suite de ce chapitre se concentre sur ces figures rencontrées dans un éventail varié de fictions, à commencer par une catégorie inattendue : la comédie.

Les comédies que nous étudions dans cette section sont toutes « noires », d'une manière ou une autre. Les premières grâce au cadre de l'action et à leurs objets : le cinéma français de l'après-guerre produit de nombreux polars comiques, situés dans un univers « noir » de policiers et de gangsters, mais avec une tonalité parodique. Ces films peuvent évoquer la justice pénale pour la simple raison que c'est un élément incontournable du cadre dans lequel se déroule leur récit, même si l'humour de ces films est souvent léger, et la mise en scène peu réaliste. Au contraire, quelques comédies, qui seront évoquées dans un deuxième temps, peuvent être qualifiées de noires en raison de leur humour plutôt que pour leur thème. L'humour mordant ou cynique peut rapidement prendre une

tournure politique, et les quelques comédies de ce type ayant trait à la justice présentent un intérêt particulier. Comme nous le verrons, bien que la justice pénale fasse l'objet d'un certain nombre de comédies dans les années suivant la Libération, et que le potentiel existe pour un traitement satirique, voire subversif, du sujet, ce résultat ne se produit que très rarement.

La comédie policière est un sous-genre, particulier au cinéma français, qui atteint un sommet de popularité dans les années 1950. Le cycle que Thomas Pillard qualifie de « série noire pour rire », en référence à la célèbre série de fictions de détectives publiées par les éditions Gallimard à partir de 1945, se construit autour de ses vedettes masculines emblématiques, produit souvent de très bons résultats commerciaux et se présente comme une singularité française se référant au film noir américain⁷⁴. La tonalité parodique et cocasse de ces films les prive d'une part de réalisme, l'un des traits essentiels du film noir en général⁷⁵. Certes, dans le film noir, le degré de réalisme et sa façon de le manifester peuvent varier d'une œuvre à l'autre ; le réalisme existe en équilibre avec une autre influence importante qui lui est opposée, l'expressionnisme⁷⁶. Il ne faudrait pas rejeter d'emblée les comédies policières comme apolitiques pour la seule raison qu'elles n'abordent pas leur sujet d'un ton sérieux. En effet, la comédie peut servir de voie de critique. La satire, la parodie et la moquerie peuvent être employés de manière à briser des tabous. Comme le rappelle Jerry Palmer, un des éléments essentiels de la comédie de l'absurde est une posture irrévérencieuse envers l'objet de la plaisanterie ; cette attitude négative, ce refus d'approbation, forme l'une des composantes fondamentales d'un énoncé d'opposition politique, même si, toute seule, elle ne constitue pas une argumentation raisonnée⁷⁷. Pourtant, dans leur ensemble, les comédies policières françaises de l'après-guerre peinent à inspirer une attitude irrévérencieuse envers les institutions judiciaires et pénales.

Comme de nombreux films noirs non parodiques de cette période, une grande partie de la « série noire pour rire » ne met tout simplement pas en scène la justice. Parmi les 37 comédies présentes dans le grand corpus issu des filmographies de Guérif, Pillard et Vincendeau, la police et les institutions judiciaires sont presque ou totalement invisibles dans onze. Parmi les héros récurrents du cycle, Georges Masse, incarné par Raymond

74. T. Pillard, *Le Film noir français*, op. cit., p. 111-210.

75. Voir R. Borde et É. Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, op. cit., p. 31-34 ; P. Schrader, « Notes on Film Noir », art. cit., p. 458-459.

76. R. Borde et É. Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, op. cit., p. 35.

77. Jerry Palmer, « Politics and Comedy : The Effectivity of the Absurd », dans *The Logic of the Absurd : On Film and Television Comedy*, Londres, BFI, 1987, p. 198-199.

Rouleau, est journaliste, alors que Lemmy Caution (Eddie Constantine) et Slim Callaghan (Tony Wright) sont agents respectivement du FBI et de Scotland Yard. Bien que les deux derniers travaillent pour des organismes de maintien de l'ordre, leur nationalité leur confère un statut particulier, exotique et prestigieux. Surtout, ils ne sont pas des policiers français, même s'ils coopèrent parfois avec ceux-ci. Par ailleurs, ces films sont souvent situés à l'étranger ou hors de métropole, dans des endroits présentés de manière fantasmée. Si le Maroc, où se situent *Mission à Tanger* (André Hunebelle, 1949) et *La Môme vert-de-gris* (Bernard Borderie, 1953), n'a pas encore acquis son indépendance au moment où ces films sont tournés, il est présenté de manière bien plus proche de sa représentation dans *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) que d'un portrait réaliste du Maroc contemporain (*Mission à Tanger* est même situé en 1942, avec une série de références explicites à *Casablanca*⁷⁸). *Massacre en dentelles* (Hunebelle, 1952) et *Les femmes s'en balancent* (Borderie, 1954) se déroulent en Italie, tandis que *Ça va barder* (John Berry, 1955) opte pour un pays complètement inventé d'Amérique latine, le paradis tropical de Puerto Negro. Le héros de ce dernier film, l'aventurier Johnny Jordan (Constantine), est momentanément soupçonné par la police d'avoir commis un assassinat, ce qui déclenche une scène de course-poursuite en voitures. En revanche, aucun des policiers n'est jamais nommé ; il s'agit de la police d'un pays imaginaire dans un film d'aventures fantaisiste, et le film ne fait jamais douter un instant que le protagoniste finira par faire arrêter les véritables assassins tout en gagnant le cœur d'une femme séduisante.

1.4.1 Je suis un sentimental : Eddie Constantine se dote d'une conscience sociale

S'il y a un des films de ce cycle qui met en scène la justice pénale de façon plus qu'accessoire, c'est bien le long métrage suivant de John Berry, *Je suis un sentimental* (1955), encore avec Eddie Constantine dans le rôle principal. Ce film attire notre attention d'abord en raison du mécanisme qui déclenche son récit : un homme innocent est condamné à mort, et le protagoniste, en partie responsable de cette condamnation, se retrouve dans une course contre la montre pour prouver l'innocence du prisonnier avant qu'il ne soit guillotiné. C'est un récit qui semblerait encourager la compassion pour un homme accusé à tort, tandis qu'il favoriserait la méfiance envers le système judiciaire et la classe d'individus puissants qui l'ont condamné pour épargner un des leurs.

En parallèle, il y a une deuxième raison pour laquelle on pourrait s'attendre à des propos politiques sur la justice pénale dans *Je suis un sentimental* : le profil atypique du réalisateur. Berry, de son vrai nom Jak Szold, est un Américain né dans le Bronx de

78. T. Pillard, *Le Film noir français*, op. cit., p.133-137.

parents originaires d'Europe de l'Est. Après des débuts en tant que comédien dans le Mercury Theater de John Houseman et Orson Welles, il s'essaie à l'écriture de scénarios, puis à la réalisation de films : il tourne une dizaine de longs métrages pour plusieurs studios américains de 1943 à 1950, dont le film noir *He Ran All the Way* (*Menace dans la nuit*) avec John Garfield et Shelley Winters. Sa carrière alors en pleine ascendance, il s'exile en France à partir de 1951, après avoir été dénoncé comme communiste par ses collègues Edward Dmytryk et Frank Tuttle devant le House Un-American Activities Committee⁷⁹. À la différence de certaines autres figures hollywoodiennes mises en cause dans la chasse aux sorcières anticomuniste, Berry n'a pas seulement refusé de dénoncer ses collègues pour sauver sa propre carrière, mais il est effectivement un communiste qui garde un buste de Lénine dans son salon et n'hésite pas à exprimer ses idées politiques dans certains de ses films⁸⁰. Juste avant d'être blacklisté, Berry réalise le court métrage documentaire *The Hollywood Ten* (1950), qui donne la parole aux dix personnalités de l'industrie cinématographique qui avaient refusé de coopérer avec l'enquête parlementaire anticomuniste. Plus tard dans sa carrière française, il tourne *Tamango* (1958), un drame en costumes tiré d'une nouvelle de Prosper Mérimée, sur la relation entre le capitaine d'un navire négrier (Curd Jurgens) et sa maîtresse métisse (Dorothy Dandridge) sur fond d'une révolte des esclaves ; les images de solidarité noire et d'amour interracial, ainsi que le discours sous-jacent, à la fois antiraciste et anticolonialiste, suscitent des réactions gênées des deux côtés de l'Atlantique⁸¹.

L'histoire de *Je suis un sentimental* commence par la réinsertion à la société civile d'un repris de justice : Michel Gérard (Olivier Hussenot), petit, chauve et modeste d'apparence, sort de prison et découvre aussitôt que sa femme, Alice (Cosetta Greco), jeune, belle et très bien habillée, l'a abandonné. La retrouvant non pas chez lui, mais dans un appartement luxueux, il renverse quelques meubles dans un accès de colère avant de quitter sa femme et reprendre son chemin. Alice demande ensuite à son amant, le fils du directeur du journal *Les Nouvelles de Paris*, de l'argent pour quitter Paris, mais il l'étrangle. Lorsque Rupert (Paul Frankeur), le chef du journal et père de l'assassin, arrive chez lui, il découvre le cadavre. Prétendant qu'il a peur d'être accusé du crime, il demande à son ami et employé, le reporter Barney Morgan (Constantine), d'enquêter sur l'affaire. Tout semble

79. Patrick McGilligan, « John Berry : Man of Principle », *Film Comment*, 1995, vol. 31, n° 3, p. 46, <https://www.jstor.org/stable/43455105> (consulté le 10 juin 2018).

80. *Ibid.*, p. 48.

81. Susan Hayward, *French Costume Drama of the 1950s : Fashioning Politics in Film*, Bristol, Intellect, 2010, p. 209-215 ; Christopher L. Miller, *The French Atlantic Triangle : Literature and Culture of the Slave Trade*, Durham (Caroline du Nord), Duke University Press, 2007, p. 222-245.



FIGURE 1.6 – La critique de la justice passe parfois par l'absurde dans *Je suis un sentimental*. Dans une scène de comédie burlesque, Barney Morgan (Eddie Constantine) et Dédé (Walter Chiari), prisonniers, se déguisent en avocats pour s'évader du palais de justice.



FIGURE 1.7 – La scène de dénouement, où Morgan et Rupert (Paul Frankeur) se confrontent dans l'imprimerie, est beaucoup plus sérieuse. L'éclairage clair-obscur et le symbolisme des machines fournissent une ambiance dramatique et expressionniste.

accuser Gérard, et le reportage de Morgan aide à livrer le repris de justice à la police et le faire condamner à mort. En revanche, Gérard clame toujours son innocence, et son avocate Marianne Colas (Bella Darvi) s'adresse à Morgan, insistant sur le fait qu'elle a découvert la preuve d'une liaison entre Alice et un homme inconnu qui serait le véritable tueur. Dès que le reporter et l'avocat commencent à poser des questions, Rupert fait disparaître cette preuve. Barney et Marianne doivent donc recommencer leur enquête, aidé par Dédé (Walter Chiari), un ami lié à la pègre, et retrouvent un homme qu'Alice et son amant faisaient chanter. Après mille péripéties, y compris une évasion de prison et une course-poursuite à pied dans un palais de justice, Barney, blessé par une balle, retourne au journal où il dicte l'article qui fait éclater la vérité et révèle la complicité de son patron.

Alors que *Je suis un sentimental* peut paraître à première vue comme un film de genre, un divertissement sans ambition politique, les préoccupations de gauche de son réalisateur sont visibles juste au-dessous de la surface. Le récit et les personnages donnent un premier indice : la victime est un repris de justice de la classe ouvrière, accusé d'un crime qu'il n'a pas commis ; l'assassin est un enfant gâté protégé par son père, patron d'un journal, et par sa famille aristocratique ; le système judiciaire est susceptible d'être manipulé par ces derniers. En tentant de découvrir la vérité, le protagoniste lui-même devient victime de fausses accusations et commet quelques petites infractions à la loi :

menaces, coups de poing et, surtout, une évasion de prison, aidé par son ami qui a gagné le surnom de « Dédé la couleuvre » grâce à ses multiples évasions réussies. Ce dernier exploit passe par une longue scène de comédie burlesque, où Barney et Dédé se déguisent en avocats, courent à travers le palais de justice, interrompent des audiences et prennent temporairement un magistrat en otage (fig. 1.6). La comédie découle de la contradiction évidente entre leurs robes d'avocat et leur comportement : pour essayer de passer inaperçus, ils essaient par moments d'imiter le décorum des magistrats avant de se remettre à courir dans tous les sens, les policiers aux trousses. Bien qu'absurde, la séquence est légèrement outrancière, avec un juge bâillonné et des coups de poings portés aux représentants des forces de l'ordre. *Je suis un sentimental* a donc un positionnement insolite, à la charnière entre la comédie policière et le film noir plus traditionnel. Tandis que les films précédents de Constantine ont tendance à fonctionner assez constamment comme des parodies, *Je suis un sentimental* alterne entre scènes comiques et sérieuses. Le personnage de Rupert est sournois et infidèle, un antagoniste qui trouverait sa place dans un film noir hollywoodien ; il n'y a plus de comédie dans la scène de dénouement, sous un éclairage expressionniste, dans un décor de machines d'imprimerie, où Morgan confronte Rupert et fait imprimer la vérité sur l'affaire (fig. 1.7).

Barney Morgan est inséparable de la persona d'Eddie Constantine, solidement établie depuis la réussite de *La Môme vert-de-gris* deux ans auparavant, mais ce n'est pas exactement le même personnage que Constantine joue habituellement. Comme Lemmy Caution, Morgan est une caricature intentionnellement exagérée des héros américains « durs à cuire » de la série noire : il aime les jeunes femmes, le whisky et les bagarres. Cependant, il est journaliste cette fois, et non agent du FBI, et la tonalité cocasse du film et du personnage disparaît par moments pour céder la place à une atmosphère plus sombre et grave. Dans une séquence qui illustre particulièrement bien ce phénomène, John Berry joue sur la persona de sa vedette masculine et le fait passer de la légèreté et la parodie à une prise de conscience sociale. Après le verdict, Barney fête la condamnation de Gérard au bureau des *Nouvelles de Paris* avec Rupert, une grande bouteille de whisky et deux femmes jeunes et jolies aux bras des deux hommes (fig. 1.8). À cet instant, Morgan revêt les caractéristiques habituelles d'un personnage de Constantine, quoiqu'en mettant l'accent sur ses aspects débauchés. L'arrivée de Marianne (fig. 1.9), qui affirme que son client est innocent et exige que Morgan reprenne son enquête, secoue le protagoniste et le pousse à reconsidérer le bien-fondé de la condamnation et sa propre implication dans l'affaire. Il part et s'installe dans un bar, où il commence à noyer son chagrin dans l'alcool. Le barman, Dédé, un ancien prisonnier, essaie de rassurer Barney sur le fait qu'il est quelqu'un d'intègre, mais ses paroles ne soulagent pas le reporter. (Barney demande à



FIGURE 1.8

Vers une prise de conscience : alerté par l'avocate Marianne (Bella Darvi) qu'il a fait condamner un innocent, le personnage d'Eddie Constantine arrête momentanément l'alcool et les jeux de séduction et se résout à trouver le véritable assassin.



FIGURE 1.9



FIGURE 1.10

Dédé s'il ressemble à un tueur : « — Non. — Tu es sûr ? — Ma tête à couper ! ») Le barman pose ensuite un modèle de la guillotine sur le comptoir et décrit ses souvenirs du bruit des décapitations dans la cour de la prison quand il était incarcéré (fig. 1.10). Dans cette séquence, Morgan abandonne (au moins momentanément) les femmes, puis la boisson, dirigé par ses amis vers une prise de conscience et une attitude plus sérieuse. Le public aussi est implicitement invité à réexaminer sa conscience et à se demander si le système judiciaire, qui a condamné à mort un homme innocent dans le film, est capable de faire pareil dans la vie réelle.

Je suis un sentimental n'est pas une œuvre hautement engagée ou revendicative, mais avec son récit favorisant les repris de justice aux dépens des hommes riches et puissants, ainsi que son ton burlesque qui autorise quelques coups de poings dans le visage des policiers, il montre que la comédie policière est parfaitement capable d'aborder la justice pénale avec une perspective de gauche. Si ce n'est qu'un seul long métrage face à de nombreux autres du même cycle qui sont parfaitement apolitiques, Berry peut tout

de même se targuer d'avoir réussi à faire passer son film quelque peu subversif devant 3 millions de spectateurs⁸² grâce à l'attrait commercial d'Eddie Constantine.

1.4.2 Occasions manquées : *Dernière Heure, édition spéciale, La Veuve et l'Innocent, La Joyeuse Prison*

Malgré le potentiel politique de la comédie policière que l'on voit pleinement dans *Je suis un sentimental*, un cas de figure plus fréquent dans ce cycle est l'« occasion manquée » : des films qui auraient la possibilité d'évoquer des problèmes avec la justice ou la police, mais qui ne le font pas. Ainsi plusieurs comédies policières, dont certaines des plus connues, impliquent-elles une fausse accusation contre leur héros, qui doit résoudre l'intrigue afin de s'innocenter. *Dernière Heure, édition spéciale* (Maurice de Canonge, 1949) présente un couple de journalistes, Dominique (Paul Meurisse) et Andrée (Odette Joyeux), qui essaient de résoudre un mystère sur fond d'humour léger abordant souvent les rôles genrés des deux reporters. (C'est Andrée la journaliste d'enquête sérieuse et intraitable, alors que Dominique s'occupe de la rubrique « courrier du cœur ».) Leurs réparties piquantes rappellent Nick et Nora Charles, le couple de détectives joués par William Powell et Myrna Loy dans *The Thin Man*, la célèbre série hollywoodienne de six longs métrages produits entre 1935 et 1947. Afin de pouvoir publier une exclusivité et impressionner sa femme, Dominique fabrique de fausses preuves suggérant qu'un pianiste, qui vient de mourir subitement, a en fait été assassiné. La supercherie est tellement efficace que la police, qui croit d'abord à une mort accidentelle, finit par conclure que le pianiste est mort empoisonné ; le suspect logique est Dominique. Une suite de témoins ridicules (le directeur du journal qui bégaye et ne se souvient pas du jour où il a vu le protagoniste ; une vieille dame, habillée de manière extravagante, qui insiste pour qu'on l'appelle « Mademoiselle » et se plaint des manières de Dominique) rend la scène des assises peu réaliste. Le substitut ayant souligné le fait que Dominique signait ses articles « M^{lle} Dominique », l'avocat de la défense demande à Andrée sa permission de déclarer que Dominique est fou et de plaider l'irresponsabilité. C'est alors qu'Andrée découvre le véritable assassin, une amante du pianiste, et obtient ses aveux. Le solennité du tribunal et le sérieux des journalistes font l'objet de moqueries légères, mais le procédé narratif de la fausse accusation n'est jamais exploité de manière à remettre en cause, ou même à ridiculiser, le travail des policiers ou des juges.

82. S. Simsi, *Ciné-passions, op. cit.*, p. 201.

Alors que *Dernière Heure, édition spéciale* n'est pas vu par un grand nombre de spectateurs⁸³, un autre récit de fausse accusation, beaucoup plus populaire, donne lieu à une autre occasion manquée. Au début de *Méfiez-vous des blondes*⁸⁴ (André Hunebelle, 1950), Georges Masse (Raymond Rouleau) est accusé du meurtre d'une collègue retrouvée morte dans l'appartement du héros. Victime d'un coup monté, Masse est le suspect logique qui doit faire face à l'interrogatoire de l'intransigeant et rigide commissaire Bénard (Noël Roquevert, un spécialiste de ce type de rôle). Il est intéressant de remarquer ce portrait comique d'un policier inflexible au point d'être incompetent, qui refuse d'écouter Masse ou son bras droit, le photographe P'tit Louis (Bernard La Jarrige), mais la séquence ne dure pas longtemps : Masse est sauvé par le faux témoignage de la mystérieuse Olga (Martine Carol). Bien qu'il passe la nuit à se faire interroger au commissariat, le film ne fait jamais croire qu'il court le moindre risque d'être inculpé, condamné ou puni pour ce crime. Le commissaire ne refait surface qu'une fois, très brièvement, avant la fin du film, quand Masse lui livre la criminelle réellement coupable de l'assassinat.

Deux des cas les plus flagrants de l'occasion manquée sont des comédies qui n'évoquent pas la police ou l'enquête autour d'un crime, mais seulement le châtement. Le récit de *La Veuve et l'Innocent*⁸⁵ (André Cerf, 1949) repose sur la condamnation à mort d'un vieil homme, Panoyau (Saturnin Fabre) qui clame son innocence. Son avocate, Nicole (Sophie Desmarests), et le fiancé de celle-ci, le journaliste Claude (Jean Desailly), cherchent les preuves qui pourront l'innocenter, mais ils manquent de temps. Claude demande alors l'aide de Paulo (Raymond Bussières), un ami de moralité quelque peu douteuse, pour empêcher l'exécution. Sa solution : voler la guillotine. Il l'apporte, toujours dans sa caisse, déguisée en cadeau, à la fête de mariage du jeune couple. Les trois protagonistes parcourent ensuite le pays avec la « veuve » toujours au fond du fourgon de Paulo. Après de nombreuses péripéties, ils trouvent la personne responsable du crime et la livrent à la police.

La Veuve et l'Innocent aurait l'occasion d'évoquer la justice pénale sur deux fronts : ou bien par la satire, avec pour but de rendre les spectateurs un peu inquiets en raison de l'exécution imminente de Panoyau, ou bien par la simple moquerie d'un symbole fort de la justice pénale. La première option n'est même pas esquissée. Les séquences montrant le jugement ne sont pas absurdes, mais simplement incohérentes. Il n'y a aucune image du crime, de la scène du crime ou de l'enquête policière, ce qui aurait pu servir à montrer au

83. Moins de 1,1 million de spectateurs. *Ibid.*, p. 163.

84. 2,5 millions d'entrées. *Ibid.*, p. 215.

85. Ce long métrage enregistre presque 1,8 million d'entrées. *Ibid.*, p. 280.

FIGURE 1.11 – « *Ce n'est pas un guichet, c'est un traquenard! On peut se faire mal avec ces trucs-là!* » La porte glissante d'un guichet tombe sur le cou du bourreau (Marcel Pérès) dans *La Veuve et l'Innocent* (André Cerf, 1949). Bien que ce gag rappelle la guillotine, le film ne montre jamais la machine elle-même.



public que l'accusé est innocent. La scène des assises apporte à peine plus d'informations : Nicole concède que la victime aurait été tuée par une arme appartenant à Panoyau, et ce dernier aurait trouvé le cadavre. Quelques témoins de moralité sont tout ce que l'avocate arrive à faire valoir comme preuves en faveur de son client, avant que ce dernier ne soit condamné à mort. Mais Nicole, bien que déçue par le verdict, ne semble pas spécialement traumatisée par la condamnation à mort. Surtout, Panoyau lui-même ne s'inquiète pas un instant de son sort, même dans la scène, peu après, où Nicole lui annonce que son recours en cassation a été rejeté ; il refuse de signer une demande de grâce. Du côté de la moquerie, la comédie réussit un peu plus, sans pour autant tenter une véritable remise en cause de la peine capitale. Lorsque l'heure prévue de l'exécution arrive, c'est le bourreau (Marcel Pérès) et non le condamné qui à plusieurs reprises demande une minute de plus ; après qu'il révèle que la guillotine a été volée, c'est lui qui boit le verre d'alcool traditionnellement réservé au condamné. Plus tard, le bourreau essaie d'attirer l'attention d'un employé du journal où travaille Claude, où il a l'intention de placer une annonce proposant une récompense pour le retour de la guillotine ; dans un gag visuel burlesque, il coince sa tête dans l'ouverture du guichet (fig. 1.11). Ces quelques blagues sont subversives dans le sens où Cerf se permet de la moquerie autour de l'exécution capitale, d'ordinaire un sujet grave, et aux dépens du bourreau, d'ordinaire une figure qui inspire de l'effroi. En revanche, comme Panoyau n'est pas guillotiné, ni même placé dans une situation où il risque de l'être, on ne penche pas non plus vers la comédie féroce d'un film comme *Cops* de Buster Keaton (*Frigo déménageur*, 1922) où, après de nombreux gags aux dépens des policiers, le héros finit par être tué hors cadre par ceux-ci. À part dans cette analogie visuelle comique, la guillotine n'est jamais visible : elle ne sort pas de la caisse que les héros transportent tout au long de l'histoire. Certes, l'un des films anti-peine de mort les plus forts de la même époque, *Nous sommes tous des assassins* (1952) d'André Cayatte, ne montre pas la guillotine non plus, et *La veuve et l'innocent* encourage

une attitude irrévérencieuse envers la peine de mort et le bourreau ⁸⁶. En revanche, cette comédie de l'absurde n'est pas suffisante pour formuler une opposition à l'exécution, qui n'a jamais lieu. À la fin du film, une fois que le véritable assassin a été localisé, son devenir – comme celui de la « veuve » – est, comme par hasard, passé sous silence.

De manière similaire, *La Joyeuse Prison* (André Berthomieu, 1956), un long métrage plutôt réussi sur le plan commercial ⁸⁷, dresse un portrait comique de la vie d'une prison curieuse où les détenus sont libres d'aller et de venir de leur propre gré. Michel Simon joue le rôle du surveillant-chef Benoît, qui supervise avec affection et gentillesse la petite prison du bourg de Clouville, dont les pensionnaires sont surtout de petits délinquants : un braconnier qui se fait condamner chaque année pour passer l'hiver au chaud, une paire de pickpockets parisiens, un faux-monnayeur qui s'occupe du greffe, un prévenu « beau gosse » qui semble avoir conquis le cœur de la fille de Benoît. Ils vivent en harmonie entre eux et avec la communauté : le bistrot en face de la prison fait office de parloir et les prisonniers peuvent sortir ensemble pour assister au bal populaire. Par haine pour la « flicaille », un seul prisonnier, le gangster Vauclin (Robert Dalban), refuse cet état paisible. Son évasion, ainsi que la découverte de la situation hors du commun par l'avocat d'un détenu (Darry Cowl), déclenchent une enquête administrative qui met fin à la carrière de Benoît, mais celui-ci reste estimé de toute la population de Clouville. Il prend la direction d'un garage local et profite de son temps libre avec sa famille, y compris son nouveau gendre – qui vient d'être relâché à la suite d'un non-lieu.

À lire cette description, on pourrait croire à un film légèrement subversif, qui montre les prisonniers sous une lumière favorable, qui n'appelle pas à des punitions plus sévères pour des détenus dangereux mais, au contraire, fait l'éloge de la gestion compréhensive, voire de l'amitié entre les prisonniers et leurs gardiens. Ce serait déjà se tromper sur les discours politiques courants autour de la prison à l'époque : comme nous le verrons dans notre analyse des mélodrames sur la prison au [chapitre 4](#), dans les années 1950, l'heure

86. Des images de la guillotine sont extrêmement rares dans le cinéma français de cette époque. Après la fin des exécutions publiques en 1939 – un changement législatif suscité en partie par la présence de cinéastes amateurs lors d'une décapitation –, la première fois que le dispositif d'exécution capitale est visible dans un film français est lors de l'exécution du personnage principal joué par Serge Reggiani à la fin de *Casque d'Or* (Jacques Becker, 1952). *Nous sommes tous des assassins*, sorti la même année, ne montre jamais la guillotine malgré le fait qu'il raconte les préparatifs de plusieurs exécutions. Sans compter des images de modèles ou de tableaux de la guillotine, la fois suivante où elle apparaît dans un film français est dans *La vie, l'amour, la mort*, une fiction anti-peine de mort tournée par Claude Lelouch en 1968. Le cas de *Casque d'or* montre qu'il n'est pas impossible de représenter la guillotine au cinéma à cette époque, mais l'inclusion de telles images est à la fois insolite et audacieuse. Pour davantage de détails sur l'histoire des images de la peine de mort, voir chapitre 5, p. 363.

87. 2,2 millions de spectateurs. S. Simsi, *Ciné-passions*, *op.cit.*, p. 202.

est aux réformes permettant des régimes de détention plus souples, plutôt qu'à la rigueur et l'intransigeance face à la criminalité⁸⁸. Cependant, d'un autre point de vue, *La Joyeuse Prison* pourrait être une œuvre réactionnaire : au lieu de faire un portrait réaliste des problèmes des pénitenciers⁸⁹, sa comédie tend à faire oublier ces problèmes avec la représentation d'une prison accueillante et idyllique. Ou encore, par sa simple absurdité, cette représentation rappellerait-elle aux spectateurs que les véritables prisons ne sont pas des lieux de liesse ? Les deux lectures sont possibles, mais la légèreté de l'humour de *La Joyeuse Prison*, ainsi que l'origine du récit, tendent à favoriser une interprétation du film comme conservateur.

En effet, comme annoncé par un carton au début du film et dans des matériaux publicitaires, *La Joyeuse Prison* s'inspire librement de faits réels. Largement diffusée dans la presse quotidienne, l'affaire de la « joyeuse prison de Pont-l'Évêque » – en choisissant le titre, André Berthomieu reprend la formule déjà employée par de nombreux articles de journaux⁹⁰ – remonte à la fin des années 1940. Fernand Billa, le surveillant-chef de la prison de cette ville normande, gère son établissement de manière inhabituelle : comme dans le film, les détenus peuvent profiter de permissions faciles, recevoir des colis avec de l'alcool, et un prisonnier condamné pour escroquerie administre le greffe et la comptabilité⁹¹. Ainsi certains condamnés ont-ils pu quitter la prison plusieurs mois avant la véritable fin de leur peine, armés de pièces remplies par leurs camarades justifiant de leur remise en liberté.

Lorsque Fernand Billa est poursuivi par le parquet pour négligence – son cas arrive devant les tribunaux en 1955 –, la presse évoque l'affaire d'un ton léger. Un article de l'Agence France-Presse est assez typique :

Tout le monde vivait en confiance. Certains détenus pouvaient sortir. On en rencontrait même à Deauville, mais la prison était si accueillante que

88. Voir chapitre 4, p. 281. Voir aussi Claude Faugeron et Jean-Michel Le Boulaire, « La création du service social des prisons et l'évolution de la réforme pénitentiaire en France de 1945 à 1958 », *Déviance et société*, 1988, vol. 12, n° 4, p. 317-359, doi : [10.3406/ds.1988.1550](https://doi.org/10.3406/ds.1988.1550).

89. Jules Dassin a beau avoir été contraint de s'installer en France, en 1956, le cinéma français n'a pas encore produit son équivalent de *Brute Force* (*Les Démons de la liberté*, 1947). Il ne l'aura pas avant *Le Trou* (Jacques Becker, 1960), qui malgré tout ne montre pas le même type d'exactions dont les prisonniers sont victimes dans le film de Dassin.

90. Par exemple : Jean-Marc Théolleyre, « Les anciens détenus de la joyeuse prison de Pont-l'Évêque sont les premiers à s'amuser des bons tours joués à l'administration pénitentiaire », *Le Monde*, 28 oct. 1955.

91. Jean-Claude Vimont, « À Pont-L'Évêque, une prison du temps des philanthropes », *Criminocorpus. Carnet de l'histoire de la justice, des crimes et des peines*, 8 juillet 2015, <https://criminocorpus.hypotheses.org/4389> (consulté le 6 juin 2018).

les détenus y rentraient tous les soirs. Pour quitter cette joyeuse maison, il suffisait de le faire régulièrement, en passant par la grande porte⁹².

Le tribunal correctionnel de Caen condamne Billa à trois ans d'emprisonnement, un résultat beaucoup moins drôle que la fin de l'histoire du film⁹³. Bien que cette condamnation soit relayée par les journaux, leur traitement global de l'affaire est celui d'un fait divers, une actualité présentée comme une anecdote amusante mais inconséquente. L'affaire est envisagée d'une façon qui l'isole du reste du monde ; comme les actualités abordées par Roland Barthes dans son essai tentant de cerner la nature du fait divers, elle n'a ni historique, ni suite⁹⁴. Le sujet de l'affaire de la joyeuse prison a la même structure « articulée » décrite par Barthes : ici, il y a une tension interne entre la notion de la prison, lieu de privation de liberté, et l'adjectif « joyeuse », inattendu dans la description d'un tel lieu.

Le film d'André Berthomieu présente son histoire d'une manière très proche de celle de la presse : comme anecdote curieuse et divertissante, illustrée par la bonhomie de Michel Simon et le comportement loufoque de Darry Cowl. Cependant, une description alternative de la prison de Pont-l'Évêque existe. L'un des détenus les plus célèbres, René Girier dit « René la Canne », qui participa à de nombreux vols à main armée et s'est évadé de la prison en 1949, a vraisemblablement inspiré le personnage de Vauclin. Dans ses mémoires, publiés en 1977, il décrit l'état insalubre et inéquitable de la maison d'arrêt lors de sa détention. Il commence par son arrivée dans le dortoir :

D'abord je ne vois presque rien tant le poêle qui trône au milieu dégage de fumée. Couchés, vautrés à même le sol, trente pauvres mecs me regardent. La barbe leur mange les joues. Ils sont hâves, vêtus de loques, décharnés comme des galériens. [...] La tinette est un tonneau de fer dans lequel un prisonnier squelettique, froc aux chevilles, est en train de plonger ses fesses. [...]

Les détenus riches, quand il y en a, peuvent très facilement sortir. L'un d'eux, fils de cultivateurs, a été interpellé alors qu'il roulait au volant de sa propre voiture.

92. « À la prison de Pont-L'Évêque, les détenus menaient joyeuse vie », *Sud-Ouest*, 8 octobre 1955, p. 2.

93. Jean-Marc Théolleyre, « Fernand Billa est condamné à trois ans de prison pour ses "négligences" », *Le Monde*, 12 octobre 1955.

94. Roland Barthes, « Structure du fait divers », dans *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p.188-197.

— Où habitez-vous ? lui ont demandé les gendarmes.

— En ce moment, je suis domicilié à la prison de Pont-l'Évêque, a répondu le garçon.

Ferdinand a arrangé l'affaire et les gendarmes ont fermé les yeux.

Mais les sans-grade, les dévaliseurs de poulaillers, les voleurs de vélo, les clochards, les chapardeurs, les vagabonds qui constituent quand j'arrive à Pont-l'Évêque la population de la prison, traînent une existence de bagnards, mourant de faim, de froid, rongés par la crasse, envahis de vermine⁹⁵.

Girier est beaucoup plus critique que la presse envers les gardiens de la prison et les responsables autour d'eux. D'après lui, Billa aurait été un ivrogne, alors que les surveillants auraient trafiqué la plupart du maigre ravitaillement destiné aux prisonniers ; quant aux magistrats du palais de justice avoisinant, ils auraient souvent profité des détenus, qui effectuaient des travaux divers pour eux sans aucune rémunération. Ce témoignage peint donc un portrait bien plus sombre – et plus politique – que celui rapporté par la presse lors du procès de Billa. Si nous acceptons le récit de l'ancien truand, la presse aurait déformé la situation réelle de la prison dans ses reportages. En conséquence, le film, qui peint un portrait similaire, voire plus optimiste, de la « joyeuse prison », déformerait la réalité encore davantage.

1.4.3 La politique de l'autruche : *La loi, c'est la loi*

Il ne faudrait pas confondre l'absence de discours politique dans un film avec un discours volontairement conservateur. Certes, des films comme *Dernière Heure, édition spéciale* ou *La Veuve et l'Innocent* sont des comédies qui manquent l'occasion donnée par leur sujet à fort potentiel politique, mais la plupart des comédies ne sont pas des satires, et il serait assez absurde de reprocher à leurs auteurs de ne pas avoir osé les concevoir autrement⁹⁶. On peut seulement se questionner à un niveau plus large, sur la surabondance de films apolitiques et l'absence relative de films engagés à cette époque, et commencer à imaginer ce qu'aurait pu être le cinéma de l'après-guerre sans la politique cinématographique de l'État ou l'autocensure des producteurs qui décourageait la représentation de sujets controversés⁹⁷. En revanche, certaines comédies des années 1950 ne

95. René Girier, *Je tire ma révérence*, Paris, Hachette, 1977, p. 244-245.

96. C'est en quelque sorte ce que nous venons de faire dans les paragraphes précédents ; nous reconnaissons la vanité de notre démarche.

97. C. Crisp, *The Classic French Cinema, 1930-1960*, *op. cit.*, p. 255. Voir aussi notre introduction générale, p. 24.

manquent pas seulement l'occasion de soulever des questions politiques sur la justice, mais leur humour trahit une vision du monde profondément conservatrice. Tel est le cas de *La loi, c'est la loi*. Sorti le 17 septembre 1958 – deux semaines avant l'instauration de la Cinquième République –, cette comédie policière s'éloigne de l'univers habituel du film noir pour montrer une mission des forces de l'ordre moins souvent vue au cinéma : la protection des frontières⁹⁸. Réalisée par le cinéaste vétérinaire Christian-Jaque, la coproduction franco-italienne met en avant deux stars comiques, l'une française, l'autre italienne, et attire plus de 3 millions de spectateurs en France⁹⁹. Bien que la comédie se moque légèrement des lois et de leur application intransigeante, sa représentation de la justice et de ceux qui se retrouvent dans des situations d'illégalité finit par masquer des problématiques véritables.

L'action se déroule autour du petit village fictif d'Assola, situé sur la frontière franco-italienne, et commence par une course-poursuite à pied : le douanier Ferdinand Pastorelli (Fernandel) finit par arrêter le contrebandier Giuseppe La Paglia (Totò) dans les contreforts des Alpes et le ramène au poste. Natifs du village, les deux personnages principaux sont des amis d'enfance ; La Paglia s'est même marié avec Antonietta (Leda Gloria), l'ex-femme de Pastorelli. Pendant son arrestation, La Paglia fait observer aux supérieurs de Pastorelli que le douanier est né dans la cuisine d'une auberge locale jouxtant la frontière – et que cette cuisine est située du côté italien. Cette découverte remet en cause l'état civil de Pastorelli, et donc sa nationalité française et son statut de fonctionnaire. Ayant perdu son travail, l'agent déchu demande au contrebandier de l'aider dans sa démarche auprès des autorités italiennes afin de régulariser sa situation et obtenir un passeport ; il compte ensuite demander sa naturalisation française et retrouver son ancien poste. En revanche, une fois qu'il a obtenu ses papiers italiens, le député français local l'avertit que le fait d'avoir acquis la nationalité italienne l'empêchera ensuite de redevenir français. Par ailleurs, il risque l'arrestation pour usage de faux pendant toutes ces années où il croyait être français, et son mariage est invalidé ; son enfant est donc illégitime. De retour du côté italien de la frontière, Pastorelli est arrêté, accusé tour à tour d'être bigame (comme le divorce n'est pas reconnu en Italie) et un déserteur (car il a accompli son service militaire en France et non en Italie). Par rapport à la première accusation, Pastorelli n'hésite pas à rappeler à La Paglia que logiquement, si l'un est bigame, cela rend l'autre cocu. Quant à la seconde, le commandant du poste italien finit par revenir sur son interprétation

98. Il n'y a qu'une autre œuvre dans notre étude qui évoque ce thème, et elle le fait de manière bien plus intelligente. Voir *infra*, p. 108, sur la représentation des frontières et de la clandestinité dans *Au-delà des grilles* (René Clément, 1949).

99. S. Simsi, *Ciné-passions*, *op. cit.*, p. 23.

de la loi : Pastorelli n'est pas un déserteur, mais ayant servi sans autorisation dans des forces armées étrangères, il doit être déchu de sa nationalité italienne. Devenu apatride, le protagoniste, qui avait appris le tir à l'armée, prend son fusil et se réfugie dans les collines surplombant le village. Ayant laissé une lettre menaçant de tuer toutes les personnes responsables de ses difficultés, il commence à tirer des coups de feu inoffensifs sur plusieurs cibles non humaines des deux côtés de la frontière. C'est à ce moment que La Paglia fait la découverte qui lui sauve la mise : le propriétaire de l'auberge avait fait changer la position de la frontière sur sa carte afin d'attirer la clientèle, et la cuisine où est né Pastorelli est réellement située en France. Redevenu douanier, il peut donc reprendre sa poursuite quotidienne du contrebandier.

Le film a beau montrer l'absurdité d'une application stricte de certaines lois, et la manière dont les autorités mettent Pastorelli dans une situation inextricable, il est néanmoins difficile de croire que la loi puisse réellement être appliquée d'une manière si aveugle. C'est précisément le problème avec ce film : la loi peut effectivement être appliquée de façon intransigeante, et avec des répercussions tragiques, mais les auteurs du film semblent l'oublier. D'après Jerry Palmer, qui analyse la comédie cinématographique dans une perspective sémiologique, la comédie de l'absurde repose toujours sur un rapport entre le plausible et l'in vraisemblable¹⁰⁰. Dans une satire avec une véritable portée politique, la prémisse du récit peut être assez plausible pour susciter une certaine gêne parmi les spectateurs : Palmer cite l'exemple de la guerre nucléaire dans *Docteur Folamour* (*Dr. Strangelove*, Stanley Kubrick, 1964), ainsi que la pièce de théâtre *Mort accidentelle d'un anarchiste* (*Morte accidentale di un anarchico*, Dario Fo, 1970), fondé sur la véritable mort d'un anarchiste alors qu'il était gardé à vue par la police milanaise. Tandis que la prémisse de ces deux satires est vraisemblable – la guerre nucléaire entre les États-Unis et l'Union soviétique est une hypothèse bien crédible et troublante en 1964, même si les personnages du général Jack D. Ripper ou du docteur Folamour sont évidemment ridicules – celle de *La loi, c'est la loi* paraît invraisemblable et n'a donc pas de dimension subversive. La déchéance de nationalité et le renvoi d'un douanier né du mauvais côté de la frontière franco-italienne en 1958 n'est pas du tout plausible ; l'accusation de bigamie en raison d'un divorce non reconnu l'est encore moins. Quand le douanier en question est joué par Fernandel, c'est la cerise sur le gâteau : un spectateur familier de ce comédien sait qu'il s'agit d'une comédie plutôt légère. Avec un autre acteur, moins connu, ou connu pour une comédie sociale ou tendre (Chaplin, par exemple, ou Bourvil), on pourrait imaginer que la situation ubuesque touchant le personnage principal soit momentanément perçue

100. J. Palmer, « Politics and Comedy », art. cit., p.198-199.



FIGURE 1.12



FIGURE 1.13

Déchu de sa nationalité, devenu apatride, Pastorelli (Fernandel) ne peut vivre ni en France, ni en Italie. Pourtant, il arrive à s'échapper vers les collines autour du village, où il reprend la situation en main. Cette solution serait évidemment impossible pour tout sans-papiers réel.

comme inquiétante, ou que ses menaces envers le village à la fin du film soient vues comme crédibles. Avec Fernandel, ce n'est pas le cas.

Il est tout de même intéressant d'examiner la scène où Pastorelli se fait reconduire à la frontière par les autorités italiennes, sans pour autant que les autorités françaises l'autorisent à retourner en France. L'apatridie est une situation réelle qui pose des difficultés énormes aux personnes qui en sont victimes, c'est-à-dire reconnues comme ressortissants par aucun État : impossibilité de voyager, de se loger, de travailler légalement, d'accéder aux services essentiels, risque d'expulsion ou d'emprisonnement. C'est pour cette raison que le droit individuel à une nationalité est inscrit dans la Déclaration universelle des droits de l'homme de 1948, rédigée par les pouvoirs victorieux aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale ¹⁰¹. Dans cette scène, Pastorelli arrive au comble de son épreuve, devenant effectivement apatride et sans-papiers, même si ce type de vocabulaire n'est évidemment jamais employé dans le film. Il ne peut pas produire un passeport quand le gendarme français lui en demande un, et sa situation est succinctement mise en images par des plans où il se tient avec un pied de chaque côté de la frontière marquée au sol par une ligne en pointillé (fig. 1.12). Le commandant italien (Nino Besozzi) et le gendarme français Malandain (Noël Roquevert), l'ancien chef de Pastorelli, gardent chaque côté

101. *Déclaration universelle des droits de l'homme* (1948). <http://www.un.org/fr/universal-declaration-human-rights/index.html> (consulté le 30 mai 2018).

de la frontière, chacun poussant le protagoniste vers l'autre avec des gestes relevant du burlesque.

C'est une image symbolique qui pourrait évoquer de manière efficace le sort des apatrides, exilés et autres réfugiés ; mais le personnage de Fernandel, même s'il n'a ni passeport, ni nationalité, n'a rien à voir avec un sans-papiers réel. Soixante ans après la sortie de *La loi, c'est la loi*, les thèmes d'apatridie, de déchéance de nationalité et de migration internationale sont d'une actualité saisissante, et ce serait une erreur de dénoncer le film pour ne pas proposer la perspective de notre époque, bien différente. En revanche, bien qu'il n'y ait pas en 1958 de problématique politique majeure autour de personnes tentant de gagner la France en traversant les frontières terrestres, cela avait déjà été le cas dans un passé récent que les auteurs du film devaient connaître : on pense notamment à l'arrivée des réfugiés de la guerre d'Espagne vingt ans auparavant¹⁰², mais aussi à la ligne de démarcation, infranchissable sans autorisation spéciale, qui divisait la France elle-même en zones occupée et « libre » pendant la Seconde Guerre mondiale¹⁰³. La déchéance de nationalité, traitée de manière légère et sans aucune réflexion ici, a aussi été une question d'actualité sous Vichy, avec des effets tragiques¹⁰⁴. Imaginons, pour un instant, que Pastorelli n'est pas un ancien douanier français, natif connu par tous les habitants du village, mais un étranger sans-papiers. La dissonance de cette représentation par rapport à la réalité devient apparente à la fin de la scène. Rejeté par les deux pays, Pastorelli n'est apparemment ni arrêté, ni envoyé ailleurs ; un fondu enchaîné termine la séquence de manière assez facile, sans que la question de sa liberté soit évoquée. Même dans le cas le plus idéal, un apatride réel ne serait pas parfaitement libre à cet instant, obligé au moins de justifier de sa situation auprès des douaniers avant de reprendre son chemin d'un côté ou de l'autre.

La suite de cette scène est encore plus invraisemblable. Pendant la nuit, le protagoniste se faufile dans sa propre maison et récupère son fusil. Ensuite, depuis les collines surplombant la ville, il vise et tire sur des cibles (fig. 1.13) : les pneus d'un camion, une boule de pétanque, l'encrier sur le bureau de Malandain (avec le bruit du coup de feu, on voit l'encre exploser dans le visage du gendarme). Les tirs répétés sèment finalement la panique parmi les habitants d'Assola, qui courent dans les rues à la recherche d'un

102. Voir, par exemple, Geneviève Dreyfus-Armand, *L'Exil des républicains espagnols en France : de la Guerre civile à la mort de Franco*, Paris, Albin Michel, 1999, 475 p.

103. Éric Alary, *La Ligne de démarcation, 1940-1944*, Paris, Perrin, 2003, 429 p.

104. Environ 15 000 personnes, dont 7 000 juifs, sont déchues de la nationalité française par le régime de Vichy. Patrick Weil, « Histoire et mémoire des discriminations en matière de nationalité française », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2004, vol. 84, n° 4, p.10, doi : [10.3917/ving.084.0005](https://doi.org/10.3917/ving.084.0005).

abri. Avec un certain sens de l'ironie, on peut imaginer l'alerte à l'attentat terroriste que provoqueraient ces événements s'ils avaient lieu aujourd'hui ! Mais on peut aussi affirmer que, même en 1958, aucun réfugié n'aurait pu agir d'une manière pareille. Si le personnage de Pastorelli était étranger, ni français, ni italien, la signification du film serait bien différente. Mais puisque Pastorelli n'est pas étranger, le film peut éviter de poser ce type d'hypothèses. Pastorelli bénéficie d'un double statut de français par supposition et italien par association : c'est un natif du village qui parle français avec le même accent provençal que tous les autres, avec un nom de famille italien et des liens de famille et d'amitié du côté italien. Ce double statut est d'autant plus fort que Fernandel lui-même porte les mêmes caractéristiques : grande vedette comique française aux origines méridionales indiscutables, son rôle le plus célèbre est probablement Don Camillo, l'ecclésiastique italien du très populaire cycle de films du même nom¹⁰⁵.

Les frontières ne sont pas la seule question d'actualité que *La loi, c'est la loi* choisit d'ignorer malgré une présence évidente au sein de son récit. La scène où Pastorelli est accusé de désertion rappelle immédiatement la question des réfractaires pendant la guerre d'Algérie ; lors de la sortie du film en 1958, des milliers d'appelés avaient déjà refusé de servir dans la guerre¹⁰⁶. Si le thème de la désertion occupe une place moins centrale que la nationalité et les frontières, la surdité du film face à cette question est tout aussi frappante. Quoiqu'ils ne s'en rendent probablement pas compte, les auteurs de *La loi, c'est la loi* occupent une position de privilège qui leur permet un humour léger et apolitique autour de ce thème, comme celui des frontières et du droit de séjour. Ce qui aurait pu être une satire politique, dénonçant des atteintes aux droits humains, n'est finalement qu'une comédie légère qui fait l'autruche devant le sujet fâcheux qui se trouve au centre de sa thématique.

105. C'est davantage au début de sa carrière que Fernandel joue des rôles qui soulignent ses origines provençales. Plus tard, ses personnages s'éloignent du Midi. Voir Ginette Vincendeau, « Fernandel : de l'innocent du village à "Monsieur tout le monde" », dans Gwénaëlle Le Gras et Delphine Chedaleux (dir.), *Genres et acteurs du cinéma français, 1930-1960*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p.147-149. Certes, l'association entre Fernandel et l'Italie est essentiellement limitée à *La loi, c'est la loi* et la série *Don Camillo*, mais ces derniers films bénéficient d'une popularité tellement énorme que l'on peut considérer qu'ils ajoutent une part d'identité italienne à la persona du comédien.

106. Tramor Quemeneur, « Ils ont dit "non" à la guerre sans nom », *Histoire coloniale et postcoloniale*, 21 janvier 2008, <http://histoirecoloniale.net/ils-ont-dit-non-a-la-guerre-sans.html> (consulté le 30 mai 2018).

1.4.4 Le dossier Guitry

Après les comédies policières, il existe une autre catégorie de comédies « noires » dans le cinéma français de l'après guerre : des films avec un humour grinçant ou une vision cynique du monde, dont certains qui évoquent la justice. Claude Autant-Lara, cinéaste d'un cynisme notoire, réalise *En cas de malheur* en 1958. Le long métrage raconte l'histoire d'un riche avocat (Jean Gabin) qui tombe amoureux de sa cliente, une voleuse ravissante (Brigitte Bardot), de 30 ans sa cadette, qui devient ensuite sa maîtresse. *En cas de malheur* est d'une amertume absolue, mais ne présente pas un très grand intérêt pour notre étude car il ne représente que très peu les institutions. Au début du film, l'avocat réussit à faire acquitter la jeune voleuse grâce à un appel anonyme dénonçant l'exhibitionnisme de l'horloger qu'elle a volé. C'est une vision brève d'un système judiciaire défaillant, où un avocat intéressé peut facilement obtenir l'acquittement d'une cliente coupable, mais ceci n'est qu'un épisode accessoire du film, un prétexte pour le drame qui se déroule ensuite entre l'avocat, sa femme, la voleuse et le petit ami de celle-ci.

Un autre cinéaste connu pour son humour mordant est Sacha Guitry, qui tourne trois des comédies les plus atypiques et intéressantes évoquant le sujet de la justice pénale. *Assassins et voleurs* (1957), *Les trois font la paire* (coréalisé avec Clément Duhour, 1957) et surtout *La Poison* (1951) ont un esprit très différent des nombreuses comédies policières tournés par des Raoul André, André Berthomieu ou autres Bernard Borderie. Ces œuvres nous intéressent particulièrement pour deux raisons.

D'une part, la persona de Guitry laisse supposer que les films seront marqués d'un certain esprit critique. Dans les années 1950, Guitry est une figure publique très largement connue pour sa longue carrière en tant que cinéaste et dramaturge, ainsi que pour les rôles qu'il s'attribue en tant que comédien sur scène et à l'écran¹⁰⁷. Une partie importante de son identité vient d'un humour noir qui se veut subversif, misanthrope, irrévérencieux à l'égard des bonnes mœurs et des conventions bourgeoises¹⁰⁸. Si Guitry est connu pour « ne [...] pas [peindre] l'homme et la femme tels qu'ils devraient être, mais tels qu'ils sont : médiocres, hypocrites, intéressés, cruels, orgueilleux, faibles et menteurs¹⁰⁹ », les spectateurs de l'époque pouvaient s'attendre à un portrait tout aussi effronté des

107. L'aspect fusionnel des identités de Guitry en tant que comédien, dramaturge et cinéaste est développé par Raphaëlle Moine, « The Star as the "Great Man" in French Cinema : The Example of Sacha Guitry », *Studies in French Cinema*, janvier 2004, vol. 4, n° 1, p. 77-86, doi : [10.1386/sfci.4.1.77/0](https://doi.org/10.1386/sfci.4.1.77/0).

108. Alain Keit, *Le Cinéma de Sacha Guitry : vérités, représentations, simulacres*, Liège, Éditions du CÉFAL, 1999, p. 12.

109. Jacques Lorcey, *Sacha Guitry : l'homme et l'œuvre*, Paris, Éditions Pac, 1982, p. 68, cité dans A. Keit, *Le cinéma de Sacha Guitry*, op. cit, p. 12.

institutions dans les trois films de Guitry ayant trait à la justice. Il est donc question de savoir si ses propos supposément subversifs sont à la hauteur des attentes et à quel point. Quelle critique, quelle moquerie font-ils de la justice ? Dans ces trois films, Guitry remet-il en question l'équité, le bien-fondé de la justice pénale ? Son esprit anticonformiste soulève-t-il des doutes profonds sur l'autorité ou la bienveillance de l'État ?

D'autre part, Guitry a déjà vécu une expérience personnelle avec la justice pénale. En effet, pendant les années de l'Occupation, le dramaturge, réputé peu intéressé par la politique ¹¹⁰, continue son activité théâtrale et cinématographique en s'affichant, comme d'habitude, dans un univers de gaieté et de luxe. Il ne devient pas résistant, mais ne rejoint pas non plus le collaborationnisme ouvert d'intellectuels comme Brasillach ou Céline ¹¹¹. En 1944, il présente, en grande pompe, un livre d'art et un film sous le titre malheureux *1429-1942 : de Jeanne d'Arc à Philippe Pétain* ; ils sont censés être un hommage aux gloires historiques de la France. Bien qu'il maintienne qu'entre 1940 et 1944, il a toujours défendu la France et la culture française, à la Libération ses détracteurs lui reprochent son train de vie luxueux ainsi que ses contacts avec l'ennemi. Ce n'est pas son activité théâtrale ou cinématographique qui est mise en cause, mais son statut privilégié au sein de l'intelligentsia parisienne pendant la guerre ¹¹². Ces reproches ont beau rester flous – suffisamment pour qu'il soit impossible d'obtenir une condamnation contre lui pour un fait précis –, il passe deux mois emprisonné au camp de Drancy et à la prison de Fresnes avant d'être libéré ¹¹³. Pendant l'épuration de l'industrie cinématographique, il doit attendre 1947, lorsqu'un non-lieu est prononcé officiellement à son égard, pour pouvoir à nouveau envisager de tourner des films ¹¹⁴.

Les trois films qui nous intéressent sont des « petits » Guitry. Bien que *La Poison* soit une œuvre connue de nos jours, ayant fait l'objet de nombreuses analyses, présentations et restaurations, les deux autres longs métrages ne font pas partie des œuvres les plus étudiées du célèbre cinéaste et dramaturge. À leur sortie, les trois films, tournés avec des budgets plutôt modestes, n'attirent pas des foules de spectateurs ¹¹⁵. Surtout, les trois sont des productions modestes par rapport aux autres films réalisés par Guitry dans les

110. Gwénaëlle Le Gras, *Michel Simon : l'art de la disgrâce*, Paris, Scope, 2010, p. 60.

111. Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le Cinéma sous l'Occupation : le monde du cinéma français de 1940 à 1946*, Paris, Olivier Orban, 1989, p. 231.

112. *Ibid.*

113. Noël Simsolo, *Sacha Guitry*, Paris, Cahiers du cinéma, 1988, p. 102-106.

114. René Chateau, *Le Cinéma français sous l'Occupation : 1940-1944*, Courbevoie, René Chateau, 1996, p. 433, cité dans G. Le Gras, *Michel Simon, op. cit.*, p. 60.

115. *La Poison* affiche 1,8 million d'entrées, *Les trois font la paire* et *Assassins et voleurs* autour de 1,4 million chacun. S. Simsi, *Ciné-passions, op. cit.*, p. 128, 236, 271.

années 1950 : *Si Versailles m'était conté...* (1954), *Napoléon* (1955) et *Si Paris nous était conté...* (1956) mobilisent de grands moyens financiers et techniques, portent à l'écran une panoplie de stars, sont tournés en couleurs et attirent un public beaucoup plus important ¹¹⁶.

Par ailleurs, Guitry lui-même, qui commence à éprouver des soucis de santé dès le début des années 1950 ¹¹⁷, a une présence réduite dans *La Poison*, *Assassins et voleurs* et *Les trois font la paire* par rapport à ses productions précédentes, où il était à la fois comédien et réalisateur. Dans deux de ces trois films, il ne se prive pas pour autant d'un court moment devant la caméra. Au début de *La Poison*, avant que le récit fictif ne commence, Guitry se met en scène dans une séquence introductive. Il remercie un par un les comédiens puis, à leur tour, les assistants, musiciens et techniciens qui ont participé à la production. Sa présence directement visible dans *La Poison* se limite à cette séquence, qui semble signaler un certain changement de la façon dont Guitry conçoit son propre rôle dans son cinéma. Ce changement est palpable dès les premières images, où le visage du réalisateur reste dissimulé derrière un grand chapeau pendant qu'il félicite le comédien principal, Michel Simon (fig. 1.14). Ayant cédé sa place habituelle au devant de la scène, Guitry se met en scène en tant que maître de cérémonie, grand homme de théâtre et de cinéma : chef bienveillant, il témoigne de sa gratitude envers ses employés dans un discours au langage grandiloquent, levant un verre de champagne à la santé de l'équipe de techniciens souriants derrière lui. Une séquence similaire mais beaucoup plus brève, avec un Guitry encore plus vieillissant, ouvre *Les trois font la paire*. Le réalisateur, désormais vieux, barbu et visiblement malade, reste assis derrière un bureau recouvert de bibelots (fig. 1.15). Ce Guitry, souffrant, qui a écrit le scénario sous les effets de la morphine et confié la quasi-totalité de la réalisation du film à Clément Duhour ¹¹⁸, fait voir au public qu'il a bien compris que ses jours de comédien sont finis, et que ses jours en tant que metteur en scène sont comptés. Son regard loin de la caméra, il parle au téléphone, s'adressant à son vieil ami, le librettiste Albert Willemetz, auquel il commence à décrire l'intrigue du film. Dans ce dernier film, sorti deux mois avant son décès, Guitry montre à nouveau son cadre de vie somptueux et se présente comme un doyen du monde du spectacle, mais en révélant à tous qu'il n'est plus que l'ombre de lui-même.

116. *Ibid.*, p. 222, 258. *Si Versailles m'était conté* (6,9 millions d'entrées) et *Napoléon* (5,4 millions d'entrées) sont des phénomènes au box-office. *Si Paris nous était conté...* produit un résultat plus décevant mais toujours important, avec 2,8 millions de billets vendus.

117. N. Simsolo, *Sacha Guitry*, *op. cit.*, p. 135.

118. Armel de Lorme, *Sacha Guitry, les films : vérités, contrevérités et paradoxes*, Clichy, L'@ide-mémoire, 2015, p. 199.



FIGURE 1.14 – *Caché derrière son chapeau, Sacha Guitry amorce son effacement de la scène dans la séquence de prologue de La Poison (1951).*

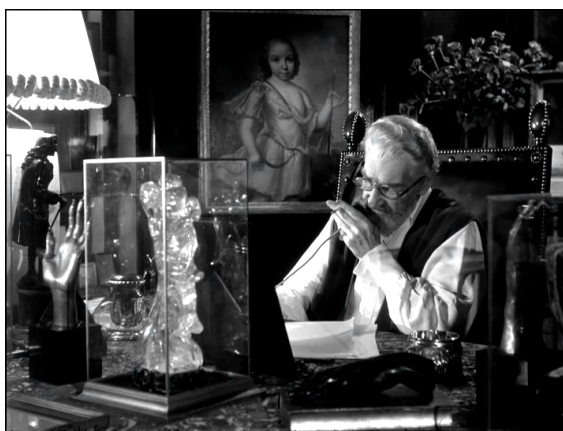


FIGURE 1.15 – *Guitry montre son état encore plus affaibli dans le prologue de son dernier film, Les trois font la paire.*

Au-delà de ces séquences, Guitry se manifeste de manière indirecte, à travers ses comédiens. Il suffit qu'un spectateur ait une connaissance passagère de la persona du réalisateur pour comprendre qu'un rôle dans chacun de ces films est construit pour rappeler la personnalité de Guitry, même si c'est un autre comédien qui incarne le personnage. Gwenaëlle Le Gras signale la collaboration entre Guitry et Michel Simon et affirme que ce dernier, spécialisé à l'époque dans des rôles d'homme victime (voir chapitre 2, p. 189, pour une discussion du rôle de Simon dans *Panique* de Julien Duvivier), devient l'« alter ego » du réalisateur¹¹⁹. Dans *La Poison*, le protagoniste, joué par Simon, décide de bouleverser sa vie monotone en tuant sa femme ; ce personnage rusé, reflétant la misanthropie de Guitry lui-même, réussit à violer en toute impunité l'une des règles les plus fondamentales de la civilisation. Les deux personnages principaux d'*Assassins et voleurs*, un aristocrate coureur de jupons et un cambrioleur condamné pour un crime commis par le premier, sont respectivement interprétés par Jean Poiret et Michel Serrault, mais dans des rôles écrits pour Guitry et Michel Simon¹²⁰. Le personnage de l'aristocrate, proche de la persona de Guitry, commet un crime et réussit, encore en toute impunité, à faire accuser le cambrioleur.

Le récit de *La Poison* tourne autour de Paul Braconnier (Michel Simon), horticulteur à la cinquantaine dans un village provincial, et sa femme Blandine (Germaine Reuver). Prisonniers depuis trente ans d'un mariage sans amour, chacun des époux ne songe qu'à supprimer l'autre. Après avoir entendu à la radio que M^e Aubanel, un illustre avocat parisien, a obtenu son centième acquittement, Paul Braconnier lui rend visite, lui faisant croire qu'il vient d'assassiner sa femme. En demandant l'avis du défenseur, il obtient des conseils précieux sur la mise en scène optimale du meurtre pour éviter d'être condamné. De retour chez lui, le protagoniste exécute son plan sans accroc ; pourtant, il n'apprend qu'après le meurtre que, de son côté, Blandine était sur le point de l'empoisonner. Lors de son procès, Braconnier n'exprime aucun regret. Il plaide la légitime défense et gagne la sympathie du jury, qui voit qu'il était misérable dans son mariage avec une femme laide et alcoolique qui souhaitait elle-même la mort de son mari. Acquitté, il retourne triomphalement dans son village, où les habitants et les commerçants sont tous heureux de la notoriété apportée par le fait divers à leur petite commune.

La transgression de Braconnier va bien au-delà du meurtre de sa femme. *La Poison* donne l'occasion à Guitry de tourner en ridicule les mœurs bourgeoises non seulement en se moquant de la solennité du milieu judiciaire, mais aussi en faisant acquitter un

119. G. Le Gras, *Michel Simon, op. cit.*, p. 60-61.

120. Jacques Lorcey, *Les Films de Sacha Guitry*, Biarritz, Séguier, 2007, p. 275.

personnage évidemment coupable, en montrant l'impunité d'un personnage qui ose enfreindre les règles sociales qui forment la base de la vie en communauté. Dans un premier temps, c'est l'hypocrisie de M^e Aubanel qui est exposée par l'impudence du protagoniste. L'avocat est évidemment fâché de savoir que Braconnier s'est servi de ses conseils pour tuer sa femme. Braconnier met à nu les contradictions du métier de l'avocat, qui gagne sa vie, certes indirectement, de l'assassinat, en défendant les assassins : « Si je ne vous avais pas menti, si je vous avais dit, "Je veux la tuer ce soir, comment faut-il m'y prendre ?", vous m'auriez flanqué à la porte. Tandis qu'en disant que je l'avais tué la veille, je vous mettais à votre aise. » Par ailleurs, Braconnier, bien qu'emprisonné, est dans une position de force par rapport à son avocat. Si celui-ci accepte de le défendre, ce sera encore un acquittement pour renforcer sa réputation d'avocat imbattable, et cet acquittement sera d'autant plus facile que le crime a été soigneusement exécuté selon ses conseils d'expert ; en revanche, s'il refuse de défendre le meurtrier à cause de ses scrupules morales, Braconnier révélera qu'il a suivi les consignes de l'avocat.

Ensuite, lors du procès d'assises, Braconnier déchaîne son argumentation maligne contre tous les magistrats de la cour, voire contre la société entière. De son propre avis, le protagoniste était en état de légitime défense, malgré le fait qu'il ignorait que sa femme voulait le tuer : « Si je n'avais pas tué ma femme, c'est elle qui m'aurait supprimé. Et me reprocher de l'avoir tué, c'est me reprocher de ne pas être mort ! » À plusieurs reprises, la caméra souligne un Braconnier souriant suivi d'un contrechamp montrant la réaction outrée de l'avocat général ou du président de la cour. Une grande partie de la comédie de cette scène provient du fait qu'en répondant à ses juges, Braconnier étend sa logique tordue, surenchère après surenchère, refusant les supplications de son propre avocat d'être raisonnable et de se taire. Ainsi soutient-il que s'il n'avait pas tué sa femme, c'est elle qui aurait été jugée à sa place, et en la supprimant, il fait le même travail qu'aurait fait la justice. Au lieu d'utiliser la rumeur selon laquelle sa femme le trompait comme mobile d'un crime passionnel, Braconnier inverse la situation : devant la cour, il demande l'avis des hommes de son village, qui affirment tous qu'elle était trop laide pour être désirable. Il fait passer une photographie de Blandine parmi les jurés et les magistrats (tous des hommes, bien sûr), pour les faire comprendre pourquoi il ne voulait plus vivre avec elle. Son culot va jusqu'à une déclaration murmurée à son avocat : « C'est extraordinaire à quel point le fait d'avoir commis un meurtre peut développer l'intelligence. »

Cette manière dont Guitry ridiculise les conventions sociales conduit certains critiques, à l'image de Noël Simsolo, à décrire le film comme une œuvre subversive :

Guitry rejoint le Chaplin de *Monsieur Verdoux* quand il fait désigner l'hypocrisie des juges et des conventions sociales par l'accusé. La logique est pous-

sée jusqu'au point limite de rendre illégitime le droit de punir. Braconnier a extorqué par le bluff la mécanique propice à sauver sa tête. Il a un regard d'avance, un acte d'avance, un jour d'avance et un argument d'avance sur les autres. Il use de ce système et sait subvertir la machinerie judiciaire pour en bloquer les rouages traditionnels. [...]

Son geste lui a permis, non seulement de faire passer son rêve (tuer sa femme) dans la réalité, mais également de déchirer toutes les panoplies qui protègent l'humanité au nom des conventions sociales. Ainsi il est devenu une parole qui ne s'embarrasse d'aucun code. Il est libéré de tout et de tous ¹²¹.

En effet, *La Poison* cherche à ridiculiser la loi et l'autorité des juges. Le scène du procès tire son effet comique d'une vision cynique de la loi, des institutions judiciaires et des conventions sociales qui les sous-tendent. Braconnier, un héros parfaitement individualiste, se sert de sa propre attitude effrontée pour convaincre les jurés qu'il avait raison de tuer sa femme. Cependant, s'il y a une morale à l'histoire, c'est que la loi et les règles de la vie en commun ne s'appliquent qu'à ceux qui n'ont pas suffisamment d'audace pour les transgresser. La comparaison avec Chaplin nous semble donc inadaptée. Chaplin, pacifiste et anticapitaliste ¹²², défend les droits individuels contre le pouvoir de l'État dans le contexte d'une civilisation corrompue : dans *Monsieur Verdoux*, le réalisateur ne défend pas les actions de son protagoniste assassin, mais pointe l'hypocrisie des juges qui le condamnent tout en applaudissant la tuerie de masse qu'est la guerre. Guitry, en revanche, propose une vision individualiste qui relève plutôt de l'anarchisme de droite ou, selon la formule de Pascal Ory, « du mépris considéré comme une morale ¹²³ ». La conception de la société qui découle de *La Poison* est celle d'une population divisée en deux : d'un côté, quelques personnes fortes qui savent vivre et auxquelles la loi ne s'applique pas et, de l'autre, des masses faibles et inintéressantes, des « morts-vivants » trop bêtes pour savoir vivre ¹²⁴. Dans *La Poison*, Guitry ne fait aucune véritable critique du système judiciaire tel qu'il existe, ou du pouvoir de l'État sur l'individu, sauf dans le cas spécial d'un génie comme Braconnier (ou, sous-entend-il, comme Guitry lui-même). Au contraire, il se moque de l'impuissance des gens ordinaires – y compris ceux qui rendent la justice – face à une figure douée d'une impudence surdimensionnée.

121. N. Simsolo, *Sacha Guitry, op. cit.*, p. 142.

122. Simon Louvish, *Chaplin : The Tramp's Odyssey*, Londres, Faber and Faber, 2009, p. 304.

123. Pascal Ory, *L'Anarchisme de droite*, Paris, Bernard Grasset, 1985, p. 5.

124. *Ibid.*, p. 111.

L'incarcération et le procès du personnage principal rappellent, bien sûr, la rencontre encore récente entre Guitry et le système judiciaire. Une partie de la séquence introductive est tournée dans le décor de la cellule où Braconnier attend son procès. Après avoir présenté l'actrice Pauline Carton, Guitry évoque sa propre expérience de prisonnier : « [Le décor] a été fait selon mes indications et je vous jure qu'il est exact. » C'est une allusion transparente, pour tout spectateur connaissant le réalisateur, à l'emprisonnement de celui-ci après la Libération. Le récit d'un protagoniste qui commet un crime, puis échappe à toute sanction en expliquant qu'il *avait raison* de le commettre, reflète non seulement l'attitude généralement désinvolte et rusée du cinéaste, mais aussi sa posture par rapport à sa propre conduite pendant la guerre. (Il a déjà exprimé cette attitude dans les années précédant la réalisation de *La Poison* : dans deux textes autobiographiques publiés en 1947 et 1949, ainsi que dans son film *Le Diable boiteux* [1948] où il s'identifie à Talleyrand, un personnage historique souvent décrié pour avoir travaillé indifféremment pour la monarchie de Louis XVI, la Première République, le Premier Empire et la Restauration ¹²⁵.)

Toutefois, il faudrait relativiser le parallèle, certes présent, entre l'arrestation de Braconnier pour assassinat et celle de Guitry pour intelligence avec l'ennemi. S'il y a un rôle dans le film que Guitry se serait habituellement réservé, c'est autant le personnage de M^e Aubanel que celui de Braconnier. Célèbre, parisien, jouissant (comme Braconnier) d'une maîtrise parfaite du langage ¹²⁶, ce personnage d'avocat affiche plusieurs caractéristiques couramment associées avec Guitry et ses rôles sur scène ou à l'écran. Il est lié à un décor somptueux, similaire à ceux dans lesquels le réalisateur aimait s'afficher (voir fig. 1.16). Aubanel remplit aussi, quoique contre son gré, une fonction de scénariste et de metteur en scène : c'est lui qui fournit les consignes parfaites qui permettent à Braconnier de tuer sa femme d'un seul geste et de réussir son jeu d'acteur devant les témoins ensuite ¹²⁷. Guitry fait clairement allusion à son propre passé avec le personnage de Braconnier, mais en introduisant un deuxième double en la personne d'Aubanel, il se place en même temps au-dessus du niveau de l'accusé. Couplé avec le fait qu'il ne joue aucun des personnages de l'histoire, et qu'il se cache d'une certaine manière pendant la séquence de prologue, ce dédoublement des rôles associés avec la persona de Guitry

125. Laurent Garreau, *Archives secrètes du cinéma français, 1945-1975*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 30-33.

126. Cette maîtrise linguistique et rhétorique est l'un des principaux traits caractéristiques de la persona de Guitry. Voir R. Moine, « The Star as the "Great Man" in French Cinema », art. cit., p. 84.

127. Le jeu de ressemblances entre le monde réel et l'univers fictionnel de *La Poison*, entre Guitry, Aubanel et Braconnier, conduit Noël Simsolo à remarquer un caractère « méta-théâtral » du film qui, par ailleurs, fait plusieurs allusions directes au théâtre. Voir N. Simsolo, *Sacha Guitry, op. cit.*, p. 141.



FIGURE 1.16 – *Les deux doubles de Guitry* : Braconnier (Michel Simon), le malin qui réussit à tuer en toute impunité, et M^e Aubanel (Jean Debucourt), l'avocat célèbre devenu metteur en scène du meurtre.

permet au cinéaste d'assumer une position plus commode de maître du jeu, metteur en scène au sens figuré comme au sens propre.

Malgré quelques situations inversées, *Assassins et voleurs* porte un discours similaire : un cynisme assumé, affirmant la victoire des puissants, habiles et malhonnêtes, sur les faibles, bêtes et dociles. Au lieu de l'acquittement d'un coupable comme dans *La Poison*, il est ici question de la condamnation d'un innocent. Albert Le Cagneux (Michel Serrault) tente de cambrioler la villa de Philippe Dartois (Jean Poiret) au moment précis où Madeleine Ferrand (Magali Noël), la maîtresse de celui-ci, est étranglée par son mari jaloux. Dartois les surprend, tue son rival d'un coup de pistolet, puis glisse l'arme encore chaude dans la poche du cambrioleur ébloui et s'enfuit par la fenêtre avant l'arrivée de la police. C'est donc Le Cagneux qui est accusé des deux crimes. Lors de son procès, il commence par raconter la vérité, évidemment trop farfelue pour être croyable. Ensuite, pour essayer de sauver sa tête, il fait demi-tour et ment, prétendant avoir tiré sur le mari jaloux pour défendre Madeleine. Il écope de dix ans de prison tout de même, en raison de ses antécédents. Dix ans plus tard, Le Cagneux entre à nouveau dans la maison de Dartois, qui prétend être sur le point de se suicider et de laisser au voleur toute sa fortune, hanté par l'idée que celui-ci, victime de son subterfuge, vienne se venger. Mais Le Cagneux compatit un instant de trop avec l'aristocrate. Celui-ci le tue d'un coup de revolver, déchire le testament qu'il vient de signer et déclare au public : « Cet homme-là, il m'aurait emmerdé toute ma vie ! » (fig. 1.17). La morale : il vaut mieux être un aristocrate sans scrupules qu'un cambrioleur honnête. Celui-ci a beau ne pas avoir commis de



FIGURE 1.17 – *La leçon morale insolite à la fin d'Assassins et voleurs* : Dartois (Jean Poiret), habile, riche et au-dessus de tout soupçon, tue Le Cagneux (Michel Serrault), le voleur aimable et crédule.

crime, son apparence le condamne. Celui-là, puissant, futé et immoral, ne sera jamais condamné en raison de son apparence impeccable.

Puisque le personnage jugé aux assises est innocent du crime dont il est accusé, on pourrait croire à première vue qu'*Assassins et voleurs*, davantage que *La Poison*, amènerait son public à questionner l'équité ou le bien-fondé du système judiciaire. Ce n'est pas davantage le cas. La scène des assises est plus courte que son équivalent dans *La Poison* et peut-être encore plus absurde. Comme l'objet du procès est Le Cagneux, innocent et docile, et non pas Braconnier, coupable et audacieux, il n'est pas possible de reproduire le même type de comédie à travers le personnage de l'accusé. L'ironie de la scène provient cette fois de l'arrivée d'un témoin inattendu, interprété par Darry Cowl dans l'un de ses premiers rôles au cinéma (fig. 1.18). Dans une séquence largement improvisée par l'acteur comique¹²⁸, il répond aux questions du président de la cour d'assises par de niaises divagations, avant de se rendre compte, au bout de cinq minutes de monologue, qu'il n'est pas venu au bon endroit. Le résultat est une comédie légère jouant sur la tension entre la bêtise du personnage de Darry Cowl d'un côté, et de l'autre la solennité du cadre judiciaire, soulignée par la tenue des magistrats et le décor de la salle d'audience. Certes, un homme innocent est reconnu coupable sur la seule base de fortes présomptions et de son casier judiciaire. Mais le verdict n'est pas livré devant la caméra mais révélé par Dartois, qui raconte l'histoire en voix *off*. À aucun moment pendant le procès on n'entend

128. J. Lorcey, *Les Films de Sacha Guitry*, op. cit., p. 276.



FIGURE 1.18 – *La moquerie du cadre judiciaire dans Assassins et Voleurs, à travers le personnage du témoin interprété par Darry Cowell, produit une comédie de l'absurde qui évite tout propos politique au sujet de la justice.*

les (fausses) preuves contre Le Cagneux, et aucune image ne montre la peine qu'il subit non plus. Tandis que *La Poison* utilise la cour d'assises pour faire une comédie fondée sur l'impuissance des autorités face à un accusé complètement éhonté, *Assassins et voleurs* s'en sert pour créer une comédie absurde mais inoffensive.

S'il y a un personnage subversif dans *Assassins et voleurs*, ce n'est pas le cambrioleur condamné à une peine de prison, mais Dartois, l'aristocrate qui tue son rival sans jamais être inquiété par les autorités. Encore plus que le crime de Braconnier dans *La Poison*, le premier homicide commis par Dartois en toute impunité est présenté comme plutôt justifié : il tue le mari de sa maîtresse à l'instant même où celui-ci tient le cou de Madeleine entre ses mains. Ce crime n'est donc pas prémédité, au contraire du meurtre dans *La Poison* (qui est tout de même montré comme plutôt justifié, car Blandine Braconnier prépare l'assassinat de Paul en même temps que celui-ci planifie le sien). Pourtant, le deuxième meurtre commis par Dartois, celui de Le Cagneux à la fin du film, est plus surprenant et audacieux. Le personnage du cambrioleur est aimable, souriant et se présente de manière à attirer une certaine compassion du public. S'il est montré comme crédule, il ne fait rien pour nuire à autrui tout au long du film et rien, d'un point de vue moral conventionnel, ne suggère qu'il mérite son sort. En revanche, dans l'univers gutrien, où la comédie découle d'une morale tordue, Le Cagneux mérite son sort en raison de sa naïveté. Mais comme celle de *La Poison*, cette morale ne reproche rien à l'État, aux magistrats ou aux policiers. Elle est anticonformiste et promeut une certaine forme de transgression, mais ne questionne jamais le pouvoir de l'État de punir l'individu.

La représentation la plus subversive des autorités dans les trois œuvres de Guitry se trouve en fait dans *Les trois font la paire*. Avec le même sens de l'humour cynique, Guitry suit les mouvements de plusieurs personnages autour d'un crime insensé. Le criminel (Philippe Nicaud), un jeune homme qui tue un inconnu dans la rue pour prouver sa détermination à un groupe de mafieux, est montré comme naïf et stupide ; le cinéaste (Darry Cowl) qui par hasard a filmé le crime lors d'une prise de vue dans la rue est farfelu et tête-en-l'air. Ce qui nous intéresse dans ce film est le fait que le commissaire (Michel Simon) qui enquête sur le crime est un personnage à la fois satisfait de lui-même et dépassé par un crime qu'il n'arrive pas à comprendre. (Il est peu surprenant que les seuls épargnés par le regard acerbe de Guitry sont une prostituée au grand cœur [Sophie Desmarets] et deux clowns jumeaux [eux aussi joués par Philippe Nicaud], doubles non seulement l'un de l'autre mais aussi du criminel. La prostituée reconforte le criminel, venu se cacher avant qu'il ne soit supprimé par les mafieux ; quant aux clowns, lorsqu'ils sont accusés par la police, chacun avoue vaillamment le crime afin de protéger l'autre.)

La figure du commissaire Bernard, vain et incompetent, n'est guère flatteuse pour les forces de l'ordre. Le policier essaie d'impressionner ses supérieurs ainsi que sa femme, qui au début du film exprime son souhait qu'il puisse résoudre un « beau crime » et qu'il devienne « un homme comme le commissaire Maigret ». Ayant appris que le crime a été capté par le tournage d'un film, il distribue à ses hommes des copies du photogramme montrant l'assassin. Lorsqu'on lui amène l'un des deux clowns, qui ressemblent parfaitement au tueur, il pense avoir résolu le mystère. Fièrement, il fait venir un journaliste et insiste pour que la photographie du crime soit publiée à la une de son journal le lendemain matin, avec un texte qu'il commence à dicter :

Écrivez : « Un document sensationnel. Le commissaire Bernard, nouveau Maigret, nous communique [...] la photographie de l'assassin de la rue Alfred Jarry, commettant son crime. Comment le commissaire Bernard a-t-il pu se procurer cette photo hallucinante ? Nos lecteurs le sauront demain puisque depuis ce soir déjà, l'assassin est sous les verrous ! »

Quelques instants plus tard, quand un autre inspecteur arrive avec le frère jumeau, il est décontenancé ; il l'est encore plus quand chaque frère se dénonce pour sauver l'autre. Finalement la prostituée, qui était avec le criminel la veille du crime, donne une leçon au commissaire en lui expliquant que ce n'est aucun des deux jumeaux qu'il cherche, mais un sosie.

La vision du monde dans *Les trois font la paire* est parfaitement cohérente avec celle des deux autres films de Guitry. Si la perspective de *La Poison* peut se résumer au trope cité par Pascal Ory pour l'un de ses chapitres sur l'anarchisme de droite, « tous des cons »,

celle de *Les trois font la paire* se résume à un autre : « tous des pourris ¹²⁹ ». Le commissaire apparaît sous une lumière défavorable, comme presque tous les autres personnages du film. Cependant, l'histoire des jumeaux et du sosie atténue le réalisme de l'histoire, une farce déjà assez farfelue comme, d'ailleurs, *La Poison* et *Assassins et voleurs*. Les crimes, enquêtes et procès racontés dans ces trois films sont un peu moins fantaisistes que les situations dépeintes dans la plupart des comédies policières avec Eddie Constantine ou Fernandel, mais sont loin d'être réalistes. Ce caractère invraisemblable – les récits des trois films sont évidemment construits de toutes pièces et il paraît impossible que ces événements puissent se produire dans le monde réel – constitue sans doute l'une des raisons principales pour lesquelles ces films n'ont pas rencontré de difficultés avec la censure ¹³⁰.

Enfin, l'objet de ces films, y compris dans leurs images des tribunaux, des juges et des policiers, n'est pas la justice. Guitry emploie ces représentations non pas pour questionner ou même pour ridiculiser le fonctionnement des institutions, mais pour brocarder les mœurs bourgeoises. À travers les personnages de Braconnier dans *La Poison* ou de Dartois dans *Assassins et voleurs*, il donne accès, pour le prix d'un billet de cinéma, à un monde libéré des conventions morales les plus fondamentales. Dans ce monde, on peut avouer à voix haute ses désirs les plus bas ; on peut tuer un rival gênant, et avoir raison de le tuer, tant qu'on est riche et que le rival est pauvre et lésé d'un casier judiciaire ; un homme est parfaitement dans son droit de tuer son épouse parce qu'elle est alcoolique, désagréable et laide ¹³¹. Guitry lui-même peut faire allusion à sa propre arrestation et se placer dans

129. P. Ory, *L'Anarchisme de droite*, op. cit., p. 121.

130. *La Poison* et *Assassins et voleurs* reçoivent chacun un avis favorable lors de leur passage devant la commission de contrôle du CNC ; leurs dossiers ne comportent aucun commentaire ou objection de la part des censeurs. Dossiers de censure de *La Poison*, visa n° 11 869, et *Assassins et voleurs*, visa n° 18 540, Centre national de la cinématographie, Paris. Malheureusement, le dossier de censure de *Les trois font la paire* (visa n° 19 087) est inaccessible depuis 2013.

131. Cette proposition, comme le récit de *La Poison*, est empreinte d'un sexisme prononcé. Paul Braconnier, homme laid mais futé et amusant, réussit son assassinat, tandis que Blandine, femme toute aussi laide mais hargneuse et alcoolique, échoue le sien et le paie de sa vie. Ce n'est pas une coïncidence que la situation ne soit pas inversée. Voir G. Le Gras, *Michel Simon*, op. cit., p. 98-105. Cependant, Guitry, lui-même futé, tente de conserver la compassion de son public féminin en l'invitant à s'offrir le même fantasme narquois, malgré le triomphe du protagoniste masculin et l'échec de l'antagoniste féminin. M^{me} Michaud (Pauline Carton), une voisine d'une soixantaine d'années appelée à la barre pour témoigner, défend le geste de Braconnier du point de vue d'une femme : « Quelle est celle d'entre nous qui n'a pas souhaité la mort de son mari ? Ça, c'est dans le courant de la vie conjugale, ces choses-là ! Et on s'en porte pas plus mal pour ça. » Avec le même sourire malin que Michel Simon, elle fait un geste vers le public dans la salle d'audience, mais implicitement aussi vers le public du film : « Je prends mes semblables à témoins ! »

une catégorie qui échappe aux lois et aux règles morales communes ; il peut insinuer qu'il n'avait rien à se reprocher en profitant de sa vie luxueuse sous l'Occupation, et que c'est par sa propre ingéniosité qu'il a su esquiver toute sanction significative après la guerre. L'absurdité des propositions immorales de Guitry est une source efficace de comédie et rend ses films très agréables à regarder. Pourtant, cet humour ne remet pas du tout en cause le bien-fondé de la justice pénale dispensée par l'État. Dans le monde guitrien, le privilège de transgresser appartient à une petite élite d'hommes (et non pas de femmes) malins et habiles, alors que le commun des mortels, trop naïf, conformiste ou pauvre pour pouvoir désobéir, n'a qu'à se soumettre à l'autorité de l'État et des puissants.

1.5 Condamnés par le destin, pas par l'État : les suites du réalisme poétique

Après le cinéma policier et la comédie, une autre catégorie nous interpelle : un cycle de films de l'après-guerre, aux limites du mélodrame et du cinéma policier, qui reprend les thèmes et l'esthétique du réalisme poétique des années 1930. L'étendue et les bornes chronologiques de cette catégorie peuvent être fixées de plusieurs manières. Ginette Vincendeau et Thomas Pillard évoquent un cycle qui s'étend de la Libération jusqu'à la fin des années 1950, tandis que François Guérif place dans une catégorie à part les films de Julien Duvivier (*Panique, Au royaume des cieux*) et les collaborations entre Yves Allégret et le scénariste Jacques Sigurd (*Dédée d'Anvers, Manèges, Une si jolie petite plage*), tous réalisés avant 1950¹³². Mais tous s'accordent sur le point qu'aux lendemains de la Libération, un ensemble de films renoue avec une tradition du film noir qui date de l'avant-guerre, souvent avec un regard encore plus pessimiste sur le monde. Ces films mobilisent souvent les mêmes acteurs que leurs prédécesseurs : autant les réalisateurs (Marcel Carné, Julien Duvivier, Yves Allégret) et les scénaristes (Charles Spaak, Jacques Prévert) que les stars (surtout Jean Gabin). Avec quelques évolutions et variations, ils reproduisent les mêmes milieux urbains et populaires, soulignés par le même type d'éclairage expressionniste, avec des histoires similaires construites autour de personnages victimes du destin.

Notre examen de ce cycle reflète et étend un débat qui existe déjà autour du réalisme poétique des années 1930 : à quel point ces films portent-ils un discours politique ? Souvent associé avec le Front populaire, mettant en avant des personnages ouvriers et

132. G. Vincendeau, « French Film Noir », art. cit. ; T. Pillard, *Le Film noir français*, op. cit. ; F. Guérif, *Le Cinéma policier français*, op. cit. Voir filmographies en annexe, p. 481.

des milieux défavorisés, parfois censurés, les œuvres de Carné, Duvivier ou Renoir des années 1930 sont souvent associées avec un certain esprit de gauche. Dans *Mists of Regret*, son ouvrage sur le réalisme poétique, Dudley Andrew résume ce débat en soulignant le statut politique ambigu de ce mouvement cinématographique :

La double naissance, au début de 1934, du Front populaire et du réalisme poétique ferait croire qu'un cinéma puissant a finalement réussi à participer au développement d'une conscience sociale, aboutissant en 1936 sur des conséquences aussi bien politiques qu'esthétiques. Georges Sadoul, profondément impliqué dans ces deux arènes, ne pouvait que suggérer que la maturation d'une coalition d'ouvriers, étudiants, intellectuels et la partie libérale des classes moyennes devait accompagner la maturation d'un public qui attendait un cinéma sérieux abordant des sujets sérieux.

En revanche, ce diagnostic est remis en cause par des allégations concernant, d'une part, l'importance et la popularité du réalisme poétique et, d'autre part, son indifférence politique, ou même ses tendances latentes de droite. Avec mon étude, j'espère absoudre le réalisme poétique en évoquant son contexte culturel élargi. Bien que ce ne soit pas l'aile cinématographique d'une volonté politique en plein essor, le réalisme poétique n'était pas non plus isolé de l'actualité de son époque et de la tonalité que cette actualité jetait sur une société de plus en plus tendue. En effet, leur relation était très subtile ¹³³.

L'existence ou l'absence de discours politique au sein des suites du réalisme politique est une question pertinente qui se doit d'être examinée en détail, mais elle est trop large pour être abordée ici de manière complète. Nous nous fixons un objectif plus modeste : il s'agit de déterminer si, dans ces films, il existe un discours autour de la justice pénale.

Un bon nombre des films de ce cycle, malgré leur étiquette « film noir », ne font aucune véritable représentation de la justice pénale. C'est le cas de la plupart des films les plus connus du « réalisme noir » de l'après-guerre : s'il y a des crimes ou des criminels, la police et les autorités judiciaires sont invisibles dans *Dédée d'Anvers* (1948) et *Une si jolie petite plage* (1949) d'Yves Allégret, *Les Portes de la nuit* (1946) de Marcel Carné ou encore *Manon* (1949) d'Henri-Georges Clouzot. Les destins tragiques des personnages de ces films sont déterminés par leurs propres erreurs ou par le hasard. Comme le cycle de films de gangsters des années 1950 où la police est presque totalement absente, ces

133. Dudley Andrew, *Mists of Regret: Culture and Sensibility in Classic French Film*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1995, p. 213. Notre traduction.

films sont même remarquables pour le fait qu'on n'y voit pas les forces de l'ordre ou tout autre représentant du pouvoir de l'État (voir *supra*, p. 41). Dans quelques autres, les autorités apparaissent brièvement mais leur importance dans le récit reste infime : c'est le cas, par exemple, de l'adaptation de *Thérèse Raquin* réalisée par Carné en 1953. Dans ce film, les deux protagonistes, interprétés par Simone Signoret et Raf Vallone, présentés comme victimes, sont responsables du meurtre non prémédité du mari du personnage de Signoret. La police ne voit qu'un accident, mais le couple est poursuivi par un maître-chanteur qui était témoin du crime, ainsi que par leurs propres remords. Le poids de l'État et du châtement potentiel qu'encourt le couple fait fonctionner le chantage, mais l'arrestation, les tribunaux, les pénitenciers ne sont qu'implicites, une suggestion aux spectateurs qui doivent connaître la place de ces institutions dans la société ; ils n'apparaissent pas à l'écran. C'est finalement un malheureux concours de circonstances qui entraîne la mort du maître-chanteur et la dénonciation des personnages principaux. Ils sont condamnés par le sort bien plus que par l'État.

Cependant, dans trois autres longs métrages moins célèbres du même cycle, la police et les tribunaux ont une présence plus visible : un film de René Clément, *Au-delà des grilles* (1949), et deux de Georges Lacombe, *Martin Roumagnac* (1946) et *Leur dernière nuit* (1953). Quel discours tiennent ces films autour de la justice ? Existe-t-il une différence sensible par rapport au fatalisme des films où les institutions sont invisibles ou presque ? Par ailleurs, ces œuvres rappellent toutes le réalisme poétique par un moyen encore plus fort que l'atmosphère pesante ou le pessimisme des œuvres plus connues mentionnées ci-dessus : la star de ces trois films, comme dans *La Belle Équipe*, *Pépé le Moko*, *Le Quai des brumes* ou *La Bête humaine*, est Jean Gabin.

1.5.1 *Au-delà des grilles, aux frontières du réalisme poétique*

Sorti le 16 novembre 1949, *Au-delà des grilles* se situe à la charnière entre deux catégories, l'une nostalgique et inextricablement liée à la France, l'autre nouvelle et importée. Puisant dans le patrimoine culturel du réalisme poétique, le film met en scène Jean Gabin dans le rôle d'un fugitif. Ce personnage, à la fois criminel et honnête – une combinaison parfaitement alignée sur la persona du comédien¹³⁴ –, vit une aventure amoureuse avant de devoir se rendre aux autorités. Mais au lieu d'être située à Paris, l'histoire se déroule à Gênes ; préférant un décor réel à l'univers stylisé et reconstruit en studio du *Quai des brumes* ou des *Portes de la nuit*, le film est tourné dans les rues de la ville portuaire. Coproduction franco-italienne, *Au-delà des grilles* combine les efforts

134. Claude Gauthier et Ginette Vincendeau, *Jean Gabin, anatomie d'un mythe*, Paris, Nathan, 1993, p. 144.

de Clément, qui depuis la Libération a tourné trois longs métrages sur les thèmes de la guerre et la résistance, et de Suso Cecchi D'Amico et Cesare Zavattini, scénaristes emblématiques du néoréalisme italien¹³⁵. (Au moment de la réalisation d'*Au-delà des grilles*, Zavattini a déjà écrit le scénario de *Sciuscià* [Vittorio De Sica, 1946], et Cecchi D'Amico a déjà collaboré avec lui sur celui du *Voleur de bicyclette* [De Sica, 1948].) Relativement oublié aujourd'hui, le film est un grand succès critique à son époque. Alors que ses deux millions de spectateurs en France¹³⁶ représentent un chiffre respectable sans être exceptionnel, il remporte plusieurs prix prestigieux. Le festival de Cannes de 1949 attribue le prix de la mise en scène à René Clément et celui d'interprétation féminine à Isa Miranda pour son rôle dans le film. En 1950, *Au-delà des grilles* gagne l'Oscar du meilleur film étranger, à une époque où ce prix, qui vient d'être créé en 1947, récompense des films particulièrement innovants¹³⁷ : *Le Voleur de bicyclette* l'avait remporté l'année précédente et *Rashōmon* (Akira Kurosawa, 1950) se voit attribuer le même prix en 1951.

Le récit du film commence sur un navire français qui accoste dans le port de Gênes le temps de charger et décharger quelques marchandises. Caché dans l'ombre et la saleté de la cale du bateau, Pierre (Jean Gabin) est un fugitif qui fuit la France pour des raisons qui ne sont pas encore précisées. Souffrant d'une rage de dents, il décide de quitter le navire pour trouver un dentiste. Il se perd dans les ruelles étroites et grouillantes de monde de la ville italienne, dont les quartiers populaires sont encore à moitié en ruines après la guerre. Désespéré et sans le sou après avoir été victime d'une arnaque, il rencontre Marta (Isa Miranda), serveuse dans un restaurant. Récemment séparée de son mari, elle élève seule sa fille Cecchina (Vera Talchi) dans un appartement d'une seule pièce. Pierre essaie de retourner au navire mais, sans papiers, il ne peut rentrer dans la zone portuaire. De retour chez Marta, il avoue avoir tué sa maîtresse en France, mais elle accepte de l'héberger à nouveau sans poser de questions : les deux sont tombés amoureux. Cecchina s'oppose à cette relation entre sa mère et un inconnu, mais c'est elle qui essaie de prévenir Pierre lorsque la police vient enquêter dans le quartier à la recherche d'un fugitif français. Sans succès : après quelques heures de bonheur passées ensemble dans la ville, le couple rentre chez Marta sans s'apercevoir des avertissements laissés sur les murs par la jeune fille. Cerné par les policiers qui attendaient son arrivée, Pierre se rend sans violence.

135. Ceux-ci, ainsi qu'un troisième scénariste, Alfredo Guarini, sont les véritables auteurs du scénario original, davantage que les célèbres adaptateurs-dialoguistes français, Jean Aurenche et Pierre Bost. Voir Christian Viviani, « *Au-delà des grilles*, au carrefour des réalismes », *Positif*, février 2012, n° 612, p. 99.

136. S. Simsi, *Ciné-passions*, op. cit., p. 130.

137. Denitza Bantcheva, *René Clément*, Paris, Éditions du Revif, 2008, p. 52.

La référence au réalisme poétique passe par ce récit, mais surtout par le personnage principal, qui rappelle immédiatement – même si les cheveux de Jean Gabin sont désormais gris – le déserteur du *Quai des Brumes* ou l'homme traqué de *Le jour se lève*. Comme dans ces films d'avant-guerre, le personnage de Gabin ne peut échapper au destin. Le film semble exprimer un fatalisme profond, un trait commun de beaucoup de films noirs, français et étrangers : un personnage qui a commis un crime, même quand il s'agit du protagoniste sympathique auquel les spectateurs sont censés s'identifier, est condamné à l'arrestation ou la mort à la fin du film. Ce fatalisme est visible dès le début d'*Au-delà des grilles* dans l'attitude du personnage principal. Lorsqu'il sort du port de Gênes pour se faire soigner, Pierre laisse entendre qu'il abandonne sa quête de liberté. Le navire allait l'emmenner quelque part hors de portée des autorités françaises, mais en sortant pour trouver un dentiste, il a déjà décidé de s'abandonner au destin. Il annonce au dentiste qu'il passera la nuit en prison ; après avoir fait soigner sa dent, il est prêt à se rendre au commissariat. Ce n'est que par coïncidence qu'il rencontre Marta et que les deux tombent amoureux.

Quant au crime de Pierre, il n'est évoqué qu'à l'oral, et encore de façon peu précise. Au début du film, quelques répliques font comprendre qu'il est en fuite, et qu'il risque sa tête s'il est arrêté. Plus tard, Pierre explique à Marta qu'il a tué sa maîtresse, mais il ne donne jamais plus de détails. Notamment, il n'y a pas de retour en arrière sur la vie de Pierre en France, et la violence de cet épisode passé n'est jamais mise en images. Pierre devient un personnage d'autant moins menaçant que ce meurtre n'est qu'une allusion verbale ; c'est une façon pour René Clément de susciter la compassion du public pour son protagoniste.

Cependant, derrière le récit et le personnage principal apparaît un fond radicalement différent des films noirs français des années 1930, surtout sur le plan visuel. Les ruelles étroites et escarpées de Gênes, les escaliers et les murs du quartier de Malapaga¹³⁸ sont soulignées dans de nombreux plans tournés en extérieur, dont beaucoup en forte plongée ou contre-plongée (fig. 1.19). *Au-delà des grilles* partage avec le cinéma néoréaliste italien les thèmes sociaux qui font toile de fond des films de De Sica, Rossellini ou Visconti : la pauvreté, la promiscuité, les villes italiennes détruites pendant la guerre. Le caractère populaire, voire pauvre, des quartiers où l'action se déroule ne fait aucun doute.

Ce qui rend *Au-delà des grilles* particulièrement intéressant pour notre étude est sa représentation de la police, et surtout des opérations policières au sein d'un quartier populaire. Comme souvent dans le réalisme poétique et, par ailleurs, dans le cinéma

138. Ce quartier donne son nom au titre italien du film : *Le mura di Malapaga*.



FIGURE 1.19 – *Tendances néoréalistes : Pierre et Cecchina (Véra Talchi) vus depuis une fenêtre dans une ruelle de Gênes. Ce type de cadrage souligne l'effervescence des quartiers populaires où le film est tourné.*



FIGURE 1.20 – *Une image sombre de la police : l'escroc (Checco Rissone), qui a volé l'argent de Pierre au début du film, arrive à un accord avec l'inspecteur qui l'a arrêté. Il demande de son indulgence en échange d'une description du fugitif.*

français de l'après-guerre, la police est montrée comme une institution impersonnelle et mécanique. Elle agit de manière efficace, prévisible, même inévitable. Ses agents, des personnages secondaires, ne sont ni héroïques, ni particulièrement cruels. Bien que plusieurs scènes dans la seconde moitié du film soient consacrées à l'enquête policière – on voit des agents retracer le chemin des faux billets que Pierre a utilisés –, ces agents ne deviennent jamais le centre de l'action. On n'apprend pas même le nom des enquêteurs, ce qui rend impossible l'identification du public avec ces personnages.

L'image des policiers n'est pas tout à fait neutre. Dans une des scènes d'enquête, des policiers arrêtent l'escroc qui, au début du film, a donné des faux billets italiens à Pierre contre quelques véritables francs français, puis lui a volé le reste de son argent. Son visage à moitié caché dans l'ombre, dans un plan assez expressionniste (fig. 1.20), il arrive rapidement à un accord avec l'un des inspecteurs qui viennent de l'arrêter :

L'ESCROC – Qu'est-ce qu'il a fait ?

L'INSPECTEUR – Il a seulement tué une femme !

L'ESCROC (avec un petit sourire) – Si vous l'attrapez, ce sera grâce à moi.

Vous en tiendrez compte, hein ?

À cette dénonciation, dépeinte comme immorale et malhonnête, s'oppose la solidarité des amis et des voisins de Marta. Par ailleurs, cette démonstration de la solidarité de l'entourage de Marta est doublée d'un discours implicite sur la classe sociale. René Clément souligne à plusieurs reprises la méfiance des résidents du quartier envers les

policiers qui cherchent Pierre. La classe sociale des voisins est évidente dans les images d'un appartement où une mère partage une seule pièce avec plusieurs enfants ; les agents, quant à eux, sont habillés en costume-cravate impeccable. Le patron de Marta, qui s'est bien rendu compte que Pierre lui avait passé un faux billet, ment pour protéger son employée lorsqu'un agent lui demande de l'aider à trouver Marta et Pierre. Des voisins, qui pourtant voient d'un mauvais œil la liaison entre Marta et Pierre, prétendent n'avoir vu personne de la description de Pierre lorsque la police les interroge. Avant tout, Cecchina, malgré le malaise qu'elle a déjà exprimé quant à la liaison entre sa mère et Pierre, est d'une loyauté exemplaire. Elle sort pendant la nuit pour essayer de prévenir le couple en inscrivant des avertissements à la craie sur les murs. Ces images, montrant des gens pauvres qui mentent pour protéger une autre personne en difficulté des autorités – des autorités bourgeoises, de surcroît –, sont assez rares dans le cinéma français de l'après-guerre. Certes, il s'agit de policiers italiens, ce qui, du côté des censeurs français, doit rendre un peu plus acceptable la représentation d'une police qui peine à convaincre les classes populaires qu'elle agit en leur intérêt¹³⁹. Mais en soulignant cette solidarité face à des autorités déjà montrées comme corrompues, le film incite ses spectateurs français à se poser des questions sur sa propre police. Si la police italienne a toujours une mauvaise réputation dans les quartiers populaires, quatre ans après la fin des années Mussolini – les années de guerre sont constamment rappelées par le paysage en ruine –, *quid* de la police française, quatre ans après la fin des années Pétain ? Bien que le film ne fasse rien d'explicite pour encourager ce type de comparaison, l'image de la police *en général*, et donc implicitement celle de la police française, est ternie par ces séquences.

Au-delà de la représentation menaçante de la police, alors que le criminel incarné par Jean Gabin paraît sympathique, *Au-delà des grilles* explore une question importante, très peu abordée par le cinéma de l'après-guerre (et d'autant plus importante de nos jours) : la nature des frontières. La frontière est une notion complexe, polysémique, dont la signification peut varier d'un endroit à l'autre et selon le passeport que chacun possède, mais une composante importante de toute conception d'une frontière internationale depuis le XIX^e siècle est la violence. En effet, si l'État se définit notamment par son monopole sur la violence physique légitime¹⁴⁰, une frontière entre deux états-nations modernes représente la fin d'une souveraineté et le début d'une autre, mais aussi une

139. Malheureusement, nous n'avons pas pu consulter le dossier de censure de *Au-delà des grilles* (visa n° 8425), inaccessible depuis 2013. Il serait aussi intéressant d'examiner la réception du film par les autorités italiennes.

140. Max Weber, *Le Savant et le politique*, traduit par Julien Freund, Paris, Union Générale d'Édition, 1992 [1919], p. 99-104. Voir aussi *supra*, p. 12.



FIGURE 1.21



FIGURE 1.22

Le début d’Au-delà des grilles montre le contraste entre, d’une part, la cale du navire où Pierre (Jean Gabin) se cache et, d’autre part, la liberté sous un grand soleil à l’extérieur. Pourtant, dès qu’il aperçoit le policier qui garde l’entrée du port, Pierre cherche à se cacher à l’ombre d’un immeuble.

ligne imaginaire rendue infranchissable, ou plus difficilement franchissable, à certaines personnes – des fugitifs, des sans-papiers, des personnes avec certaines nationalités, ceux qui ne possèdent pas de visa – par la menace de la violence que peuvent exercer les fonctionnaires qui gardent cette frontière¹⁴¹. Nous avons déjà évoqué une autre coproduction franco-italienne, *La loi, c’est la loi* (Christian-Jaque, 1958), qui fait un traitement comique de cette même question dix ans plus tard (voir *supra*, p. 87), mais le film de René Clément, qui explore la signification des frontières internationales et leurs conséquences pour un personnage dépourvu de papiers, est beaucoup plus puissant et éloquent.

Au début du film, le matelot qui cache Pierre lui donne un avertissement lorsque celui-ci lui annonce son intention de débarquer pour faire soigner sa dent :

PIERRE — Je ne peux pas rester dans ce bon trou à rats. [Il fait un geste vers sa dent.] Il faut que je descende et qu’on me retire ça d’abord.

LE MATELOT — Et si tu te fais gauler en bas, c’est pas une dent qu’on t’enlèvera, c’est la tête !

PIERRE — Ça, t’occupe pas. Ma tête, elle est à moi.

LE MATELOT — On en avait fait un prix jusqu’au bout. Tu me dois encore la

141. Étienne Balibar, « Qu’est-ce qu’une frontière? », dans *La Crainte des masses : politique et philosophie avant et après Marx*, Paris, Galilée, 1997, p. 371-380; Nick Vaughan-Williams, *Border Politics: The Limits of Sovereign Power*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2009, p. 65-95.

moitié. Parce que pour sortir du port, c'est facile, mais pour y rentrer il faut des papiers.

Malgré cet avertissement, Pierre décide de quitter le bateau. Tout d'un coup, les plans très sombres de la cale, soulignant la crasse, l'humidité et l'enfermement de cet espace (fig. 1.21), sont suivis d'une séquence montrant Pierre sous un soleil éclatant, baigné dans l'animation du port. Après une petite déambulation, le protagoniste se sent très vite obligé de se cacher à l'ombre d'un mur lorsqu'il aperçoit un policier qui inspecte un camion à l'entrée du port (fig. 1.22). Il avance lentement, hésitant devant l'homme en uniforme, avant de franchir la ligne et d'entrer dans la ville de Gênes. Comme prévu par le matelot, Pierre n'est soumis à aucun contrôle en sortant de la zone portuaire. Pourtant, les transitions rapides de l'ombre à la lumière, puis de retour à l'ombre, entre la liberté et la clandestinité, soulignent l'angoisse que ressent le personnage face à la frontière et aux forces de l'ordre. En effet, bien que ces policiers ne recherchent pas Pierre et ne représentent pas une menace directe, et bien qu'il soit libre de traverser la frontière dans un sens, il sait très bien – le public aussi a été prévenu – qu'il n'y aura probablement pas de retour possible.

Plus tard dans le film, Pierre décide, malgré la difficulté probable de rentrer dans la zone portuaire, d'essayer de retourner au navire pour continuer son voyage. Cette scène, qui se déroule en pleine nuit, est l'une des plus sombres et expressionnistes du film, tournée dans un clair-obscur qui met l'accent sur la clandestinité de Pierre et le danger de sa tentative de franchir la barrière du port. Parallèlement, l'expressionnisme de la scène traduit la situation émotionnelle du couple au centre du récit : en dépit de quelques premières expressions d'affection mutuelle, Pierre a décidé de poursuivre sa fuite et donc d'abandonner Marta. Dans les premières images de la séquence, Pierre apparaît derrière les barreaux de fer qui séparent la rue du port (fig. 1.23). Un contrechamp montre qu'il regarde les policiers militaires qui gardent le port à travers les barreaux (fig. 1.24). Ensuite, une locomotive passe derrière la grille et répand de grandes bouffées de fumée blanche, ce qui ajoute évidemment à l'atmosphère expressionniste, mais permet aussi à Pierre d'essayer de grimper sur la clôture pour passer de l'autre côté (fig. 1.25). Aussitôt que la fumée se dissipe, un militaire apparaît derrière les barreaux et somme le protagoniste, qui n'est pas encore arrivé au sommet de la grille, de partir. Pierre descend de la grille, s'arrête quelques instants dans l'ombre, où il échange un regard avec le militaire de l'autre côté (fig. 1.26), puis commence à courir. Un plan large pris depuis une tour ou une grue montre alors les deux côtés de la barrière (fig. 1.27). Une figure court après une autre, puis deux coups de feu retentissent hors cadre avant un fondu au noir.



FIGURE 1.23



FIGURE 1.24



FIGURE 1.25



FIGURE 1.26



FIGURE 1.27



FIGURE 1.28

Dans l'une des scènes les plus expressionnistes d'Au-delà des grilles, Pierre essaie de rentrer dans le port de Gênes pour poursuivre sa fuite. Cette scène montre toute la signification d'une frontière internationale du point de vue d'un protagoniste clandestin. Pierre risque sa vie, jouant au chat et à la souris avec la police des frontières, mais ne réussit pas à s'introduire dans la zone portuaire. De retour chez Marta (Isa Miranda), il avoue son crime.

Le suspense ne dure pas longtemps : le plan suivant montre Pierre, qui n'est pas blessé, de retour au quartier de Marta et Cecchina. Il retrouve la femme avec laquelle il s'est lié d'amitié. Toujours sous un éclairage expressionniste, les deux personnages se parlent à travers la porte entrouverte de l'appartement de Marta (fig. 1.28) :

MARTA — Vous ! Vous êtes revenu...

PIERRE — Je n'ai pas pu rentrer dans le port.

MARTA — Pourquoi ?

PIERRE — Eh, en fait je ne peux pas rentrer comme tout le monde, moi. On me tire dessus. Ils ont peut-être raison.

MARTA — Dis-moi ce que tu as fait.

PIERRE — Si tu veux le savoir, j'ai... tué une femme en France.

MARTA — Non !

PIERRE — Oui. C'était ma maîtresse.

Avec cette séquence de poursuite suivie d'aveux honteux, René Clément, Cesare Zavattini et Suso Cecchi D'Amico montrent de manière extraordinairement lucide le rapport normalement invisible entre les frontières et le monopole sur la violence détenu par l'État. Cette démonstration passe par la géographie de la zone portuaire, définie par la grille, et par le chassé-croisé de regards, de fuites et de poursuites entre Pierre et la police aux frontières. Cependant, ils montrent aussi les conséquences des frontières sur le plan affectif : l'exil de Pierre, perdu dans une ville étrangère, ainsi que la tension que son statut clandestin entraîne dans sa relation avec Marta. Évidemment, la figure de la victime dans ce cas, comme dans *La loi, c'est la loi*, est incarnée par un comédien dont la « francité » est un attribut fondamental et incontestable¹⁴². On ne saurait laisser tordre notre interprétation d'*Au-delà des grilles* par les questions d'actualité de notre époque et y voir un plaidoyer allégorique pour les droits des immigrés ou des réfugiés ; la persona de Jean Gabin rend cette lecture incohérente. La raison pour laquelle Pierre est refoulé à la frontière n'est pas la perte prétendue de sa nationalité, comme pour le personnage de Fernandel dans *La loi, c'est la loi*, mais un crime qui l'oblige à entrer dans la clandestinité. En revanche, la clandestinité de Pierre/Gabin est plausible et met le personnage en danger, alors que la perte de nationalité de Pastorelli/Fernandel est absurde, inoffensive, et tend à minimiser la gravité de la situation des réfugiés et apatrides réels. Par ailleurs, *Au-delà des grilles* est situé en Italie, où Pierre/Gabin est réellement étranger. Il encourage la compassion pour un personnage étranger, clandestin, qui n'a pas d'argent et ne parle pas la langue locale. Bien que le film ne prenne pas spécifiquement la défense des droits

142. C. Gauteur et G. Vincendeau, *Jean Gabin, anatomie d'un mythe*, op. cit., p. 141.

des étrangers, dans le sens précis du terme (personnes d'une nationalité étrangère), il tient un discours humaniste sur l'accueil et l'acceptation de l'étranger dans un sens large (personnes inconnues, différentes, venues d'ailleurs), un discours qui s'étend facilement aux figures précises de l'immigré, du réfugié ou du sans-papiers. Pour un véritable discours sur l'immigration telle qu'elle existait à l'époque, il suffirait d'imaginer une situation inverse : par exemple, un personnage joué par Raf Vallone arriverait clandestinement au port de Marseille, sortirait et tomberait amoureux de Simone Signoret avant son arrestation inéluctable¹⁴³. Ce film imaginaire, impossible dans le cinéma français des années 1940 et 1950, devient imaginable grâce aux questions implicites posées par *Au-delà des grilles*.

Au-delà des grilles fournit donc un mélange inhabituel entre le réalisme poétique de la France des années 1930 et le néoréalisme italien de l'après-guerre. Sa mise en scène de la justice va, elle aussi, bien au-delà du regard habituel posé par le cinéma français. La représentation de la police est anormalement sombre, le traitement des questions des frontières et de la clandestinité à la fois humaniste et novateur. En revanche, cette vision politique de la justice est estompée par l'aspect fataliste du récit, hérité du cinéma français d'avant-guerre. Comme nous le verrons, même dans une forme implicite et modérée, le type d'engagement social que l'on voit dans *Au-delà des grilles* est l'exception plutôt que la règle parmi les suites du réalisme poétique.

1.5.2 Victimisé par tous (mais choyé par le tribunal) : *Martin Roumagnac*

Réalisé par Georges Lacombe en 1946, *Martin Roumagnac* porte quelques caractéristiques du réalisme poétique mais les affiche dans un cadre plus rural, avec une forme narrative encore plus proche du mélodrame. Jean Gabin et Marlene Dietrich, en couple dans la vie réelle depuis leur rencontre aux États-Unis en 1941, refusent les rôles pressentis pour eux dans un autre film noir rappelant le cinéma des années 1930, *Les Portes de la nuit* (Marcel Carné, 1946), et choisissent de tourner dans le film de Lacombe¹⁴⁴. Boudé par les critiques, *Martin Roumagnac* rencontre un succès public, totalisant 2,5 millions

143. Nous n'avons pas choisi ces comédiens par hasard. Dans *Thérèse Raquin* de Marcel Carné, le personnage joué par Raf Vallone, qui tombe amoureux de Simone Signoret, est victime de préjugés liés à son statut d'immigré. La question de l'immigration n'est donc pas complètement taboue dans le cinéma français de l'après-guerre, mais elle n'est pas centrale dans *Thérèse Raquin*.

144. Jacques Siclier, *Le Cinéma français, 1 : de La Bataille du rail à La Chinoise, 1945-1968*, Paris, Ramsay, 1990, p. 34.

d'entrées, presque autant que *Les Portes de la nuit* mais avec un tournage moins élaboré et moins coûteux¹⁴⁵.

Jouant le personnage nommé dans le titre du film, Gabin incarne le chef d'une entreprise de construction dans la ville provinciale de Clairval. Il entame une liaison avec Blanche Ferrand (Dietrich), une jeune veuve bourgeoise qui tient une oisellerie avec son oncle (Jean d'Yd). Les deux personnages principaux tombent amoureux, mais Ferrand reste tentée par la perspective d'un mariage avec M. de Laubry (Marcel Herrand, spécialiste de rôles de traîtres et de « méchants » de mélodrames), un vieil ami de la famille, un consul riche et influent dont la femme est gravement malade. Martin s'engage dans des dépenses qui vont au-delà de ses capacités pour construire une villa pour Blanche. Leur couple paraît heureux et amoureux. Quand la femme de de Laubry meurt, celui-ci demande la main de Blanche. N'en pouvant plus, ni de l'attitude hautaine du consul, ni de la jalousie de Roumagnac, elle décide de faire ses valises et de quitter Clairval, mais Martin l'accule dans la villa avant qu'elle ne puisse partir. Convaincu qu'elle veut le quitter pour un mariage sans amour avec le consul, il l'étrangle dans un accès de rage, puis met le feu à la maison. Roumagnac prévoit un alibi ; lors du procès qui s'ensuit, il est acquitté. Pourtant, justice est faite en dehors du cadre officiel par un jeune soupirant de Blanche (Daniel Gélin), lui aussi tombé amoureux d'elle, qui assassine Roumagnac le soir même.

L'identité du personnage de Jean Gabin est similaire à celle de ses autres rôles dans le réalisme poétique : c'est un homme à la fois honnête et criminel, appartenant à la classe ouvrière et voué à un destin malheureux. Bien que Roumagnac soit chef d'entreprise, assez fortuné pour faire construire une villa pour sa compagne, l'accent est mis sur son éducation, sur son métier de maçon et sur l'écart culturel qui le sépare de Ferrand. Ce contraste entre les deux personnages principaux joue aussi sur la persona publique de Marlene Dietrich, construite sur sa carrière cinématographique depuis le début des années 1930 : Blanche, comme de nombreux personnages déjà interprétés par Dietrich, est élégante, cosmopolite, polyglotte et exprime sa sexualité d'une manière assurée – davantage que le personnage masculin qui tombe amoureux d'elle¹⁴⁶. Dans une séquence où le couple passe un week-end à Paris, Blanche emmène son compagnon dans un restaurant chic où elle échange des politesses en anglais avec le serveur, tandis que le personnage de Gabin, mal à l'aise, ne sait pas laquelle des trois fourchettes il faut choisir pour manger son plat. Plus largement, le film crée une opposition, assez typique

145. S. Simsi, *Ciné-passions, op. cit.*, p. 214, 237.

146. Voir, par exemple, Gerd Gemünden et Mary R. Desjardins (dir.), *Dietrich Icon*, Durham, Duke University Press, 2007, 420 p.

du cinéma populiste de l'époque ¹⁴⁷, entre, d'un côté, les valeurs simples d'une petite ville de province, l'amour véritable, l'honnêteté et le travail manuel, et, de l'autre, le cynisme, l'argent et l'élitisme culturel des classes aisées. Roumagnac est l'incarnation du premier pôle, le consul celle du deuxième ; Ferrand, cultivée et bourgeoise, ayant déjà vécu des expériences avec d'autres hommes mais sincèrement amoureuse de Roumagnac, est tiraillée entre les deux.

L'intérêt du film pour notre étude se trouve surtout dans les trente dernières minutes. Martin, jaloux, sûr que son indignation est légitime, tue Blanche. Il retrouve ensuite sa sœur Jeanne (Margo Lion), à laquelle il avoue le crime. Elle prépare aussitôt un alibi : voyant le facteur approcher, elle remonte les aiguilles de l'horloge dans la cuisine, puis fait remarquer l'heure au facteur pendant une conversation avec lui. Tandis que Martin Roumagnac parle d'un ton résigné, ayant perdu tout intérêt pour son propre avenir, Jeanne, qui a toujours désapprouvé la relation entre son frère et Blanche Ferrand, insiste pour qu'il se défende. Le protagoniste finit par se laisser convaincre, et ensuite insiste auprès de son avocat pour qu'il plaide son innocence ¹⁴⁸. Lors du procès, plusieurs personnes apportent des témoignages plutôt favorables à l'accusé. Le facteur affirme qu'il a bien vu Martin Roumagnac chez sa sœur à 13 heures le jour du crime ; la propriétaire d'une station essence, où Roumagnac s'est arrêté avant de tuer Ferrand, n'arrive pas à jurer que c'était le jour du crime qu'il est venu. Le témoignage crucial vient de l'oncle de la victime, qui affirme que Roumagnac n'avait aucune raison de tuer Blanche car elle venait de rompre avec le consul en raison des attaques de celui-ci contre Roumagnac. Ce témoignage est assez puissant pour garantir l'acquittement du protagoniste mais, dès qu'il l'entend, Martin réalise qu'il a eu tort quand il a accusé Blanche d'infidélité. Il baisse la tête, pris de remords pour son crime. Le soir même, Jeanne Roumagnac organise une soirée chez elle, mais Martin n'a nullement envie de fêter son acquittement avec ses amis. Il se retire dans une pièce sombre, où il aperçoit que le jeune amoureux de Blanche, armé, le guette depuis l'extérieur de la maison. Roumagnac allume la lumière de la chambre et se positionne devant la fenêtre pour que le jeune homme puisse facilement l'atteindre. Il s'écroule après deux coups de feu. Le dernier plan du film opère un panoramique, passant

147. Voir la discussion de *La Belle que voilà* (Jean-Paul Le Chanois, 1950), p. 295.

148. Il est intéressant de remarquer un petit lapsus du scénario à cet instant. Dans la brève séquence de rencontre entre Roumagnac et son avocat avant l'audience, l'avocat affirme : « Si nous pouvions plaider coupable, je suis sûr d'obtenir le minimum. » Bien sûr, la notion du « plaider coupable » est spécifique à la procédure pénale anglo-saxonne et n'a aucun sens dans un tribunal français. L'influence déformante des représentations culturelles du système judiciaire américain, encore observée de nos jours, n'a décidément rien de nouveau !

du visage soulagé du protagoniste mort à un journal tombé par terre à côté de son corps, qui titre en une : « Martin Roumagnac libéré ».

Bien que ce mélodrame noir ait une tonalité complètement différente de celle de la comédie caustique de Sacha Guitry, *Martin Roumagnac* partage avec *La Poison* (voir *supra*, p. 93) un aspect important : le procès et l'acquittement du personnage principal qui a tué sa conjointe. Ces deux films sont des exemples saillants du paternalisme ambiant dans le cinéma français de l'après-guerre, démontré par Noël Burch et Geneviève Sellier dans leur ouvrage *La Drôle de Guerre des sexes du cinéma français*¹⁴⁹. Parallèlement, ces récits d'assassinat suivi d'un acquittement révèlent une disposition à montrer un écart entre, d'une part, la loi, les jugements des tribunaux, les actions officielles de l'État et, d'autre part, ce qui est vraiment juste. Dans *Martin Roumagnac*, comme dans *La Poison*, le protagoniste est acquitté malgré un crime que les spectateurs l'ont vu commettre à l'écran ; dans les deux films, le protagoniste croit, à un moment donné, avoir raison d'avoir tué. En revanche, le personnage de Michel Simon dans *La Poison* assume pleinement le meurtre de sa femme en affirmant devant les juges qu'il était dans son droit le commettre, tandis que Roumagnac croit avoir raison de tuer seulement au moment même de passer à l'acte. Il nie son crime aux assises, tout en ressentant du remords une fois qu'il comprend que Blanche n'était pas infidèle, et il accepte même sa punition par un justicier. Cependant, les spectateurs sont incités à voir son accès de colère contre Ferrand comme étant plutôt justifié : c'est la conséquence tragique d'un malentendu, suscitée par l'hésitation d'une femme qui n'exprime pas clairement son choix entre l'amour d'un homme simple et honnête et l'attrait pour l'argent d'un rival cultivé et hautain. Les stéréotypes derrière le récit de *Martin Roumagnac* sont donc aussi misogynes que ceux qui sous-tendent *La Poison* ; la différence principale est que Georges Lacombe et son scénariste, Pierre Véry, sont moins effrontés que Sacha Guitry, qui présente son protagoniste comme un modèle de courage et ne le fait pas punir à la fin.

Martin Roumagnac fait donc le portrait d'un homme droit, qui contraste avec celui d'une femme fatalement indécise. Martin commet son crime par colère contre l'infidélité apparente de sa compagne, puis, ayant compris son tort, se laisse abattre. Les institutions de l'État passent au deuxième plan dans cette histoire. La cour d'assises se trompe sur le verdict, comme Roumagnac lui-même s'est trompé sur les véritables intentions

149. Noël Burch et Geneviève Sellier, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*, Paris, Armand Colin, 2005 [1996], 400 p. Cet ouvrage aborde les rôles de Jean Gabin aux pages 48-52. *Martin Roumagnac* n'est pas évoqué spécifiquement, mais ce film est cohérent avec le constat des auteurs : le « thème de la femme matériellement comblée, mais dont seul un homme du peuple peut assouvir le corps, [nourrit] le mythe Gabin. »

de Ferrand. En l'occurrence, c'est le portrait d'institutions judiciaires qui sont capables d'erreur. Les tribunaux fonctionnent de manière prévisible et mécanique, comme dans de nombreux films de l'après-guerre, mais cette fois en la faveur d'un accusé qui, malgré son crime, présente toutes les qualités d'un homme vertueux. Pourtant, l'erreur est immédiatement corrigée par le jeune homme qui tue Roumagnac, ainsi que par Roumagnac lui-même, consumé par le remords. L'erreur judiciaire de la non-condamnation n'est qu'une parenthèse dans le récit. Il est intéressant de remarquer aussi qu'un deuxième crime, l'assassinat de Roumagnac, n'est ni puni, ni impuni ; c'est tout simplement la fin du film, et peu importe le sort du jeune homme qui se venge. En somme, l'État joue un rôle passif dans l'histoire, car ce n'est pas le système judiciaire qui condamne Roumagnac, mais son propre destin tragique.

1.5.3 *Leur dernière nuit, une dernière affaire du destin*

Une autre œuvre de Lacombe, *Leur dernière nuit* (1953), vise aussi à renouer avec les films noirs français des années 1930, tout en apportant de nouvelles touches réalistes. Le film, construit autour du duo Jean Gabin-Madeleine Robinson, raconte, comme *Au-delà des grilles*, une histoire d'amour impossible entre une femme sincère et un criminel essayant en vain d'éviter l'arrestation. Dans la mesure où il est situé à Paris, il est encore plus proche de ses prédécesseurs des années 1930. Pourtant, il se démarque par ses nombreux extérieurs tournés dans diverses parties de la ville : les quartiers populaires et industriels autour du canal de l'Ourcq, le marché aux fleurs de l'île de la Cité, la bibliothèque Forney et les quais de la Seine fournissent une toile de fond plutôt inhabituelle pour le cinéma français des années 1950 – sans parler du réalisme poétique d'avant-guerre, caractérisé par des décors de studio.

À la différence des deux films précédents, le personnage de Jean Gabin n'est pas le premier rôle de *Leur dernière nuit*, quoiqu'il s'agisse toujours d'un des deux personnages principaux. C'est Madeleine Robinson, dans le rôle de Madeleine Marsan, qui occupe le centre de l'histoire, et c'est sa perspective qui est suivie tout au long du film. Jeune professeure d'anglais, Madeleine vient de s'installer à Paris. Dans la pension où elle loge, elle rencontre Pierre Ruffin (Gabin), un bibliothécaire cultivé qui l'aide à trouver du travail. Madeleine et Pierre s'éprennent l'un de l'autre, mais la jeune femme commence à se douter que son amoureux mène une double vie : Pierre est effectivement un bandit. Il organise le braquage ambitieux et violent d'une usine, mais l'attaque tourne mal et

il est arrêté. Il s'évade d'un fourgon cellulaire ¹⁵⁰ et demande à Madeleine de le cacher. L'héroïne accepte et, lorsque la police lui demande si elle a vu Ruffin, elle ment pour le protéger. Elle accepte d'accompagner le criminel en Belgique pour commencer une nouvelle vie, mais elle ne se rend pas compte que la police la prend en filature et qu'elle les guide droit à leur cible. Acculé dans un chantier au bord de la Seine, Pierre offre une ultime résistance avant d'être atteint par une balle et de tomber dans la rivière, ému par les cris de la femme qui l'aimait.

Un moindre succès au box-office ¹⁵¹, boudé par la critique, *Leur dernière nuit* est en effet une énième variation sur un thème qui, lors de la sortie du film en octobre 1953, est déjà vieux de plus de quinze ans. Jean Gabin se retrouve à la fin d'une période creuse de sa carrière, toujours à la recherche de son succès d'avant-guerre après l'Occupation et un exil à Hollywood ; il le retrouve, en l'occurrence, l'année suivante, avec la sortie de *Touchez pas au grisbi* ¹⁵². L'identité de classe du personnage de Gabin dans *Leur dernière nuit* est inhabituelle : non seulement il cache son activité de gangster derrière l'apparence d'un bibliothécaire qui conseille *Le Siècle de Louis XIV* de Voltaire aux lecteurs, mais il menait déjà une vie bourgeoise avant de prendre le chemin du crime. Vers la fin du film, quand il passe sa dernière nuit avec Madeleine, il avoue qu'il était médecin, impliqué dans un avortement clandestin qui a ruiné sa carrière, contraint ensuite de faire face à « un casier judiciaire, une sale réputation, la haine des gens, toute la vacherie du monde ». Pour pouvoir quitter la France et refaire sa vie, il s'est livré au crime.

Si Ruffin est un antihéros qui ressemble à de nombreux protagonistes joués par Jean Gabin, il est également plus violent et brutal que d'autres personnages que le comédien a interprétés depuis la Libération. Les crimes du gynécologue devenu gangster ¹⁵³ sont visibles à l'écran : on le voit diriger le hold-up de l'usine et, dans une séquence particuliè-

150. Cet épisode du film s'inspire vraisemblablement d'un fait réel. Après son arrestation, Ruffin s'évade par un trou qu'il a ouvert dans le plancher du véhicule qui le transporte vers le palais de justice. Cependant, le détenu réel qui a réussi à s'évader de cette manière, bien qu'il soit spécialiste d'attaques à main armée, n'a pas le même profil que Ruffin. Il s'agit de René Girier, le truand que nous avons déjà évoqué en raison de son témoignage sur l'affaire de la « joyeuse prison » de Pont-l'Évêque (voir *supra*, p. 84). Girier, plus jeune que Ruffin et d'origine plus modeste, gagne une certaine renommée dans les années 1940 et 1950 grâce à ses nombreuses évasions de prison. L'évasion réelle de Girier est clairement préméditée, au contraire de celle de Ruffin, opportuniste, dans *Leur dernière nuit*. Voir « Le gangster René Girier et un de ses codétenus s'évadent d'un fourgon cellulaire dont ils avaient scié le plancher », *Le Monde*, 22 novembre 1950.

151. 1,4 million d'entrées. S. Simsi, *Ciné-passions*, *op. cit.*, p. 206.

152. C. Gautéur et G. Vincendeau, *Jean Gabin, anatomie d'un mythe*, *op. cit.*, p. 30-37.

153. L'avortement n'est qu'une allusion dans une réplique, mais le récit sous-entend que cet acte est le péché originel responsable de la transformation de Ruffin en criminel.



FIGURE 1.29 – Dans une séquence assez expressionniste de *Leur dernière nuit*, Ruffin (Jean Gabin) tue un ancien complice (Jean-Jacques Delbo) de sang froid. Par rapport aux personnages de Gabin dans *Martin Roumagnac* ou *Au-delà des grilles*, Ruffin est plus brutal, méritant davantage son destin malheureux.

rement crue, il tue un ancien complice (Jean-Jacques Delbo) qui a révélé sa double identité à la police. Bien que la scène commence à l'intérieur d'un appartement, le meurtre a lieu à l'extérieur, de nuit, dans un éclairage clair-obscur. Ruffin, habillé en trench-coat avec de grandes lunettes noires à l'allure menaçante et impitoyable, tire lorsque sa victime lui tourne le dos, essayant de fuir (fig. 1.29). Un criminel de ce genre, dans un film inspiré du réalisme poétique, ne peut évidemment échapper à un destin malheureux, mais Ruffin est un personnage construit pour mériter son destin davantage que les protagonistes de *Martin Roumagnac* ou d'*Au-delà des grilles*. La forme que prend ce destin est, d'ailleurs, plus violente : au lieu de se laisser assassiner ou de se livrer aux autorités sans violence comme dans ces derniers films, le personnage de Gabin dans *Leur dernière nuit* meurt sous les balles des policiers. Pourtant, tant qu'il a un bon cœur – et c'est le cas des personnages de Gabin dans le réalisme poétique –, il a droit à une dernière nuit d'amour avec l'héroïne.

Comme dans le cinéma des années 1930, l'arrivée des autorités et la chute du protagoniste criminel sont montrées comme inéluctables. Quelques éléments sont nouveaux : dans une scène assez originale, lors de son arrestation après le braquage, Ruffin est soumis aux procédures de l'identification judiciaire. Des policiers prennent sa photographie et ses empreintes digitales avant de l'interroger. L'interrogatoire, conduit sous un éclairage d'intérieur en hautes valeurs, est ferme, strict, mais jamais violent ; les policiers s'irritent mais restent professionnels lorsque Ruffin prétend être amnésique. Plus tard, les mêmes policiers sont montrés comme polis et professionnels lorsqu'ils confrontent une cible plus vulnérable en la personne de Madeleine. Un inspecteur lui demande si elle

FIGURE 1.30 – *La police fait preuve de tact : le marché aux fleurs fournit un cadre rassurant pour l’interrogatoire de Madeleine (Madeleine Robinson), mais sa situation juste à côté du quai des Orfèvres souligne le fermeté de l’inspecteur (Jean Lanier) et les conséquences qu’elle encourt pour avoir protégé un criminel.*



a vu Ruffin et si elle sait où il se trouve ; lorsqu’elle ment, niant tout lien avec le bandit, le policier la presse sans heurter la sensibilité de la protagoniste. Il l’emmène au marché aux fleurs, à côté du quai des Orfèvres, où il lui fait comprendre qu’elle risque l’arrestation si elle protège Pierre, mais finit par la laisser partir même si elle refuse de lui livrer des renseignements (fig. 1.30). Le cadre rassurant de ce lieu souligne le fait que l’inspecteur sait interroger avec tact une femme sensible et fragile ; de toute façon, il obtient ce dont il a besoin pour attraper Ruffin, car il ordonne ensuite à ses hommes de la suivre. Le rôle de Madeleine, véritable personnage principal du film, est conçu afin d’attirer la sympathie du public ; le portrait de la police dans *Leur dernière nuit* est donc celui d’une force implacable, mais qui se comporte toujours de manière correcte et compatissante lorsqu’elle s’adresse à une personne vulnérable.

Leur dernière nuit, *Martin Roumagnac* et *Au-delà des grilles* reprennent donc l’attitude fataliste du réalisme poétique, montrant des personnages à la fois criminels et sympathiques, frappés par un destin qui les emporte inéluctablement vers leur chute, avec quelques nuances : le personnage principal peut être plus ou moins fautif, la chute plus ou moins violente. *Leur dernière nuit* promet subtilement les forces de l’ordre, *Martin Roumagnac* montre une cour d’assises, mais laisse la justice s’accomplir en dehors du cadre officiel. Seul *Au-delà des grilles* établit un discours critique autour de l’État, mettant en exergue la violence inhérente dans ses missions de maintien de l’ordre et de protection des frontières. Cependant, dans ce film aussi, le personnage principal finit par être arrêté, condamné moins par l’État que par le destin : les trois films relèvent d’un univers fictionnel où il est possible d’être à la fois coupable et sympathique, criminel et vulnérable, mais où le personnage du criminel est forcément voué à un destin tragique.

1.6 Mélodrames de l'erreur judiciaire

Le mélodrame est une forme narrative¹⁵⁴ au fort potentiel politique. La rhétorique politique elle-même emploie souvent une forme de narration mélodramatique qui réduit des questions d'actualité à une lutte manichéenne entre des personnes méritantes, des victimes qui ont souffert et des personnes malveillantes qui doivent être punies¹⁵⁵ ; quant au mélodrame dans la fiction, il présente ces mêmes ressorts narratifs et peut facilement les mettre en œuvre pour défendre un groupe ou en vilipender un autre. Si certains critiques voient dans le mélodrame une arme culturelle et idéologique des classes aisées pour maintenir leur position et leurs valeurs face aux moins privilégiés¹⁵⁶, d'autres ont noté la capacité du mélodrame à subvertir l'ordre établi¹⁵⁷. Les cinéastes et les spectateurs français de l'après-guerre étaient bien conscients de cette force politique du mélodrame : les années de l'Occupation avaient produit de nombreux mélodrames d'une tonalité moralisatrice qui diffusaient l'idéologie du « redressement » de la France sous l'égide du maréchal Pétain¹⁵⁸.

Le thème de justice pénale s'adapte très facilement aux structures narratives typiques du mélodrame. Par exemple, un crime est commis au début du récit et la victime en devient le protagoniste ; après de nombreuses difficultés, avec ou sans l'aide des autorités, ce protagoniste victime parvient à retrouver sa dignité et à faire punir ses persécuteurs. L'erreur judiciaire – un thème particulièrement intéressant du point de vue de notre étude – est un autre procédé narratif fréquent. Dans ce cas, le récit commence également par un crime, mais le personnage principal est accusé à tort de l'avoir commis. Après toute la souffrance du châtement, l'objectif de ce personnage devient sa propre réhabilitation

154. Nous employons ce terme ici, plutôt que « genre », car il souligne les ressorts narratifs typiques dans cette catégorie de films. La question de savoir si le mélodrame constitue un genre, un mode de narration ou encore un autre type de catégorie dépasse le périmètre de cette étude. Pour davantage sur le mélodrame et ses multiples définitions, voir le début du chapitre 4, p. 279.

155. Michael Blain, « Power, War, and Melodrama in the Discourses of Political Movements », *Theory and Society*, décembre 1994, vol. 23, n° 6, p. 805-837, doi : [10.1007/BF00993218](https://doi.org/10.1007/BF00993218).

156. Chuck Kleinhans, « Notes on Melodrama and the Family under Capitalism », dans Marcia Landy (dir.), *Imitations of Life : A Reader on Film and Television Melodrama*, Detroit, Wayne State University Press, 1991, p. 197-204.

157. David Grimstead, « Melodrama as Echo of the Historically Voiceless », dans Tamara K. Hareven (dir.), *Anonymous Americans : Explorations in Nineteenth Century Social History*, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice-Hall, 1971, p. 80-98. Pour un excellent résumé de ces débats et de l'épistémologie du mélodrame, voir Christine Gledhill, « The Melodramatic Field : An Investigation », dans Christine Gledhill (dir.), *Home Is Where the Heart Is : Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Londres, BFI Publishing, 1987, p. 5-39.

158. N. Burch et G. Sellier, *La Drôle de Guerre des sexes du cinéma français*, op. cit., p. 99-100.

et la punition de ceux qui sont réellement coupables, voire la vengeance du protagoniste. Le thème de l'erreur judiciaire n'est pas tabou dans le cinéma français de l'après-guerre, et il apparaît presque toujours dans le contexte d'un mélodrame. Pourtant, à quelques exceptions près – nous aborderons celles-ci aux chapitres 4 et 5 –, ces mélodrames n'utilisent pas leur mise en scène de la justice dans le but de transmettre un discours social ou politique.

1.6.1 *Chéri-Bibi* et quelques autres drames en costumes Belle Époque

Le réalisateur, scénariste et comédien franco-italien Marcello Pagliero est l'une des figures les plus originales du cinéma français de l'après-guerre et, au cours de sa carrière, il a affiché un intérêt avéré pour les questions sociales. Résistant à la fin de la Seconde Guerre mondiale, il joue dès 1945 l'un des rôles principaux dans *Rome ville ouverte* (*Roma città aperta*) de Roberto Rossellini ; en 1946, il est coscénariste de *Paisà*, du même réalisateur, et il réalise *Rome ville libre* (*Roma città libera*, aussi connu sous le titre *La notte porta consiglio*), une comédie aux accents néoréalistes dont le titre est une référence transparente au film de Rossellini ¹⁵⁹. En France, il réalise *Un homme marche dans la ville* (1950), rare tentative française de tournage en style néoréaliste, situé dans le milieu des dockers du Havre ; le film a beau porter un discours social qui évoque le quotidien des ouvriers, il est boycotté par le Parti communiste et la CGT, qui voient un dénigrement de la classe ouvrière dans la représentation d'un docker alcoolique ¹⁶⁰. Pagliero participe également à la réalisation de *La P... respectueuse* (coréalisé avec Charles Brabant, 1952), l'adaptation d'une pièce de Sartre qui problématise des questions de ségrégation, violence et injustice raciale dans le contexte du sud des États-Unis. On pourrait donc s'attendre à un discours autour de la justice pénale dans *Chéri-Bibi*, un long métrage réalisé par Pagliero en 1954 et sorti en salles en 1955. Adaptation du célèbre roman-feuilleton de Gaston Leroux, publié à partir de 1913, ce film raconte l'histoire du forçat éponyme, victime d'une erreur judiciaire, qui cherche à se venger contre le véritable assassin qui a commis le meurtre pour lequel il a été condamné.

Le feuilleton de Leroux a déjà fait l'objet de plusieurs adaptations cinématographiques : une version muette de 1918, en seize épisodes, réalisée par Edouard E. Violet, deux films américains produits par la MGM en 1931, l'un anglophone (*The Phantom of Paris* de John S. Robertson), l'autre hispanophone (*Chéri-Bibi* de Carlos F. Borcosque)

159. Jean A. Gili, « Marcello Pagliero, cinéaste italo-français », *1895, revue d'histoire du cinéma*, 1991, vol. 10, n° 1, p. 43-60, doi : 10.3406/1895.1991.967.

160. Marie-Paule Dhaille-Hervieu, *Communistes au Havre : histoire sociale, culturelle et politique, 1930-1983*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2009, p. 266-267.

et, surtout, un long métrage français de Léon Mathot sorti en 1938¹⁶¹. Nous nous attardons brièvement sur ce film, réalisé seulement seize ans avant la version de Pagliero mais d'une tonalité très différente ; certains spectateurs des années 1950 se sont sans doute rappelé le film de 1938 et ont comparé les deux œuvres. Adapté par le scénariste Jacques Constant, déjà connu pour *Pépé le Moko*, le film de Mathot apporte une forme plutôt réaliste au récit et met l'accent sur l'injustice subie par les personnages principaux. L'aspect fantastique de l'histoire est atténué d'abord par le fait qu'elle se déroule au présent des années 1930 et non au tournant du siècle. Le personnage de Raoul de Saint-Delmas (Jean-Pierre Aumont), dit Palas, aide à bâtir une passerelle entre le monde parisien contemporain, où le film commence, et l'univers fantasmé du bagne guyanais où la seconde partie de l'histoire se situe. En effet, ce personnage, condamné comme Chéri-Bibi pour un crime qu'il n'a pas commis, n'est qu'un homme ordinaire, un peu chétif, bourgeois, neveu d'un banquier ; d'abord intimidé par la taille, la force, la réputation et les manières peu raffinées du célèbre forçat (Pierre Fresnay), il finit par chercher sa protection et devient son ami et allié. Le grand rival de Chéri-Bibi, le marquis Maxime du Touchais, est absent de ce film, tout comme l'épisode du roman où Chéri-Bibi subit une opération de chirurgie esthétique afin d'assumer l'identité du marquis. Bien que, dans une certaine mesure, la représentation du bagne s'inscrive dans la lignée d'une mythologie populaire des colonies pénitentiaires¹⁶², elle a aussi une part de réalisme : la seconde moitié du film est introduite par des images d'archives du débarquement de forçats à Cayenne, et Léon Mathot se serait appuyé sur une documentation solide pour rendre crédible sa reconstitution du bagne en studio¹⁶³. Enfin, le *Chéri-Bibi* de 1938 propose un discours humaniste autour des prisonniers : les montrant comme victimes, il prône la solidarité entre forçats contre la société qui les opprime. Dans une épisode assez remarquable, Mathot met en scène une dispute entre condamnés, dont l'un d'eux refuse d'apporter de l'aide à un codétenu noir à cause de la couleur de sa peau. Un autre détenu condamne cette attitude raciste, en portant visiblement la voix des auteurs du film :

Ne vous disputez pas entre vous ! Nous sommes comme des rats qui se mordent dans les égouts. Pourquoi ? Il n'est pas assez grand, le châtiment du bagne ? Vous n'êtes pas assez déshérités comme ça ? Ah pitié, va ! Les hommes nous détestent, et nous nous détestons entre nous ! Pourquoi

161. André Abet, « *Chéri-Bibi* de Léon Mathot », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, été 1984, n° 40, p. 79-81.

162. Voir Michel Pierre, « Adieu Cayenne ou l'imaginaire du bagne », *Criminocorpus. Revue d'Histoire de la justice, des crimes et des peines*, janvier 2007, <http://journals.openedition.org/criminocorpus/227> (consulté le 15 mai 2018).

163. A. Abet, « *Chéri-bibi* de Léon Mathot », art. cit., p. 81.

sommes-nous différents ? Pourquoi faut-il qu'il y ait toujours des différences ? Pourquoi des êtres sont-ils blancs, ou noirs, ou jaunes ? Pourquoi ? Pourquoi ?

Peu après ces événements émouvants, le récit se termine de manière tragique, avec l'échec de la tentative d'évasion du bagne et la mort du héros. Le résultat est autant un film noir qu'un mélodrame, avec une fin fataliste qui, sur le mode du réalisme poétique, montre la mort de Chéri-Bibi comme destin inéluctable. Pourtant, l'ensemble incite le public à compatir avec les prisonniers, à remettre en cause ses préjugés et à s'attendrir après avoir compris qu'un forçat à l'allure hideuse et dangereuse est en fait le héros du film.

Ce n'est pas le cas du film de Marcello Pagliero, qui n'a aucune ambition politique, aucun discours critique sur la justice. D'abord, ce Chéri-Bibi n'est pas si innocent : il a beau clamer son innocence du crime pour lequel il a initialement été condamné (et qui n'est pas montré à l'écran), on le voit tuer plusieurs gardiens au cours d'une mutinerie sur le navire qui le transporte vers la Guyane. Même si on accepte ces morts accessoires comme des meurtres commis en état de légitime défense, et même si on peut pardonner la violence du héros en raison de sa tonalité comique et irréaliste, c'est cette même tonalité qui empêche tout véritable discours sur la justice dans le film. Un échec au box-office¹⁶⁴, le film raconte, certes, l'histoire mélodramatique d'un homme innocent qui cherche à se venger du véritable assassin, mais la portée discursive de ce récit est fortement réduite car il n'est pas présenté de manière réaliste. Tiré d'un épisode différent du feuilleton de Gaston Leroux que le film de Léon Mathot, le *Chéri-Bibi* de Pagliero ne montre pas le personnage de Palas, mais comporte le récit fantastique et macabre de la chirurgie esthétique : c'est la peau du marquis Maxime du Touchais qui est utilisée pour transformer Chéri-Bibi en son sosie. Les rôles de Chéri-Bibi et de Maxime du Touchais sont interprétés par le même comédien, Jean Richard, et le film finit par la métamorphose spectaculaire du protagoniste, qui retrouve miraculeusement son ancien visage après avoir traversé les flammes qui consomment le château du marquis (fig. 1.31). C'est aussi, à la différence de la version de 1938, un drame en costumes Belle Époque, ce qui ajoute une autre touche de fantaisie au film. La deuxième moitié de la version de 1954 se déroule au château du marquis, un cadre encore plus fantastique que la colonie pénitentiaire du film de 1938 ; les longues vestes à basques et les robes de soirée situent le récit dans un univers non seulement imaginaire, mais éloigné dans le temps. Par ailleurs, l'histoire est introduite et se conclut par une scène qui sert de cadre : dans un spectacle présenté sur la place d'un

164. Il franchit à peine la barre du million de spectateurs en France. S. Simsi, *Ciné-passions*, op. cit., p. 150.



FIGURE 1.31 – À la fin de *Chéri-Bibi* (1954) de Marcello Pagliero, le protagoniste (Jean Richard) passe à travers les flammes qui consomment le château de son rival, le marquis du Touchais. Déjà transformé par la chirurgie esthétique en sosie du marquis, il retrouve son vrai visage lors de cet épisode fantastique.



FIGURE 1.32 – *Chéri-Bibi* commence et se termine par une scène qui sert de cadre : un homme et un enfant chantent l'histoire de *Chéri-Bibi* sur la place centrale d'un petit village. C'est un des éléments qui atténuent le réalisme du film.



FIGURE 1.33 – *La comtesse* (Léa Padovani) essaie de séduire *Chéri-Bibi*, mais celui-ci reste fidèle à Cécily, la femme qu'il a toujours aimée. Cette scène fournit un exemple typique de l'utilisation non réaliste des couleurs par Pagliero : le rouge saturé de la robe souligne un trait de caractère, en l'occurrence, la séduction.

petit village, un homme et un garçon chantent le récit de Chéri-Bibi devant un panneau illustrant plusieurs épisodes de l'histoire (fig. 1.32). Cette présentation inscrit le récit dans la légende populaire et l'isole davantage encore du monde réel.

Outre le récit fantastique et l'émotion souvent exagérée, un autre aspect encore de ce *Chéri-Bibi* décourage toute lecture réaliste : le tournage en couleurs, exploit encore rare dans le cinéma français des années 1950. En effet, comme l'observe Edward Buscombe, avant l'introduction de la pellicule Eastmancolor, qui rend le cinéma en couleurs beaucoup plus abordable et habituel à partir de la fin des années 1950, la couleur est réservée à des films appartenant aux genres non réalistes. Sa présence souligne non seulement le côté fantastique de ces productions, mais rappelle aussi au public qu'il assiste à un spectacle¹⁶⁵. *Chéri-Bibi* bénéficie des conditions de coproduction pour expérimenter un procédé italien, le Ferraniacolor. Quoique ses couleurs soient moins saturées que celles des films hollywoodiens tournées en Technicolor, l'emploi des couleurs par Pagliero est peu réaliste : comme dans beaucoup de films Technicolor, l'objet n'est pas simplement de faire apparaître le monde comme il est, mais d'utiliser des couleurs vives qui se détachent du fond afin de souligner le caractère particulier d'un personnage, un objet ou un lieu (fig. 1.33).

Le *Chéri-Bibi* de Marcello Pagliero partage avec la version de Léon Mathot un aspect fataliste qui, comme dans les films noirs français des années 1930, a tendance à montrer le devenir des protagonistes comme relevant uniquement du destin, plutôt que comme le résultat de choix humains. (Ce n'est pas pour rien que le mantra du personnage principal, répété à plusieurs reprises tout au long du film, est « *Fatalitas!* ») Les deux films encouragent la compassion pour des personnages accusés et condamnés à tort, mais le film de 1954 vise beaucoup moins à provoquer la réflexion autour de la justice. Le manque de réalisme, suscité par le récit exagéré, l'univers fantaisiste, les costumes Belle Époque et le tournage en couleurs, retire toute portée politique au *Chéri-Bibi* de 1954. Il en va de même pour quelques autres films aux traits similaires de la même période. *Le Comte de Monte-Cristo* (Robert Vernay, 1955), film exploité en deux parties, est, au contraire de *Chéri-Bibi*, une grande réussite commerciale¹⁶⁶, avec un récit similaire de victimisation, d'emprisonnement et de vengeance différée, mais les couleurs, le cadre napoléonien et la célébrité du récit laissent peu de place à une interprétation allégorique de la justice contemporaine. Quant au célèbre gentleman-cambrioleur des *Aventures d'Arsène Lupin*

165. Edward Buscombe, « Sound and Color », *Jump Cut*, avril 1978, n° 17, p. 23-25, <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC17folder/SoundAndColor.html> (consulté le 12 décembre 2017).

166. Les deux parties totalisent 7,8 millions d'entrées; c'est le meilleur chiffre pour un film français en 1955. S. Simsi, *Ciné-passions*, op. cit., p. 20.

(Jacques Becker, 1957), il n'est pas victime d'une injustice et l'œuvre relève davantage du film d'aventures que du mélodrame. Certes, on pourrait s'attendre à de la subversion dans un film qui invite les spectateurs à se délecter des vols commis par son héros, mais les mêmes facteurs présents dans *Chéri-Bibi* et *Le Comte de Monte-Cristo* – le tournage en couleurs, le récit aux limites du cinéma fantastique, le statut du héros comme icône culturelle établi – rendent impossible tout discours sur la justice. S'il existe une dimension politique de ces films, c'est celle présentée par Susan Hayward dans son ouvrage sur les drames en costumes des années 1950 : le déni des transformations récentes de la société et la volonté de retour vers une époque présentée comme plus simple et heureuse¹⁶⁷.

Trois autres mélodrames Belle Époque moins connus, *Roger la Honte* (qu'André Cayatte tourne en deux épisodes : *Roger la Honte* et *La Revanche de Roger la Honte*, les deux sortis en 1946), *Le Fiacre 13* (Raoul André et Mario Mattoli, en deux épisodes sortis en 1948) et *La Porteuse de pain* (Maurice Cloche, 1949) présentent d'une manière un peu plus franche les injustices subies par leurs héros. Tournés en noir et blanc, ils font fonctionner toute la puissance narrative du mélodrame de l'erreur judiciaire. Les trois récits sont fondés sur des romans populaires écrits vers la fin du XIX^e siècle par Jules Mary (*Roger la Honte*) et Xavier de Montépin (*La Porteuse de pain* et *Le Fiacre 13*). Ils suscitent de la compassion pour des personnages vaillants accusés à tort d'un crime, séparés des gens qui les aiment, condamnés à la prison ou à l'exil ; ces personnages, ou leurs enfants, finissent tous par obtenir la réhabilitation et la réussite qu'ils méritent, et par faire chuter les personnes responsables de leur misère, après de longues années d'attente. Comme Pagliero, Cayatte et Cloche sont des réalisateurs qui s'intéressent beaucoup aux questions sociales et particulièrement à la justice, et nous aborderons plusieurs de leurs films aux chapitres 3, 4 et 5. Dans *Roger la Honte*, c'est même un policier zélé qui est l'une des causes des souffrances du protagoniste, ouvrant par là la voie à une critique implicite des institutions judiciaires. Pourtant, ceux qui cherchent un discours politique sur la justice au sein de ces mélodrames seront déçus. Bien qu'un peu plus réalistes que *Chéri-Bibi* ou *Le Comte de Monte Cristo*, l'accent est toujours mis sur le spectacle. Outre son récit d'injustice et de vengeance, *La Porteuse de pain* comporte des numéros musicaux (en costumes somptueux, bien sûr) et des scènes d'aventure au montage rapide ; *Le Fiacre 13* met en scène un spectacle de danse extravagant censé se dérouler dans le jardin des Tuileries devant Louis-Napoléon Bonaparte lui-même.

Ce dernier film vaut un petit détour pour examiner sa représentation de la justice, un peu plus développée que celles de *Roger la Honte* ou *La Porteuse de pain*, et son rapport

167. S. Hayward, *French Costume Drama of the 1950s*, op. cit.

avec la mise en scène de l'histoire. En effet, le récit est structuré autour de deux dates clés de l'histoire de France du XIX^e siècle. Un crime initial, qui met en mouvement les personnages, a lieu en 1848, juste après la fin de la monarchie de Juillet et l'instauration de la Deuxième République ; la seconde partie de l'histoire se déroule vingt ans plus tard, dans les dernières années du Second Empire. Cette chronologie particulière permet aux cinéastes d'intégrer des scènes d'insurrection qui seraient impossibles si le récit était situé à une autre époque. Le héros, Pierre Loriot (Pierre Larquey), est un employé du ministère de la Justice, élevé par un simple cocher de fiacre. Il découvre que son véritable père, le Duc de la Tour Vaudieu, a été assassiné par le frère de celui-ci, Georges de la Tour Vaudieu (Marcel Herrand), et son amante Claudia (Ginette Leclerc), pour s'approprier la fortune familiale et le titre de noblesse. Georges de la Tour Vaudieu, devenu ministre de la Justice, cherche à supprimer Jean Jeudi (Raymond Bussières), un témoin du crime qui devient l'allié du héros. Avec la police impériale à sa recherche, Jeudi se cache à l'arrière d'un bistrot dans un quartier ouvrier. L'arrivée des policiers pousse les clients du café et les habitants du quartier à la révolte, et Jeudi finit par mener une insurrection contre les forces de l'ordre, qui se trouvent obligées de battre en retraite. La représentation d'un tel soulèvement est très rare dans le cinéma français de l'après-guerre : il est motivé non seulement par la quête personnelle de justice du protagoniste et par la volonté de Jeudi de protéger sa propre vie, mais aussi visiblement par le mécontentement des classes populaires face aux agents qui imposent l'autorité de l'État. En revanche, les dialogues de la scène, ainsi que les costumes Belle Époque, rappellent à plusieurs reprises qu'il s'agit de policiers impériaux. C'est la situation du récit sous le Second Empire – qu'une voix *off* a déjà associé au « luxe facile et la fausse prospérité d'une France à la veille de la défaite » – qui légitime ce conflit ouvert entre classes populaires et autorités.

1.6.2 Erreur judiciaire et Interdit de séjour, deux films de Maurice de Canonge

Si la plupart des mélodrames cités ci-dessus sont situés dans une période historique, voire un cadre pleinement fantaisiste, quelques autres productions plus atypiques qu'on pourrait aussi qualifier de mélodrames – dans le sens large du terme¹⁶⁸ – se fondent sur une intrigue d'erreur judiciaire. Quatre films d'André Cayatte, *Justice est faite* (1950), *Nous sommes tous des assassins*, *Avant le déluge* et *Le Dossier noir* (1955) ainsi qu'un projet inabouti du même réalisateur, *L'Affaire Seznec*, constituent un cas tellement exceptionnel

168. Tel que celui proposé par Linda Williams, « Melodrama Revised », dans Nick Browne (dir.), *Refiguring American Film Genres : History and Theory*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 42-88. Voir aussi chapitre 4, p. 279.

que nous leur consacrerons un chapitre séparé (voir [chapitre 5](#)). Quatre autres films, moins politisés, tous méconnus, méritent une analyse ici. Il s'agit de deux œuvres de Maurice de Canonge, *Erreur judiciaire* (1948) et *Interdit de séjour* (1955), une de Julien Duvivier, *L'Affaire Maurizius* (1954), et une de Ralph Habib, *Crainquebille* (1954).

Maurice de Canonge, dont le nom est déjà apparu dans ce chapitre dans le cadre de l'analyse des comédies policières (voir *supra*, p. 74), tourne de nombreux films policiers de tous bords dans les années de l'après-guerre : à part la comédie *Dernière Heure, édition spéciale*, il réalise aussi *Un flic* (1947), un drame qui passe entre la fin de la guerre et le début de la Quatrième République (voir [chapitre 2](#), p. 184), ainsi que plusieurs fictions aux frontières du noir et du mélodrame. Il est décidément intéressé par le thème de l'erreur judiciaire : non seulement le personnage de Paul Meurisse doit se défaire de fausses accusations dans *Dernière Heure, édition spéciale*, mais ce ressort narratif est central dans deux autres films peu connus, le mélodrame nommé tout simplement *Erreur judiciaire* (1947-48) et le film noir très atypique *Interdit de séjour* (1955).

Erreur judiciaire consiste en fait en deux films réalisés par la même équipe avec les mêmes comédiens : un court métrage sorti en 1947 et un long métrage du même titre, sorti en 1948, incorporant la quasi-totalité des prises de vue du court métrage. Le court métrage commence par présenter le début de l'histoire : Jacques Heurtaux (Yves Brainville), caissier dans une banque, retire de l'argent liquide à l'ordre de son chef, M. Gauthier-Duvergne. Celui-ci promet de revenir tout de suite avec un reçu, mais il ne viendra jamais : il se suicide après avoir appris qu'il est ruiné à cause de sa femme Suzanne (Lucienne Le Marchand), qui s'est endettée auprès de deux hommes peu recommandables, Dinari (Marcel Dalio) et Stefano (Jean-Jacques Delbo). Suzanne Gauthier-Duvergne détruit le reçu. Heurtaux, accusé d'avoir volé l'argent, est renvoyé pour éviter l'esclandre. Or, lorsque Stefano est assassiné, Heurtaux se retrouve accusé du crime. Aux assises, il échappe à la peine de mort mais est tout de même condamné et écope des travaux forcés à perpétuité.

Le court métrage s'achève à ce stade de l'histoire et les proches de Heurtaux – sa femme, un ami journaliste et son avocat – regardent directement la caméra pour s'adresser au public. L'avocat annonce un concours :

Croyez-moi, nous découvrirons le véritable assassin. Et c'est à vous, cher public, de le découvrir. Aidez-moi. Prenez l'affaire au point où nous la laissons avec les principaux personnages que nous vous avons mis en jeu. Développez, si vous le jugez à propos, certains personnages secondaires. Inventez-en d'autres, pas trop, s'il vous paraît nécessaire à l'action. Bref, menez à votre guise la contre-enquête pour laquelle nous faisons appel à votre imagination et à votre sagacité.

Malheureusement, nous n'avons pas pu trouver des archives pouvant corroborer ou montrer le fonctionnement de ce dispositif inhabituel, s'il a bien été mis en place. Si de telles archives existaient, elles pourraient fournir un aperçu intéressant à la fois de la conception et la réception d'un film noir français de la fin des années 1940. Des cartons au début du long métrage, qui sort en salles en avril 1948, expliquent que des idées provenant de quelques-unes des 8 000 réponses reçues ont contribué à l'élaboration du scénario final ; le film commence en racontant le même récit avec les mêmes plans, tout en le complétant de nouveaux détails. Au long d'une enquête menée par les amis de Heurtaux, le long métrage révèle que c'est M^{me} Gauthier-Duvergne, une joueuse compulsive, qui a détruit le reçu, assassiné Stefano et monté un coup contre le caissier malchanceux. Acculée par les amis de Heurtaux, elle finit par passer aux aveux.

Le film, qui n'attire pas les foules ¹⁶⁹, présente un certain intérêt en raison de son sujet. Un homme innocent est effectivement condamné aux assises pour un crime qu'il n'a pas commis. Dans une réquisitoire sévère à la fin du court et au milieu du long métrage, le ministère public requiert la peine de mort contre Heurtaux, le caractérisant comme voleur et buveur débauché. Cependant, les scénaristes semblent limiter eux-mêmes la portée de cette erreur judiciaire, car Heurtaux n'est pas condamné à mort. C'est une erreur, mais une erreur qui ne peut pas devenir fatale ; le substitut et le jury se trompent à cause du coup monté par l'antagoniste et, de toute façon, tout est résolu de façon positive à la fin du récit. Étrangement, le court métrage semble préparer une structure prototypique de mélodrame, avec un protagoniste qui devient victime au début de l'histoire, mais Heurtaux n'occupe plus la place centrale dans le long métrage. C'est Suzanne Gauthier-Duvergne qui en devient le personnage principal, et l'objet du film est de montrer la chute de ce personnages stéréotypés, celle de la « garce » et ceux des deux gangsters au fort accent italien.

Un peu plus intéressant, et encore plus inhabituel, est *Interdit de séjour*. À première vue, on serait tenté de le classer comme film noir en raison de son sujet, son adaptateur (Albert Simonin), son cadre (des boîtes de nuit à Montmartre, des séquences tournées en éclairage expressionniste) et sa distribution artistique (les comédiens Daniel Cauchy, Paul Frankeur et Robert Dalban sont déjà connus pour leurs rôles de gangsters et de policiers). Il s'agit aussi d'un mélodrame, avec un personnage principal vertueux qui devient victime, mais finit davantage comme certains films noirs américains, avec la chute inéluctable du protagoniste devenu criminel ; pourtant ce personnage principal n'a finalement pas grand-chose d'héroïque. Pierre Ménard (Claude Laydu, au visage

169. Le long métrage totalise 1,3 million d'entrées. S. Simsi, *Ciné-passions*, op. cit., p. 173.

assez enfantin), sertisseur dans un atelier de bijouterie, sort dîner avec sa nouvelle petite amie Suzie (Joëlle Bernard) et croise le frère de celle-ci, Paulo (Daniel Cauchy), qui montre un grand intérêt pour son travail. Pierre ne se rend pas compte que Suzie lui cache son véritable métier (elle est prostituée) et que son frère cherche une cible pour le prochain coup de sa bande de malfrats. Lorsque ceux-ci braquent l'atelier, Paulo est arrêté avant qu'il puisse s'échapper. Aperçu avec Paulo la veille par un collègue, le protagoniste est accusé à tort d'être impliqué dans le vol. Il n'arrive pas à prouver son innocence et est condamné à un an de prison et cinq ans d'interdiction de séjour. Sorti de prison, il retourne tout de même à Paris pour éviter de se séparer de Suzie. Bernard (Paul Frankeur), un commissaire de police, lui propose de devenir informateur, en le menaçant : s'il n'accepte pas, il sera arrêté pour violation d'interdiction de séjour. Ne trouvant pas de travail à cause de son casier judiciaire, Pierre accepte de vendre de la drogue pour Jojo (Pierre Destailles), un trafiquant qu'il a rencontré en prison. Il est vite arrêté dans la rafle d'une boîte de nuit montmartroise, et le commissaire Bernard le presse à nouveau ; Pierre accepte alors de livrer des informations à la police. Ses renseignements font échouer une livraison de fausse monnaie. Il prépare finalement son départ de Paris avec Suzie, mais celle-ci découvre la carte de visite du commissaire dans la portefeuille de Pierre, explose de colère et le quitte. Le protagoniste avoue son implication avec la police à la bande de criminels, qui le rouent de coups. Dans une dernière scène, les forces de l'ordre, prévenues par Pierre, arrivent au garage où se cachent les gangsters. Ceux-ci périssent tous dans l'échange de tirs qui s'ensuit, alors que Pierre est atteint par une balle perdue. Suzie, accablée de chagrin, s'effondre devant le corps du protagoniste.

Comme annoncé par son titre, le récit du film tourne autour d'un dispositif pénal alors courant en France : l'interdiction de séjour. Parfois évoqué de manière passagère dans le cinéma policier, il est pourtant rare de voir ce sujet exploré si amplement par un film. Prononcée le plus souvent comme peine complémentaire à l'incarcération, cette mesure interdit au condamné de s'installer ou même d'apparaître dans un lieu donné pendant une durée de plusieurs années après sa libération de prison. Le territoire interdit comprend la ville où crime ou délit en question a été commis et, jusqu'en 1955, s'étend également aux principales villes de France¹⁷⁰. Les origines de la peine remontent très loin, jusqu'aux peines de bannissement appliquées en Grèce ou en Rome antiques, mais c'est au XIX^e siècle qu'elle prend la forme qu'elle a lors du tournage d'*Interdit de séjour*. S'appuyant sur la criminologie de Cesare Lombroso, une loi de 1885 institue l'interdiction

170. Marie-Hélène Renaut, « Les avatars de l'interdiction de séjour », *Revue de science criminelle et de droit pénal comparé*, avril 2001, n° 2, p. 307-323.

de séjour, qui vise en définitive à maintenir le condamné sous surveillance policière après sa libération et à atténuer le sentiment d'insécurité des populations des grandes villes¹⁷¹. Remaniée à plusieurs reprises, l'interdiction de séjour est très critiquée au début des années 1950 : puisqu'elle chasse les condamnés libérés des centres urbains, elle tend à les exclure du marché du travail et à les faire retomber dans la délinquance. Ces reproches mènent à la loi du 18 mars 1955 – soit moins de deux mois après la sortie en salles du film de Maurice de Canonge – qui assouplit l'interdiction de séjour, la restreignant à certaines infractions, favorisant à sa place des mesures de rééducation du délinquant en milieu libre¹⁷².

Interdit de séjour est assez exceptionnel pour ses propos autour du jugement et surtout de l'exécution des peines. La séquence du jugement est brève mais elle montre des magistrats qui se trompent en accusant Pierre tout en mettant en avant les fractures sociales inhérentes à la justice pénale. Pendant son réquisitoire, l'avocat général accuse Pierre d'être l'instigateur du coup et, accessoirement, « l'amant d'une prostituée » ; les plans suivants dévoilent la galerie, où Suzie est assise à côté d'une amie, Monique (Liliane Bert), qui la console. Sont assis sur la même banquette un avocat et une dame habillée en fourrures. Ceux-ci parlent de manière méprisante de Pierre et Suzie, sans aucune discrétion, à portée de voix de cette dernière. Des plans de coupe montrent les réactions choquées de Suzie et son amie.

L'AVOCAT — Eh bien chère amie, ça vous a intéressé ?

LA DAME — Ah, drôlement ! Mais je préfère les affaires d'assassinat. Dites-moi, cher maître, pourquoi l'avocat général a-t-il été si dur avec ce Pierre Ménard ?

L'AVOCAT — Parce que c'est un jeune souteneur ! Comme on ne pouvait pas le passer comme tel, on l'enverra dans nos petites villes. Il sera interdit de séjour, tricard.

LA DAME — Tricard... oh, c'est amusant ! [Elle hoche sa tête dans la direction de Suzie.] Elle est très vulgaire, elle. En sortant d'ici, elle rencontrera un autre Roméo du trottoir.

L'AVOCAT — Très drôle !

Cette image a une dimension fortement caricaturale et exagérée : par leur langage, leurs habits et leurs regards, la dame et l'avocat sont des caricatures de bourgeois à l'attitude condescendante, tandis que Monique et, dans une moindre mesure, Suzie elle-

171. *Ibid.*, p. 310-312. Sur la pensée de Lombroso, voir aussi chapitre 4, p. 311.

172. *Ibid.*, p. 312-313.

même (son personnage est développé davantage plus tard dans le film), rassemblent des traits stéréotypés de femmes issues des classes populaires. Cependant, cette séquence se sert des stéréotypes pour souligner le déséquilibre social de la justice pénale de manière exceptionnellement franche. (L'autre exemple notable est la scène du procès de *Crainquebille*. Voir *infra*, p. 147.)

La séquence de prison, assez brève elle aussi, révèle une institution qui ne réussit qu'à présenter les condamnés à d'autres truands et à renforcer leur penchant pour la criminalité. Pierre et Paulo sont, de manière peu plausible, logés dans la même cellule ; c'est là qu'ils rencontrent Jojo, le criminel qui, plus tard, fournit à Pierre du travail en tant que vendeur de drogue. La prison a clairement une mauvaise influence sur Pierre : d'abord fâché avec Paulo et méfiant envers Jojo, il les accepte comme amis après qu'ils le protègent lors d'une rixe avec un autre prisonnier. Bien que la séquence de prison dure à peine cinq minutes, et que celle-ci ne soit pas l'objet principal du film, cette représentation est assez critique d'un système pénitentiaire que peu d'autres films analysent à l'époque (voir [chapitre 4](#)). Elle tranche encore davantage avec les images propagandistes des pénitenciers dans les actualités filmées, qui dépeignent un système en voie de modernisation construisant des « prisons sans barreaux », lieux idéaux de rééducation et de rédemption qui transformeraient les détenus en citoyens honnêtes (voir p. 328).

La plupart des policiers dans le film ne sont montrés ni comme héroïques, ni comme malfaisants, mais simplement comme les rouages d'une machine. Dans la scène de la rafle, les agents de la brigade mondaine contrôlent les clients qu'ils connaissent déjà avec un petit sourire. Ceux-ci – consommateurs de drogue, prostituées – acceptent d'être embarqués paisiblement, comme s'ils en avaient eux aussi l'habitude. En revanche, le commissaire Bernard et son adjoint, l'inspecteur Chennier (Robert Dalban), même s'ils n'agissent jamais de façon illégale, paraissent manipulateurs, jouant au « bon flic » au et au « mauvais flic » lors des interrogatoires. Bernard semble convaincu que Pierre finira par accepter de lui livrer des renseignements, ayant perçu la faiblesse du protagoniste. Brandissant la menace de le poursuivre pour violation à l'interdiction de séjour et usage d'une fausse carte d'identité, Bernard arrive à lui soutirer des informations. Il est parfaitement au courant des sources illicites des revenus de Pierre, qui commence à s'habiller dans de beaux costumes et à conduire une nouvelle voiture, mais il tolère les activités de ce dernier tant qu'il continue à le tenir au courant des affaires de ses amis. Surtout, le film montre Bernard pousser Pierre à continuer à informer même quand Pierre le supplie de le laisser arrêter, exprimant la volonté de rompre avec la criminalité et de recommen-

cer sa vie. Leur conversation, dans le bureau de Bernard, met en avant le désespoir du personnage principal et l'attitude impitoyable du policier :

PIERRE — Je vous ai dit tout ce que je savais.

LE COMMISSAIRE BERNARD — Non ! Ce Jojo-là, il ne travaillait pas tout seul. Ces faux dollars, ils ne sont pas tombés du ciel.

PIERRE — [Désespéré.] Vous ne voyez pas que je n'en peux plus ? Vous voulez toujours en savoir davantage ! Mais maintenant, c'est fini, je me dégoûte !

BERNARD — Parfait. Alors notre petit contrat ne va pas pouvoir continuer.

PIERRE — [Il se lève et parle, tout d'un coup, d'un ton déterminé.] Non. Il est rompu. Rien que de vous le dire, je me sens mieux !

BERNARD — [Toujours assis, il parle froidement.] T'as cinq ans de tric.

PIERRE — Il fallait le faire !

BERNARD — Tu vas crever de faim !

PIERRE — Ça vaut mieux que d'être un mouchard !

BERNARD — Très bien. Mais si demain soir t'es encore à Paris, ça te coûtera cher.

Jusqu'ici, la description d'*Interdit de séjour* semble être celle d'une œuvre très politique, montrant la descente aux enfers d'un personnage honnête, condamné à tort et victimisé autant par les autorités que par les criminels. C'est ainsi que certains critiques l'ont compris : la rubrique de critique cinématographique de *La Croix* le compare avec les films hautement politisés du cycle judiciaire d'André Cayatte, affirmant que si le « plaidoyer social » n'est pas aussi développé que dans *Justice est faite* (Cayatte, 1950), « l'intention est indéniable et la réalisation somme toute honorable¹⁷³ ». La critique de *La Croix* conclut que le film montre que la mesure d'interdiction de séjour, « justifiée dans certains cas, ne devrait être prise qu'avec discernement. L'exemple de Pierre Ménard prouve qu'il n'est pas toujours ainsi. Vraiment, la police et la justice se sont unies pour faire de cet innocent un coupable ».

Au-delà de l'impression donnée par les critiques que le film tient un propos politique, le fait qu'un remaniement de la législation sur l'interdiction de séjour est déjà prévu au moment de la réalisation du film laisse penser que de Canonge aurait pu bénéficier d'appuis officiels. Ceux-ci auraient pu être d'autant plus nécessaires que le personnage du commissaire incarné par Paul Frankeur ne reflète pas une image reluisante de la police. Le générique indique que le scénario a été écrit « d'après une idée originale du commissaire

173. « Cayatte fait école ! », *La Croix*, 11 février 1955. Pour une analyse complète du cycle judiciaire de Cayatte, voir le [chapitre 5](#).

Belin », une référence à Jules Belin, commissaire à la Sûreté nationale impliqué dans plusieurs affaires criminelles célèbres¹⁷⁴, sans qu'aucun document d'archive ne précise les contours de son implication, ni n'indique éventuellement celle des ministères de la Justice ou de l'Intérieur dans la réalisation d'*Interdit de séjour*¹⁷⁵. En tout cas, que les autorités publiques aient apporté leur concours au projet ou pas, le fait que le gouvernement prépare une réforme de l'interdiction de séjour en même temps que le film est réalisé montre qu'il s'agit d'un sujet politique plutôt consensuel. Le personnage du commissaire a beau sembler agressif, le plaidoyer d'*Interdit de séjour* ne s'inscrit pas du tout dans une optique d'opposition au pouvoir, mais plutôt dans le soutien à une législation en cours de préparation.

Pourtant, si un discours politique était l'intention des auteurs – et, autant que nous puissions l'affirmer, Maurice de Canonge et ses scénaristes, Simone Sauvage et André Helena, sont restés muets à ce propos –, le point faible du film est la possibilité d'une deuxième lecture. Pierre suit un chemin tellement pathétique que certains spectateurs pourraient finir par le voir comme minable ; et si ce personnage principal n'arrive plus à attirer la compassion des spectateurs, la mécanique du mélodrame finit par être désamorcée. Si les spectateurs voient Pierre comme à la fois héros et victime, le film fonctionne comme un mélodrame, mobilisant le pathos pour dénoncer un système qui fait souffrir son protagoniste. En revanche, Pierre empire sa propre situation à plusieurs reprises : il ment à la police pour protéger Paulo, par exemple, et s'enlise dans sa vie de truand après avoir été initié par Jojo. D'où la possibilité de ne plus interpréter Pierre comme héros, voire de comprendre qu'il mérite son sort tragique. Cette deuxième lecture du film n'est pas seulement théorique. Le critique Jean de Baroncelli semble l'avoir compris de cette manière : « Le jeune homme en question est si faible, si veule et si nigaud, écrit-il, qu'on ne parvient pas à le plaindre autant que le voudrait l'auteur, et que le problème social posé par le film s'en trouve faussé¹⁷⁶. » Quoi qu'il en soit, la portée du discours du film est limitée aux spectateurs qui le regardent ; et ceux-ci ne sont pas très nombreux¹⁷⁷.

174. Philippe Poisson, « Belin, Jules », *Biographies et généalogies haut-marnaises*, 22 juin 2009, <http://bio52.blogspot.com/2009/06/belin-jules.html> (consulté le 28 mai 2018).

175. Malheureusement, nous n'avons pas pu consulter le dossier de censure d'*Interdit de séjour* (visa n° 14 741), inaccessible depuis 2013. Une autre source d'informations courante, le fonds du Crédit national, ne dispose d'aucun dossier portant sur *Interdit de séjour* car la production n'a pas eu recours à ce dispositif de financement.

176. Jean de Baroncelli, « Trois films, onze cadavres... », *Le Monde*, 2 mars 1955.

177. Aucun chiffre pour *Interdit de séjour* ne figure dans la liste des longs métrages à plus de 500 000 entrées compilée par Simon Simsi dans *Ciné-passions*, *op. cit.* La revue corporative *Le Film français*

1.6.3 *L’Affaire Maurizius, une erreur judiciaire... exportée en Suisse*

Dès sa sortie en salles en juin 1954, *L’Affaire Maurizius* est vu par la plupart des critiques comme une petite œuvre d’un grand cinéaste, Julien Duvivier. Réalisateur vétéran très connu pour ses films des années 1930, il a du mal depuis la Libération à renouer avec son succès d’avant-guerre. *Maurizius* fait partie de la petite catégorie de films qui se déroulent autour d’une erreur judiciaire. Comme *Je suis un sentimental* (voir *supra*, p. 76) et *Le Dossier noir* (André Cayatte, 1955 ; voir chapitre 5, p. 402), il est aussi l’une des rares instances où le personnage principal n’est pas lui-même l’accusé. Bien que titre du film porte le nom de l’accusé, Léonard Maurizius, et que le comédien qui l’incarne, Daniel Gélin, soit placé en tête d’affiche, c’est un autre personnage qui relie toute l’histoire : Etzel Andergast (Jacques Chabassol), 16 ans, le fils du procureur de Berne, occupe la place centrale de l’intrigue. Interpellé dans la rue par un vieil homme qui cherche à faire réviser le procès de son fils, Etzel commence à enquêter sur l’affaire, vieille d’une vingtaine d’années. Maurizius, selon son père, aurait été condamné pour l’assassinat de sa femme sur de simples présomptions après un réquisitoire très convaincant de la part du substitut de l’époque, Wolf Andergast (Charles Vanel), le père du protagoniste. Alors que son père refuse tout commentaire sur le cas, Etzel recueille des témoignages de sa propre grand-mère et du père de Maurizius qui l’amènent à mettre en cause le bien-fondé du jugement. Il recherche ensuite un ancien ami du condamné, Grégoire Waremme (Anton Walbrook), qui vit désormais sous un nom d’emprunt. Après avoir gagné la confiance de celui-ci, Etzel parvient à rassembler les morceaux de l’histoire. Maurizius, à l’époque jeune professeur d’histoire de l’art à l’université, s’est marié avec une femme plus âgée, Elisabeth Hensolt (Madeleine Robinson). Il a une fille naturelle dont il cache l’existence à sa femme. Peu après le mariage, la sœur d’Elisabeth, Anna Jahn (Eleonora Rossi Drago), plus jeune, refait surface dans la vie de Maurizius. Il s’éprend d’Anna, mais son collègue, Waremme, est aussi tombé amoureux d’elle. Bien que Maurizius ait un mobile pour tuer sa femme jalouse, ce n’est pas lui qui est coupable de l’assassinat, mais Anna, éperdument amoureuse de Maurizius. Waremme a menti lors du procès afin de protéger la femme que lui aussi aimait. Dans les dernières scènes, Maurizius est informé du fait qu’il bénéficie d’une grâce. Il sort de prison et retrouve son père, devenu à moitié fou, puis Anna, qui lui avoue le crime et annonce que sa fille ne veut aucun contact avec lui. Etzel confronte son père, qui finit par lui demander pardon, mais Maurizius, accablé de chagrin, se suicide en se jetant d’un train.

fait état de 117 944 entrées pour le film en quatre semaines d’exclusivité à Paris, loin d’être une grande réussite commerciale. « Rendements Paris », *Le Film français*, 4 mars 1955, n° 559, p. 25.

En adaptant un roman de l'entre-deux-guerres de Jakob Wassermann¹⁷⁸, Julien Duvivier fait un certain nombre de compromis pour transposer ce récit à l'écran. Le roman a pour cadre l'Allemagne de la fin des années 1920, avec des retours en arrière vers le tournant du siècle. Duvivier narre le récit au temps présent des années 1950, avec des flashbacks vers les années 1930. Cette remise à jour rend impossible un récit situé en Allemagne sans que soit abordées l'accession au pouvoir des nazis et la guerre qui s'en suit¹⁷⁹. Duvivier, qui écrit lui-même le scénario, ne choisit pas de situer son adaptation en Allemagne, ni en France, ni en Italie (le pays de coproduction), mais en Suisse. Ce dernier pays mélange des aspects culturels et linguistiques des trois premiers, mais il permet aussi à Duvivier et à ses producteurs d'éviter des difficultés éventuelles avec la censure en France ou en Italie. Le fait de porter à l'écran une erreur judiciaire risque effectivement de les faire se heurter à l'obstacle des censeurs, qui se demanderaient si le film remet en cause les institutions de l'État¹⁸⁰. Dans ce cas, la demande de visa d'exploitation en France ne pose aucun souci : le film passe devant la commission de contrôle du CNC le 24 mars 1954 et obtient un avis très favorable pour l'exploitation devant tous publics, ainsi que pour l'exportation¹⁸¹.

Un des traits caractéristiques de ce film est sa mise en scène des retours en arrière. Ces séquences, nombreuses et denses – il y a parfois des flash-back imbriqués à l'intérieur d'autres flash-back –, confèrent au film une structure narrative particulièrement complexe¹⁸². Une touche originale est l'utilisation de fonds noirs qui semblent situer ces épisodes remémorés dans un passé lointain et incertain, isolé de l'univers actuel du film. Toutes les scènes du procès d'assises et de l'interrogatoire par le juge d'instruction ont lieu dans ces décors, épurés au point de les rendre presque irréels : sans murs visibles, la salle d'audience et le bureau du juge d'instruction semblent flotter au milieu d'un espace indéterminé et sans fin (voir fig. 1.34). Cette esthétique met en avant l'inaccessibilité et l'irréversibilité des débats et des témoignages qui ont conduit au jugement contre Maurizius.

178. Jakob Wassermann, *L'Affaire Maurizius*, traduit par Jean-Gabriel Guidau, Paris, Gallimard, 2006 [1930], 709 p.

179. Éric Bonnefille, *Julien Duvivier : le mal aimant du cinéma français, 1940-1967*, Paris, L'Harmattan, 2002, vol. 2, p. 117.

180. La censure du projet *L'Affaire Seznec* d'André Cayatte, dont le récit remet en cause le verdict d'une cour d'assises, est un exemple extrême des entraves posées à cette époque à un tel film. Nous examinons ce cas en détail au chapitre 5, p. 420.

181. Dossier de censure de *L'Affaire Maurizius*, visa n° 14 125, Centre national de la cinématographie, Paris.

182. C'est aussi le cas de plusieurs films d'André Cayatte tels que *Justice est faite* ou *Avant le déluge*, probablement les films les plus politisés sur la justice pénale à cette époque. Voir chapitre 5.



FIGURE 1.34 – Des fonds noirs et des décors très épurés marquent les scènes de retour en arrière dans *L'Affaire Maurizius*. Ce choix esthétique donne une impression d'inaccessibilité aux scènes de l'instruction et de l'audience, et une impression d'incertitude aux souvenirs du crime.

Les scènes qui illustrent les souvenirs des personnages – et surtout le meurtre d'Elisabeth – ont souvent lieu, elles aussi, dans des décors très sombres. Ces flash-back ne conservent pas toujours le même fond parfaitement uni visible dans les séquences du procès et de l'instruction, mais ils laissent une impression d'obscurité et d'inaccessibilité. Pour la scène du meurtre, mise en scène à plusieurs reprises et de plusieurs manières différentes selon les témoignages, l'effet est particulièrement intéressant : il semble signifier l'incertitude des témoignages. Il y a donc un véritable travail autour de la mise en images des témoignages peu fiables.

Ces séquences interviennent au milieu d'un récit qui fait douter des autorités : en tant que père, Wolf Andergast brise l'innocence du jeune protagoniste, tout comme il a brisé la vie de Maurizius dans son rôle de procureur. Waremme, lui aussi une figure d'autorité car engagé en tant que professeur particulier par Etzel, cache son ancienne

identité et est hanté par son propre passé, mais en même temps refuse d'exprimer le moindre remords. L'idée que les tribunaux aient pu commettre une erreur judiciaire aussi flagrant, envoyant en prison un homme innocent pendant dix-huit ans, est tout à fait insolite pour le cinéma français des années 1950. La conclusion, très sombre et pessimiste, ne fait que renforcer l'atmosphère de douleur et de méfiance envers la société. Pourtant, le film n'arrive pas à exploiter pleinement le potentiel politique de son récit. Le cadre suisse semble avoir été choisi afin d'éviter de possibles ennuis avec la censure. Le fait que Maurizius appartienne aux classes aisées, et que tous les personnages du film soient issus de la bourgeoisie, petite ou grande, tend à nier la portée sociale du récit. Bien que le système judiciaire soit montré comme capable de condamner un homme innocent, la responsabilité repose sur des individus. Le procureur est désabusé et ne s'est jamais remis en question depuis la condamnation ; le témoin clé a accusé Maurizius pour sauver la femme qu'il aimait ; Anna Jahn, la véritable meurtrière de sa propre sœur, n'a jamais avoué, et sa froideur à la fin du film pousse l'ancien condamné au suicide. Cette individualisation du drame tend à atténuer toute mise en cause globale de la procédure qui a condamné Maurizius. En outre, *L'Affaire Maurizius* est un échec à la fois sur les plans critique¹⁸³ et commercial. Un peu moins de 1,7 million de spectateurs achètent une place pour le voir¹⁸⁴ ; une fois son exclusivité terminée, il est vite classé parmi les moins bons des films de Julien Duvivier.

1.6.4 *Crainquebille* : l'erreur de justice liée au conflit de classes

La dernière fiction de ce chapitre, après la série de vecteurs de propagande légère, d'occasions manquées et de mélodrames peu réalistes, tient un discours politique indéniablement de gauche. *Crainquebille*, sorti en juillet 1954, est l'adaptation d'une célèbre nouvelle d'Anatole France du tournant du siècle. Étant donné son histoire, le héros de ce récit bénéficie d'un statut de figure symbolique presque au même niveau que les légendaires Chéri-Bibi ou Arsène Lupin. À l'époque de sa parution en 1901, la nouvelle *L'Affaire Crainquebille*¹⁸⁵ rejoint une grande controverse politique et provoque la polémique. La France est alors en pleine affaire Dreyfus ; le titre de la nouvelle y fait évidemment allusion. Le récit autour d'un homme accusé à tort par un policier d'avoir

183. Voir, par exemple, Simone Dubreuilh, « *L'Affaire Maurizius* », *Libération*, 10 juin 1954 ; Louis Chauvet, « *L'Affaire Maurizius* », *Le Figaro*, 9 juin 1954 ; « *L'Affaire Maurizius* : la réalisation n'est pas à la hauteur du sujet », *Arts*, 9 juin 1954.

184. S. Simsi, *Ciné-passions*, op. cit., p. 122.

185. Anatole France, *L'Affaire Crainquebille*, Paris, Édouard Pelletan, 1901, 110 p., <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86002326> (consulté le 17 mai 2018).

prononcé l'expression « Mort aux vaches ! » est interprété comme une métaphore des fausses accusations de trahison contre le militaire de confession juive¹⁸⁶. L'histoire a déjà été adaptée une première fois pour le cinéma par Jacques Feyder, qui en réalise une version muette en 1922. La version de 1954, dont il est question ici, est une petite production, réalisée par un cinéaste encore inexpérimenté, qui met en avant une vedette mineure dans le rôle principal ; le film est un échec au box-office¹⁸⁷ et est accueilli par des critiques globalement polies, sans plus. Dans les années 1950, Habib, dont le premier long métrage *Rue des Saussaies* frôle la propagande pour la police (voir *supra*, p. 60), est vu comme un cinéaste commercial, même si certaines de ses productions se font remarquer pour leur penchant social¹⁸⁸ ; aujourd'hui, il est largement oublié. La même remarque vaut pour le scénariste Jean Halain, qui a signé les dialogues de nombreuses comédies tournées par son père, André Hunebelle. Pourtant, l'origine et le contenu de *Crainquebille*, ainsi que ses connotations historiques, rendent inévitable un discours critique sur la justice au sein du film.

Comme la nouvelle dont il est tiré, et comme les autres mélodrames qui viennent d'être abordés dans ce chapitre, *Crainquebille* emploie la mécanique narrative de l'erreur judiciaire pour focaliser la compassion des spectateurs sur son protagoniste. En revanche, il n'est pas situé au tournant du siècle, même si le texte qu'il adapte a été écrit à cette période. Il raconte l'histoire de Jérôme Crainquebille (Yves Deniaud), marchand de quatre saisons dans la rue Mouffetard à Paris. Après avoir provoqué un attroupement dans la rue avec sa charrette, il est abordé par un policier (Max Mégy) qui lui ordonne d'abord de libérer le passage. Au cours de leur rencontre, l'agent prétend avoir entendu Crainquebille dire « Mort aux vaches ! », alors que celui-ci a seulement demandé « où se cache » la cliente qu'il était venu chercher. Arrêté et présenté devant un tribunal, le marchand écope de quinze jours d'emprisonnement, une peine injuste, mais courte. En revanche, l'humiliation et l'angoisse suscitées par le drame transforment sa vie. Il perd ses amis, à l'exception d'un jeune garçon du quartier (Christian Fourcade), et sombre dans l'alcoolisme. Désespéré, il décide de provoquer un policier pour retourner en prison, mais lorsqu'il murmure,

186. Assia Kettani, *De l'histoire à la fiction : les écrivains français et l'affaire Dreyfus*, thèse de doctorat sous la direction d'Alain Pagès, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Paris, 2010, p. 547-557, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00860862> (consulté le 17 mai 2018).

187. Resté seulement deux semaines en exclusivité à Paris, le film compte 1,3 million d'entrées au niveau national. S. Simsi, *Ciné-passions, op. cit.*, p. 158.

188. Outre *Crainquebille*, citons *Les Compagnes de la nuit* (1953), sur une fille-mère et la lutte contre un réseau de prostitution ; *Les Hommes en blanc* (1955) sur le travail des médecins de campagne ; ou *La loi des rues* (1956), sur le devenir d'un délinquant mineur qui s'est évadé d'une maison de rééducation.

réellement cette fois, « Mort aux vaches ! » devant l'agent, celui-ci lui donne un simple avertissement. Au bord de la folie, il retrouve la volonté de vivre dans le regard affectueux de l'enfant.

Le début du film présente le personnage principal et le milieu de la rue Mouffetard, puis établit un contexte de petits conflits de classe qui sous-tendent l'incident à venir. Crainquebille, un marchand jovial d'une cinquantaine d'années, s'installe avec sa charrette de légumes à côté de plusieurs autres vendeurs dans un marché à ciel ouvert. Le cadrage serré des nombreux plans de passants dans la rue souligne l'ambiance foisonnante du marché, un endroit où se côtoient des Parisiens de tous bords. Le protagoniste parle avec ses amis et ses clients dans un langage argotique qui souligne sa classe sociale et son manque d'éducation formelle. Tous ces personnages de classe populaire sont généralement montrés comme compatissants et solidaires. Par exemple, après avoir rendu un ballon errant au garçon qui jouait dans la rue, Crainquebille discute avec une femme de ménage, qui offre un sandwich au garçon et se lamente de la situation dans laquelle il grandit : « Chez eux, on boit plus souvent qu'on mange. » Au contraire, le couple de marchands qui travaillent immédiatement à côté de Crainquebille sont mieux habillés, un peu plus élégants dans leurs manières, mais hautains et désagréables. Ceux-ci demandent à un agent de police qui passe dans la rue de « faire circuler » un vagabond dont le chien, selon eux, « a l'intention de pisser dans [leurs] légumes » (fig. 1.35). Crainquebille prend verbalement la défense du vagabond, mais le policier impatient lui répond avec dédain : « Vous, occupez-vous de ce qui vous regarde ! » L'hypocrisie du policier et du couple de marchands petits-bourgeois, qui se mêlent effectivement des affaires des autres, est évidente. Crainquebille se retrouve pris à part par le même agent à deux autres reprises dans cette première partie du film, avant l'incident qui conduit à son arrestation. Dans un premier temps, le policier ordonne à un livreur, garé devant l'emplacement du marchand, de circuler, prenant une attitude ferme : « Un passage, c'est un passage. » Crainquebille s'approche pour accepter une caisse de légumes pendant que le livreur répond : « Et un flic, c'est un flic ! » Pensant que c'était Crainquebille qui a osé cette réponse insolente, il contrôle le marchand, lui ordonnant de pourter sa plaque d'immatriculation par-dessus sa veste. Quelques minutes plus tard, le ballon du garçon atterrit sur la table des marchands à côté de Crainquebille, qui se fâchent et menacent de crever le ballon. Crainquebille se dispute avec eux, prenant la défense du garçon, mais le chahut attire l'attention de l'agent, qui donne un « dernier avertissement » au protagoniste, tandis qu'il ne pose aucune question aux deux marchands. Un plan de coupe révèle que pendant que Crainquebille est occupé par cette dispute, un homme habillé dans un costume élégant lui vole une laitue.



FIGURE 1.35 – *Justice et conflit de classes* : un couple de marchands petits-bourgeois, montrés comme hautains et désagréables, sont les premiers à appeler la police.



FIGURE 1.36 – *Devant une foule curieuse*, l'agent (Max Mégy) accuse Crainquebille (Yves Deniaud) d'avoir prononcé la phrase « Mort aux vaches! »

La scène clé du film, qui arrive au bout d'une vingtaine de minutes, montre une nouvelle altercation entre Crainquebille et le même agent (fig. 1.36). Cet incident n'est pas seulement la conséquence du zèle du policier, mais est placé dans un contexte de micro-conflit de classes. Crainquebille s'arrête avec sa charrette au milieu de la rue étroite pour servir une cliente, M^{me} Bayard (Laurence Aubray), qui lui a demandé d'apporter des poireaux. La dame, habillée de manière assez raffinée avec une grande écharpe autour des épaules, retourne dans sa boutique de chaussures pour enfants afin de chercher de l'argent. L'incident commence lorsque le conducteur d'une grande voiture s'arrête derrière Crainquebille et klaxonne à répétition. L'agent, toujours dans les parages, arrive et ordonne Crainquebille de libérer la voie, alors que celui-ci attend toujours ses 120 francs – une somme à la fois peu élevée et significative pour un petit commerçant qui gagne sa vie de petites transactions. Tout au long de la scène, plusieurs plans de coupe montrent M^{me} Bayard, elle-même de classe moyenne supérieure, qui sert des clients bourgeois à l'intérieur de la boutique; elle commente le quartier « très bruyant » sans penser à Crainquebille ou s'interroger sur les événements qui entraînent autant de bruit à l'extérieur. Ces plans rendent apparente la hiérarchie sociale qui met le marchand dans une position précaire face au policier : les clients reçoivent toute l'attention de M^{me} Bayard, qui à son tour oublie le marchand de légumes. Dehors, le policier ordonne à Crainquebille de circuler puis, après que celui-ci a tenté d'expliquer sa situation, lui interdit de partir. Il accuse à tort le personnage principal d'avoir dit « Mort aux vaches! », et il est clairement de mauvaise foi : quand un passant demande à Crainquebille ce qui se passe, celui-ci

explique qu'il a été accusé d'avoir prononcé « Mort aux vaches ! » et le policier l'accuse alors d'avoir prononcé l'expression deux fois. L'agent persiste, malgré l'agrégation d'une petite foule et les protestations de plusieurs passants – y compris un médecin, très bien habillé et respectueux dans sa manière d'adresse – attestant que le protagoniste a seulement répété la phrase maudite afin de faire confirmer de quoi il était accusé. L'altercation elle-même est donc montrée comme la conséquence d'un excès de zèle de la part du policier, à nouveau dépeint comme hypocrite, mais les rapports de classes autour de l'incident sont aussi déterminants. Alors que le policier est clairement montré comme fautif, il n'aurait pas arrêté le marchand si l'attitude arrogante du conducteur qui klaxonnait derrière lui et l'insouciance de M^{me} Bayard ne lui en avaient donné l'occasion. Par ailleurs, si le couple de marchands n'avaient pas déjà impliqué Crainquebille dans d'autres querelles avec le même agent, le protagoniste aurait probablement pu s'en sortir avec un simple avertissement. Si le protagoniste n'appartenait pas aux classes populaires, et s'exprimait de manière plus fine, il ne serait sans doute pas devenu la victime de l'intransigeance du policier.

Cette scène peint donc le portrait d'une application des lois infléchie par les inégalités sociales. S'il n'était question que d'un seul agent qui fait du zèle, on pourrait comprendre qu'il s'agit là d'une exception à la règle. Mais les scènes suivantes, qui montrent la première rencontre de Crainquebille avec son avocate, ainsi que le procès au tribunal correctionnel, ne font pas une représentation flatteuse de la justice républicaine. Les gardiens à la prison de la Santé, où Crainquebille passe quinze jours d'emprisonnement, sont polis, voire compatissants, fumant des cigarettes et échangeant des plaisanteries avec lui. En revanche, les avocats et les magistrats, plus chics, sont montrés comme au mieux capricieux et au pire corrompus. Quand elle vient rencontrer le protagoniste en prison, l'avocate commise d'office pour le défendre (Claude Winter) semble peu fiable. Le marchand assure n'avoir rien dit à l'agent, et maintient qu'avouer serait malhonnête. L'avocate – de bonne famille, bien mise, trente ans plus jeune que son client – lui parle sur un ton infantilisant : « Vous n'êtes pas bien raisonnable. Il vaut mieux avouer, voyons ! » L'entretien dure à peine deux minutes. Si la stratégie annoncée est effectivement typique de celle d'une petite affaire traduite en correctionnel, l'avocate ne prend pas le temps nécessaire pour expliquer les enjeux et le fonctionnement du système à un client qui ne les saisit pas pleinement.

La scène du procès introduit une nouvelle figure de l'appareil judiciaire, le président du tribunal correctionnel, et le désigne, lui aussi, comme peu digne de confiance. En parallèle, Ralph Habib fait une représentation réaliste de la mixité sociale d'une audience correctionnelle, mettant en exergue encore une fois l'écart entre les accusés et les res-

ponsables du système qui les prend en charge. Au début de la scène, Crainquebille, assis sur le banc des accusés avec un groupe de prévenus, regarde autour de lui, impressionné par le cadre formel du tribunal : reproduisant son point de vue, la caméra opère une série de panoramiques montrant l'élégance de la salle d'audience, ornée de panneaux en bois, surplombée d'un grand lustre. La voix *off* rauque du personnage principal traduit ses pensées et souligne son milieu social : « Oh alors ! Qu'est-ce que c'est beau ! Oh, puis regarde si c'est propre ! C'est bien encaustiqué... puis les bureaux, les fauteuils... ah, ben alors ! » La caméra finit sa panoramique sur une peinture murale de la déesse Thémis, incarnation de la justice, au-dessus des sièges des magistrats. Crainquebille se tourne vers le prévenu à côté de lui et s'exclame, au sujet du tableau : « Elle n'a pas l'air commode, la dame ! » Un gardien le somme aussitôt de « la boucler ». Lorsque le président du tribunal arrive, il est pressé de se débarrasser des multiples affaires banales de chèques sans provision, abandon de famille, mendicité ou infraction à l'interdiction de séjour. Impatient, il arrive à des jugements précipités sur les personnes devant lui, fondés uniquement sur ses premières impressions. Dès que la femme qui accuse son mari d'abandon de famille se lève pour prendre la parole, le président murmure à son collègue qu'il y a des « circonstances très atténuantes », visiblement parce qu'il la trouve laide et irascible. De manière similaire, quand c'est au tour de Crainquebille de se faire entendre, l'expression approximative et peu soignée de ce dernier irrite le juge :

LE PRÉSIDENT — Vous n'avez pas d'antécédents ?

CRAINQUEBILLE — Ah, si, monsieur, si j'ai une sœur à Montélimar... Ben, je peux le dire, je ne dois rien à personne, un sou c'est un sou, je suis exact en tout...

LE PRÉSIDENT (coupant la parole) — Taisez-vous !... Le 8 novembre, à 6 heures, rue de Basée, vous avez injurié un fonctionnaire dans l'exercice de ses fonctions, vous l'avez traité de « v... ». Vous reconnaissez les faits ?

CRAINQUEBILLE (à son avocate) — Qu'est-ce qu'il dit ? C'est à moi qu'il cause ?

LE PRÉSIDENT — Vous avez proféré des menaces, vous avez crié « Mort aux v... »

CRAINQUEBILLE — Ah, vous voulez dire « mort aux vaches » !

LE PRÉSIDENT — Ah, vous ne niez pas.

CRAINQUEBILLE — Ah, ça c'est ce que j'ai de plus sacré, j'ai pas insulté l'agent !

LE PRÉSIDENT — Bon. Racontez-nous votre version.

CRAINQUEBILLE — Bien moi, monsieur le Président, je suis un honnête

homme, voilà, je ne dois rien à personne, un sou c'est un sou et je suis exact en tout, je suis connu sur le carreau des halles depuis plus de quarante ans.

LE PRÉSIDENT — Non, je ne demande pas votre biographie. [...] Enfin, vous reconnaissez avoir dit « mort aux v... ».

CRAINQUEBILLE — J'ai dit « mort aux vaches » parce que monsieur l'agent avait dit « mort aux vaches », et alors j'ai dit « mort aux vaches »...

LE PRÉSIDENT — Prétendez-vous que l'agent a proféré ce cri le premier ?

CRAINQUEBILLE — Ah, je prétends rien du tout !

LE PRÉSIDENT (d'un ton ironique) — N'insistez pas, vous avez bien raison. Asseyez-vous.

Après le passage de plusieurs témoins à la barre – le policier, M^{me} Bayard, le médecin qui affirme que l'agent s'est trompé –, l'avocate de la défense se lance dans une longue plaidoirie passionnée. Elle insiste sur « l'héroïsme quotidien » des gardiens de la paix ; un plan de coupe montre un ami de Crainquebille qui chuchote à un autre membre du public : « Elle défend les flics maintenant ! » D'autres plans de coupe pendant la plaidoirie montrent un gardien qui se tourne les pouces, un membre du public qui s'endort, le président qui regarde l'horloge. L'avocate décrit son client de manière exagérée et condescendante (fig. 1.37) :

L'AVOCATE — Ce pauvre vieil homme, à l'automne de sa vie... Il a dépassé la cinquantaine. 55 ans, messieurs !

LE PRÉSIDENT (murmuré à un assesseur) — Charmant, je les ai eus le mois dernier.

L'AVOCATE — À cet âge, par suite de l'affaiblissement de ses facultés physiques et mentales, l'homme n'est que l'ombre de ce qu'il a été, hélas.

LE PRÉSIDENT (murmuré) — Elle nous ficherait tous à la retraite, cette petite !

L'AVOCATE (elle s'approche de Crainquebille) — Regardez-le, c'est un simple ! Une intelligence naturellement bornée, inculte. Il n'a que des instincts. Le voici devant vous, abruti par une vie de misère ! Messieurs, vous direz qu'il est irresponsable !

CRAINQUEBILLE (parlant tout seul, impressionné par la rhétorique) — C'est chouette, la môme !

L'humour noir de cette séquence, dont de nombreuses répliques sont tirées directement de la nouvelle, est à nouveau perceptible lorsque les juges prennent leur décision. Un plan montre le président avec ses deux assesseurs, qui décident du sort du protagoniste en un échange qui dure seulement vingt secondes (fig. 1.38). La durée et le contenu de leur conversation, murmurée entre eux, souligne le fait que la décision relève de l'arbitraire :



FIGURE 1.37 – *Le tribunal correctionnel, lieu de fracture sociale : le langage et le regard de l’avocate de la défense (Claude Winter) sont caractérisés par une attitude infantilisant envers celui qu’elle défend.*



FIGURE 1.38 – *Un jugement arbitraire : la délibération des juges ne dure que vingt secondes, et repose sur des impressions sommaires de témoins beaucoup plus que sur des faits.*

LE PRÉSIDENT — Nous allons rendre notre jugement à l’allure du doute qui obscurcit cette affaire.

LE PREMIER ASSESSEUR — Ce n’est pas tellement clair.

LE PRÉSIDENT — Et après, il faut renoncer à savoir, et il ne faut pas renoncer à juger ?

LE DEUXIÈME ASSESSEUR — Le témoignage d’un homme est sujet à l’erreur.

LE PRÉSIDENT — L’agent 64 n’est pas un homme, c’est un numéro. Un numéro ne se trompe jamais.

LE DEUXIÈME ASSESSEUR — Il a déjà fait sept jours.

LE PRÉSIDENT — Huit de plus. On ne peut pas faire moins. [Il s’adresse à Crainquebille, à voix haute.] Levez-vous. Vous n’avez jamais été condamné, n’est-ce pas ?

CRAINQUEBILLE — Non, monsieur le Président.

LE PRÉSIDENT — Eh bien, vous allez l’être.

À la différence des échanges initiaux entre le président et Crainquebille, ainsi que de la plupart de la plaidoirie, cette conversation est l’invention de Jean Halain et Ralph Habib. Elle n’existe ni dans la nouvelle d’Anatole France, ni dans l’adaptation muette de Jacques Feyder, où le montage passe directement de la plaidoirie à la lecture du jugement par le président.

Globalement, le film de 1954 reste assez fidèle à la nouvelle, tout en mettant à jour quelques détails pour les années 1950. Il a lieu rue Mouffetard, et non rue Montmartre ; l'avocat de la défense devient une avocate, mais les idées fondamentales n'ont pas changé. Surtout, l'adaptation d'un récit polémique donne lieu à un film polémique, même s'il n'est plus question d'en faire la métaphore d'une question d'actualité spécifique, encore moins une question aussi clivante que l'affaire Dreyfus. Si le pathos mélodramatique accentue les souffrances du protagoniste et l'injustice de son traitement par l'État, il ne diminue pas le réalisme du film, du moins dans cette partie. (Une longue séquence de rêve, d'inspiration plutôt surréaliste, suit la scène de condamnation.) C'est une évidence, mais il ne faudrait pas minorer l'importance du fait que les comédiens portent des vêtements contemporains et non pas les costumes Belle Époque du *Fiacre 13* ou de *Chéri-Bibi*. Les reconstitutions du marché et du tribunal sont assez réalistes pour que le récit puisse communiquer un propos politique : que la société française, et son appareil judiciaire, sont fracturés selon des lignes de classe, et que la justice agit d'une manière qui creuse ces divisions.

Cependant, le réalisme du film n'atteint pas la totalité de son potentiel. À l'époque de la sortie de *Crainquebille*, plusieurs critiques reprochent à Ralph Habib une réalisation peu inspirée et des décors manquant de naturel. Dans les scènes situées rue Mouffetard, par exemple, les fonds peints et les éclairages rendent trop évident le tournage en studio. Georges Sadoul, un critique situé résolument à gauche de l'échiquier politique, écrit que le film de Habib « aurait pu être une excellente réussite [mais] reste au niveau d'une œuvre estimable ¹⁸⁹ ». Grand admirateur de la version de Jacques Feyder, il trouve très réaliste la longue scène du tribunal, estimant que Habib a dû faire des observations minutieuses d'un tribunal correctionnel réel. En revanche, il déplore les décors, trop pauvres à son avis, et conclut :

Un tel film méritait en tout cas beaucoup mieux qu'une exclusivité de juillet, dans des cinémas de troisième zone, alors qu'en pleine saison de Paris des *Casanova's Big Night*¹⁹⁰ ou des *Fille qui avait tout*¹⁹¹ se pavanaient dans les meilleures salles des Champs-Élysées. Le public est pourtant nombreux à applaudir *Crainquebille* et qui apprécie chaque réussite, chaque nuance, chaque allusion. [...] Car, croyez-moi, ce très grand sujet d'Anatole France

189. Georges Sadoul, « Actualité d'un classique : *Crainquebille*, film français de Ralph Habib », *Les Lettres françaises*, 8 juillet 1954.

190. Comédie américaine de Norman Z. McLoed avec Bob Hope et Joan Fontaine.

191. *The Girl Who Had Everything*, comédie américaine de Richard Thorpe avec Elizabeth Taylor et William Powell.

annonce directement *Umberto D.* ou *Le Voleur de bicyclette*, et aurait mérité, une nouvelle fois, un film qui fut vraiment à sa mesure, signifiant entre autres comment le recours de notre patrimoine peut encore enrichir et actualiser le réalisme français.

C'est un avis qui reprend le thème, courant parmi les critiques de gauche de l'époque, de la promotion du cinéma français face à la concurrence hollywoodienne. Sadoul défend le film et surtout son sujet, même si on sent qu'il n'est pas entièrement convaincu par le résultat.

Son collègue Georges Charensol aborde le film également en faisant le diagnostic du mal global du cinéma français. Pour Charensol, les difficultés de l'industrie cinématographique nationale découlent du sur-financement d'une poignée de grandes productions médiocres – il cite *Si Versailles m'était conté...* (Sacha Guitry, 1953) et *Lucrece Borgia* (Christian-Jaque, 1953) comme exemples – aux dépens de films issus de scénarios originaux¹⁹². Aussi Ralph Habib et Jean Halain auraient-ils choisi d'adapter *Crainquebille* au lieu de créer leur propre récit inédit. Par rapport au réalisme, Charensol affirme que c'était une erreur de ne pas situer l'histoire au tournant du siècle, jugeant que l'incident au cœur du récit n'est pas crédible dans un contexte contemporain : en 1954, l'expression « Mort aux vaches ! » n'a plus la force qu'elle avait en 1901.

En effet, dans un film qui met à jour une nouvelle des années 1900 et qui place le récit mélodramatique dans un contexte réaliste et actuel, les raccourcis dans la restitution des réalités contemporaines – des décors de studio peu crédibles, le fait de ne pas remplacer « Mort aux vaches ! » par une formule plus outrancière – sont d'autant plus tangibles. L'effet de réalisme est aussi parfois rompu à des moments inopportuns. La scène où Crainquebille arrive au dépôt, par exemple, est rendue moins réaliste par une tonalité comique. Elle a beau montrer en détail ce moment, de la mesure de la taille et du poids de l'accusé jusqu'à la prise de la photographie d'identité et des empreintes digitales, elle met en exergue l'absurdité du procédé davantage que son injustice : sur fond de musique légère, un fonctionnaire examine Crainquebille en faisant noter par un assistant ses « narines dilatées » et les cheveux sans « aucun degré d'ondulation ». Comme dans les scènes du procès, l'accent est mis sur l'incompréhension du protagoniste face au langage savant des gens instruits. Dans cette séquence, par contre, le thème reçoit un traitement comique qui tranche avec la tonalité du reste du film.

Malgré ces défauts, *Crainquebille* est remarquable pour deux raisons. D'abord, il fait apparaître les conflits et les intérêts de classe qui rendent inégalitaire l'application de la

192. Georges Charensol, « *Crainquebille* », *Les Nouvelles littéraires*, 8 juillet 1954.

loi. Ensuite, c'est un des rares films qui montrent la justice pénale dans le quotidien, en dehors du contexte des assassinats, des braquages ou de l'espionnage visibles dans de nombreux films noirs. Ces crimes plus spectaculaires dominent la représentation de la justice pénale au cinéma, même si dans la vie réelle ils représentent une part infime de toutes les affaires qui occupent la police ou les tribunaux. (La seule catégorie significative de films à échapper à cette règle est celle qui a trait à la délinquance juvénile ; nous verrons au [chapitre 3](#) que ces films sont exceptionnellement engagés sur le plan politique pour le cinéma de l'après-guerre, même si leur discours reste consensuel.)

1.7 Propagande « apolitique » : la police, les tribunaux et les affaires criminelles dans la presse filmée

À cette époque où le cinéma est sous haute surveillance, où la censure étatique incite l'industrie cinématographique à éliminer des contenus controversés ou subversifs, il n'est pas étonnant que le cinéma français soit majoritairement apolitique. Toutefois, la fiction est moins soumise à surveillance que les actualités filmées¹⁹³. Il est donc un peu surprenant de voir à quel point la vision de la justice pénale donnée par la presse filmée s'aventure sur des terrains politiques. Encore faut-il préciser que les propos politiques visibles dans ces reportages sont nettement alignés sur les positions des partis de gouvernement de la Quatrième République. Les journaux cinématographiques sont produits par cinq sociétés assez similaires dans leur positionnement éditorial¹⁹⁴ et sont soumis à une censure encore plus stricte que les longs métrages de fiction. Il ne serait pas exagéré d'affirmer que, même après la Libération, il s'agit encore d'un moyen de propagande de l'État, pas si éloigné du « modèle de propagande » élaboré par Edward Herman et Noam Chomsky pour décrire les médias d'information aux États-

193. Voir discussion dans l'introduction générale, p. 35.

194. Bien que *Les Actualités françaises* soit majoritairement détenu par l'État, il n'y a pas de grande différence entre sa ligne éditoriale et celles d'*Éclair-Journal*, *Gaumont-Actualités* ou *Pathé-Journal*, du moins à partir de 1946. C'est au 1^{er} janvier de cette année que *Les Actualités françaises*, l'unique bande d'actualités produite en France à partir de la Libération, perd son monopole et se voit concurrencé par quatre autres sociétés. L'État devient le premier actionnaire du groupe qui produit *Les Actualités françaises* et impose une nouvelle ligne éditoriale moins de deux ans après la création du journal cinématographique par un groupe de résistants, la plupart communistes. Voir Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS éditions, 2000, p. 42-46. Nous n'avons malheureusement pas pu trouver de copies du cinquième journal d'actualités, *Fox-Movietone*, qui pourrait avoir un regard légèrement différent car produit par une société américaine.

Unis dans les années 1980¹⁹⁵. La dimension propagandiste des contenus est amplifiée par la forme des actualités filmées. La pression économique limite les reportages à deux minutes maximum et ils durent moins d'une minute en moyenne¹⁹⁶. Les images jouent souvent un rôle peu important par rapport au commentaire en *off* qui les interprète pour le public. Sauf pour de rares exceptions, le manque de son synchrone empêche la prise de parole des personnes filmées ; il n'y a jamais de débat contradictoire, ni de présentation de perspectives diverses. Comme son descendant, le journal télévisé, le journal cinématographique se réclame d'une objectivité donnée par l'anonymat des prises de vues et l'univocité du commentaire, malgré le fait qu'il soit effectivement créé par des équipes de cinéastes selon un modèle qui confère nécessairement un parti pris aux images et aux textes¹⁹⁷. Certes, les commentaires donnent parfois l'impression qu'on attend des spectateurs au moins une connaissance rudimentaire de l'affaire en question, et que les actualités serviraient à approfondir cette connaissance en introduisant des images. Toutefois, celles-ci sont souvent d'une pauvreté remarquable par rapport au commentaire. Les traits formels des journaux cinématographiques de cette période font d'eux un média parfaitement inadapté à informer le public ou à provoquer la curiosité pour le monde autour de lui, mais qui convient très bien à la diffusion de propagande.

Dans chacun des chapitres de cette étude, après avoir analysé les films de fiction ayant trait à un thème spécifique – l'épuration, la prison, la délinquance juvénile –, nous examinons comment ce même thème est abordé dans les actualités filmées. L'objet de ce premier chapitre est plus large et moins thématique : il s'agit de la représentation largement apolitique de la justice pénale dans le cinéma populaire, et surtout dans le film noir. Or, les objets que nous cherchions dans ces films noirs sont la police et les tribunaux, et l'action répressive menée par ceux-ci. Comment et à quelle fréquence ces objets apparaissent-ils dans les actualités ?

195. Edward S. Herman et Noam Chomsky, *La Fabrication du consentement : de la propagande médiatique en démocratie*, traduit par Dominique Arias, Marseille, Agone, 2008 [1988], 653 p.

196. En 1950, Jean Jay, directeur de *Gaumont-Actualités* et président de la chambre syndicale de la presse filmée, affirme : « Dans les circonstances économiques actuelles, il n'est pas possible de revenir au métrage de 300 mètres [soit 10 minutes, 56 secondes]. S'il est, en effet, très facile et à peine plus coûteux de monter un négatif à 300 mètres, l'impossibilité provient du prix de la pellicule et du tirage des copies. À l'heure actuelle, les actualités sont tirées à 1 000 copies. Une augmentation de métrage de 100 mètres [3 minutes, 38 secondes] à 25 francs le mètre de positif représenterait donc une dépense supplémentaire de 2,5 millions de francs par semaine, soit 125 millions de francs par an ! » Marcel Huret, *Ciné actualités : histoire de la presse filmée, 1895-1980*, Paris, Henri Veyrier, 1984, p.124.

197. François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, 2^e éd., Bruxelles, De Boeck, 2002, p.112-113.

Les reportages portant sur la justice pénale ne sont pas très nombreux pendant la période de l'après-guerre. Nous avons repéré un total de 151 reportages provenant des journaux *Éclair-Journal*, *Gaumont-Actualités* et *Pathé-Journal*, réalisés de 1946 à 1958, d'une durée totale de 2 heures et 25 minutes¹⁹⁸. La durée totale des journaux et le nombre de reportages par film varient au cours de la période, mais nous estimons que ces reportages portant sur la justice pénale constituent environ 0,7 % des reportages et 0,8 % de la durée totale des journaux¹⁹⁹. Nous avons ensuite classé ces reportages en huit grandes catégories selon leur sujet :

- 1) **Affaires criminelles** : les enquêtes, arrestations ou procès liés au crime commun (assassinat, braquage, gangstérisme...).
- 2) **Actions de police dans les colonies** : extraits consacrés aux mesures répressives prises par les autorités policières (et non pas militaires) liées aux mouvements d'indépendance dans les colonies. Nous avons décidé d'inclure les reportages portant sur les opérations où l'armée est impliquée aussi aux côtés des forces de police, tant que celles-ci sont visibles.
- 3) **Commémorations et cérémonies** : reportages sur des événements d'ordre cérémonial impliquant la police ou la justice (commémoration de la Libération, transfert de pouvoirs vers un nouveau préfet...).

198. Bien que nous ayons étudié des films des *Actualités françaises* et que nous en analysons des extraits ci-dessous, nous avons choisi d'exclure ce journal du corpus dont nous tirons ces statistiques. Les statistiques sur ce journal sont partiellement incompatibles avec les autres car en 1945, il détient un monopole; par ailleurs, la base de données des *Actualités françaises* contient de nombreux doublons. À partir de 1946, le style et les méthodes des *Actualités françaises* sont très similaires à ceux des trois journaux inclus dans le corpus. Son ajout ne changerait donc pas de manière significative les résultats globaux de notre enquête.

199. Pour estimer le nombre total de reportages, nous supposons une moyenne de 10 reportages par journal dans les 3 journaux, 52 films par an pendant 13 ans (1946-1958) : $10 \times 3 \times 52 \times 13 =$ environ 20 280 reportages au total. Pour la durée totale de ces journaux, nous supposons une durée moyenne de 8 minutes par journal : $8 \times 3 \times 52 \times 13 =$ environ 270 heures au total. Ces calculs ne fournissent que des estimations approximatives, mais pour les objectifs de cette analyse nous n'avons pas besoin d'une grande précision de ces chiffres. Même si nous avons commis une grosse erreur – supposons que notre sélection des extraits était beaucoup trop restrictive, et que nous surestimions le nombre de reportages par journal et la durée moyenne des bandes, introduisant une erreur d'un facteur de 2 ou de 2,5 –, les reportages sur la justice pénale ne constitueraient toujours qu'une très petite proportion de l'ensemble, de l'ordre de 2 %. Il est également possible que nous ayons commis une erreur dans le sens contraire, et que les reportages sur la justice constituent une part encore plus petite du total. En tout cas, nous pouvons être sûrs de notre conclusion : moins de 2 % des reportages des bandes d'actualités abordent la justice pénale.

- 4) **Crimes de guerre et épuration** : reportages sur les procès de criminels de guerre sur le sol français ou dans des tribunaux internationaux auxquels participe la France.
- 5) **Grèves et manifestations** : actualités qui montrent la répression policière de manifestations syndicales ou politiques ou, au contraire, qui montrent des manifestations qui se déroulent dans le calme, encadrées par les forces de l'ordre.
- 6) **Promotion des forces de l'ordre** : extraits qui, en dehors de tout événement d'actualité, promeuvent ou expliquent le travail des forces de l'ordre ou des autorités judiciaires.
- 7) **Sécurité routière** : reportages montrant la police et promouvant des mesures de sécurité pour les automobilistes ou les piétons.
- 8) **Autre** : seuls deux reportages ne correspondent pas à ces sept catégories. L'un montre le cortège d'un syndicat de policiers qui revendique de meilleures conditions de travail, l'autre expose les difficultés que des agents peuvent poser aux opérateurs de la presse filmée lorsque ceux-ci essaient de filmer la visite d'un dignitaire étranger aux Invalides.

La distribution des reportages tout au long de la période analysée est résumée par le tableau ci-dessous (1.39). La plupart des chiffres qui y sont visibles n'ont pas de quoi surprendre. Les sujets sur les crimes de guerre et l'épuration descendent très vite de leur sommet de 1946, où ils représentent 15 sur un total de 22 reportages autour de la justice²⁰⁰. (Les sujets sur la guerre dans la fiction connaissent un phénomène similaire de déclin rapide.) Les reportages sur les actions répressives dans les colonies suivent aussi la progression des mouvements d'indépendance et des conflits qui en résultent. Comme la guerre d'Indochine est dès le début un conflit militaire, les reportages qui l'ont pour sujet n'abordent pas la justice pénale. En revanche, en 1954, de nombreux reportages annoncent les premières mesures de répression en Algérie, qui sont menées par les forces de police ; des politiques répressives similaires, impliquant la police plutôt que l'armée, sont mises en place au Maroc et en Tunisie au milieu des années 1950, avant que ces pays n'accèdent à l'indépendance. Les extraits montrant la police autour de grèves et de manifestations connaissent un léger pic en 1947 et 1948, avec une poignée de reportages sur la répression des grands mouvements sociaux de ces années, notamment dans les mines. Les autres catégories concernent des phénomènes plus ou moins constants et on ne distingue pas

200. Ces actualités font l'objet d'une analyse détaillée à la fin du chapitre 2, p. 219. Une quantité importante de ces reportages est aussi produite pendant l'année 1945, où *Les Actualités françaises* détient un monopole sur les bandes d'actualités.

Catégorie	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	Total
Affaires criminelles	2	1		2	2	3	6	3	10	3	5	3		40
Actions de police dans les colonies							1		14	5	2	1	1	24
Commémorations et cérémonies	3				2	2				1			1	9
Crimes de guerre et épuration	15	12		2	1			3						33
Grèves et manifestations		3	4	2	1	1	1		2		3	3		19
Promotion des forces de l'ordre	1			2		1	1	1	2	3		2		13
Sécurité routière					1				3	3	3	1		11
Autre	1						1							2
Total	22	16	4	8	7	6	10	7	31	15	13	10	2	151

TABLEAU 1.39 – Actualités filmées : nombre de reportages par catégorie et par année dans Éclair-Journal, Gaumont-Actualités et Pathé-Journal

beaucoup de variation au fil des années : le nombre de reportages sur des cérémonies officielles autour de la police reste relativement stable, ainsi que ceux qui abordent la sécurité routière ou qui font de la promotion des autorités policières, de l'administration pénitentiaire ou de l'Éducation surveillée²⁰¹. Cependant, il y a une exception intéressante : bien que les affaires criminelles relèvent d'un phénomène relativement stable et constant, le nombre de journaux y faisant référence passe du simple au triple quand on compare les 6 années, de 1946 à 1951, à la période suivante, de 1952 à 1957²⁰². Il est tentant de déceler un lien logique entre la multiplication des reportages sur les affaires criminelles et la disparition simultanée des actualités sur les crimes de guerre. Nous ne disposons d'aucune preuve qui indiquerait un rapport de causalité entre ces deux phénomènes. En revanche, il est tout à fait possible d'affirmer que la source principale d'images documentaires de la justice, et en particulier celles des tribunaux et des audiences, est remplacée assez tôt dans la période que nous examinons. Jusqu'à la fin de 1947, ce sont des crimes de guerre qui occasionnent la plupart des images de la justice. Comme nous le verrons au chapitre 2, ces reportages communiquent une volonté politique forte, même si cette politique fait déjà l'objet d'un large consensus dans la société française. À partir de 1948, et de plus en plus au cours des années 1950, des faits divers prennent la place des crimes de guerre dans les actualités filmées. L'image de la justice est désormais d'apparence apolitique.

Malgré la rareté relative des reportages qui montrent la police, le portrait des forces de l'ordre peint par les actualités cinématographiques est donc beaucoup plus varié, et par ailleurs plus sensible sur le plan politique, que celui que l'on voit dans le cinéma de fiction. Les reportages sur les grèves et les manifestations montrent une fonction de la police qui est absolument invisible dans la fiction, même si ces bandes d'actualité ont tendance à minimiser le degré de conflit, raconter l'histoire du point de vue de la direction des entreprises ou du gouvernement, montrer les policiers dans leurs rôles de protection (ravitaillement, évacuation de blessés...) davantage que de répression de la population, voire déclarer que les grévistes commencent à « entendre raison » et à reprendre le travail. Dans les reportages où l'on voit des images de conflit ouvert entre grévistes et policiers, elles sont inintelligibles sans l'explication de la voix *off*. Par exemple,

201. Cette dernière catégorie comprend, entre autres, tous les reportages sur les réformes des maisons de rééducation et des prisons que nous examinons respectivement aux chapitres 3 (p. 267) et 4 (p. 328).

202. Il est intéressant de noter que tandis que les faits divers criminels sont assez rares dans la presse filmée de l'après-guerre, des faits divers non liés au crime ou à la justice sont très nombreux. Voir *infra*, p. 162, pour une discussion plus complète de la notion du fait divers.

l'édition de *Gaumont-Actualités* du 28 octobre 1948²⁰³, ainsi que les *Actualités françaises* de la même date²⁰⁴, montrent des images de groupes de policiers et de manifestants qui se poursuivent en courant, prises depuis le sommet d'une colline. C'est une image de chaos, mais il est impossible de comprendre pourquoi ou vers où les personnes courent. D'autres plans montrent des manifestants qui lancent des projectiles, mais on ne voit pas les CRS qui sans doute leur font face, ni comment ceux-ci répliquent. On ne comprend pas bien l'action, mais la voix *off* de *Gaumont-Actualités* explique : « En certains endroits, les vastes opérations de dégagement des puits se sont accompagnés de bagarres parfois violentes, mais les objectifs que s'étaient fixés les forces de police ont en fin de compte été atteints. [...] Le gouvernement ne peut, en effet, tolérer que soit mise en péril l'économie française. » Ces actualités font comprendre que quelque chose de grave est en cours, mais n'expliquent jamais pourquoi les mineurs sont en grève, ni que ceux-ci ont plusieurs morts à déplorer depuis le début du conflit²⁰⁵.

Les reportages sur les interventions des forces de l'ordre en Afrique du Nord en 1954-1955 pourraient à eux seuls faire l'objet d'une analyse approfondie²⁰⁶. Ils suivent un motif similaire, avec un parti pris évident pour les colons et les forces de l'ordre et contre les revendications d'indépendance. Les images tendent surtout à montrer la police dans une posture forte mais non violente. Les attentats terroristes sont, à ce stade du conflit, annoncés comme des crimes communs, souvent sans aucune explication de leurs motifs politiques. Des reportages comme celui que *Gaumont-Actualités* intègre dans un journal de décembre 1954 sont assez typiques²⁰⁷. Il commence en Algérie, où on voit des policiers qui fouillent des passants dans la rue d'un village. Le commentaire explique : « En Haute-Kabylie, de nouvelles actions terroristes ont déclenché une vaste opération de police. Aidée par les habitants des douars qui ont démontré leur loyalisme, la troupe chargée d'assainir la région des Ouacifs et la vallée du Sebaou a procédé à une fouille systématique des villages en vue de s'emparer des agitateurs responsables

203. « Les grèves en France. La grève des mines françaises a pris l'ampleur que faisaient redouter les événements des semaines passées », *Gaumont-Actualités*, 28 octobre 1948, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 4844GJ 00003.

204. « Les grèves à Saint-Étienne, Béthune et Carmaux », *Les Actualités françaises*, 28 octobre 1948, INA, notice n° AFE85002177.

205. Voir Danielle Tartakowsky, *Les Manifestations de rue en France : 1918-1968*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, p. 553-559.

206. Pour une analyse globale du traitement de l'Algérie dans les actualités filmées, de 1945 jusqu'à la fin de la guerre d'Algérie, voir Sébastien Denis, *Le Cinéma et la guerre d'Algérie. La propagande à l'écran, 1945-1962*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2009, p. 92-102.

207. « Opération en Haute-Kabylie », *Gaumont-Actualités*, décembre 1954, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5451GJ 00007.

de nombreux attentats. » Avant les plans des fouilles, qui se déroulent dans le calme, on voit des Algériens portant des habits traditionnels qui indiquent le chemin à suivre parmi les ruelles à un groupe de policiers et de soldats français. L'accent est clairement mis sur les relations paisibles entre les forces de l'ordre et les Kabyles. Des reportages similaires montrent des opérations de fouille et de contrôle d'identité à Casablanca²⁰⁸ ou à Fez²⁰⁹. Le discours de ces extraits dépolitise les attentats qui ont suscité les actions policières ; les agents eux-mêmes sont présentés d'une manière qui suggère que leurs opérations sont consensuelles et promeuvent la paix. Cette dépolitisation des enjeux du conflit est pourtant un acte tout à fait politique de la part de la rédaction des journaux cinématographiques. Par ailleurs, les reportages sur l'Algérie suivent de près la ligne officielle des gouvernements français successifs, qui jusqu'en 1959 qualifient les actions du FLN de « rébellion » ou de « terrorisme » et utilisent le terme « événements » plutôt que « guerre » ; ils mettent en place des politiques de censure et de propagande autour du sujet pour la radio, la télévision et le cinéma²¹⁰. Pourtant, il est intéressant de noter quelques différences entre les actualités cinématographiques et la télévision, qui émet déjà mais n'atteint pas encore un nombre important de foyers au milieu des années 1950. Les quelques reportages de journaux télévisés au début (1954-1956) du conflit en Algérie essaient eux aussi de rassurer, suivant la même ligne officielle mais, selon Évelyne Cohen, les regards des personnes montrées dans les images d'opérations policières et les interviews avec des habitants laissent transparaître une certaine violence dans les rapports entre colons et autochtones²¹¹. Ces signaux, si subtils qu'ils soient, sont absents des actualités cinématographiques, largement en raison de la durée réduite des reportages et l'absence de son synchrone.

Les reportages qui encouragent à la prudence les piétons dans les grandes villes, qui donnent la parole au Préfet de police de Paris à l'occasion du 150^e anniversaire de cette institution ou qui présentent les nouveaux pare-brises anti-balles utilisés pour les voitures de police n'ont rien de remarquable. Tous représentent une occasion de produire une image globalement honorable et moderne des policiers et de la diffuser ; il s'agit davantage d'une campagne de relations publiques que d'un reportage. Quant aux affaires

208. « Opérations de police à Casablanca. Vérification d'identité et fouille », *Éclair-Journal*, 6 mai 1954, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5419EJ 46339.

209. « Le calme renaît dans la medina de Fez », *Pathé-Journal*, 1^{er} septembre 1954, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 1954 35 3.

210. Michèle de Bussierre, Cécile Méadel et Caroline Ulmann-Mauriat (dir.), *Radios et télévision au temps des « événements d'Algérie », 1954-1962*, Paris, L'Harmattan, 1999, 298 p.

211. Évelyne Cohen, « Recherches sur la guerre d'Algérie à la télévision », dans Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *La Guerre d'Algérie et les médias*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 68-76.

criminelles, elles sont couvertes de manière très inégale par la presse filmée. Certaines grandes affaires font l'objet de reportages pendant plusieurs semaines d'affilée, comme l'affaire Dominici, qui apparaît dans treize films d'actualités différents dans le corpus de Gaumont, Pathé et Éclair, soit un tiers des quarante reportages réalisés par ces sociétés sur toutes les affaires criminelles de 1946 à 1958. Dans cette affaire fortement médiatisée (aussi bien par la presse écrite et par la radio que par la presse filmée), l'agriculteur et père de famille Gaston Dominici est accusé d'avoir abattu une famille de touristes anglais qui s'étaient arrêtés pendant la nuit sur la route près de sa ferme en 1952 ; inculpé et condamné à mort à l'issue d'une enquête bancal et d'un procès fortement critiqué, Dominici voit sa peine commuée aux travaux forcés à perpétuité en 1957, puis bénéficie d'une grâce et sort de prison en 1960²¹². Les actualités filmées proposent des reportages sur l'enquête, l'inculpation, le procès et le verdict ; tout comme, dans une moindre mesure, pour l'affaire Marie Besnard²¹³, l'affaire des « J3 » de Melun²¹⁴ et de nombreuses affaires criminelles. Cependant, les actualités filmées passent sous silence d'autres crimes célèbres de la même époque, malgré un engouement de la presse écrite et radiophonique. Par exemple, de très nombreux articles de journaux abordent l'affaire dite du « curé d'Uruffe » : en 1958, Guy Desnoyers, le prêtre d'un village de 300 habitants, est condamné pour avoir assassiné une jeune paroissienne, enceinte de huit mois, qui portait son enfant. Dans la France des années 1950, où l'Église catholique bénéficie encore d'un grand prestige et d'une grande influence parmi ses adeptes, ce crime est probablement jugé trop choquant pour faire l'objet d'un reportage audiovisuel.

Quant aux reportages qui sont réalisés, leurs images sont d'un schématisme saisissant. Des gendarmes et des magistrats se déplacent avec l'accusé sur des lieux d'un crime pour en faire la reconstitution²¹⁵ ; des avocats font leur plaidoirie et agitent les bras devant une

212. Voir, par exemple, Jean-Louis Vincent, *Affaire Dominici : la contre-enquête*, Paris, Vendémiaire, 2016, 671 p. L'affaire a aussi été portée au cinéma, avec Jean Gabin dans le rôle de Gaston Dominici, dans le film *L'Affaire Dominici* de Claude Bernard-Aubert, sorti en 1973 ; et à la télévision, notamment dans un téléfilm de 2003 de Pierre Boutron, avec Dominici incarné par Michel Serrault.

213. Soupçonnée d'avoir empoisonné une douzaine de victimes, dont son mari, Marie Besnard est arrêtée en 1949 et passe trois fois devant les assises. Les procès de 1952 et de 1954 sont marqués par des témoignages contradictoires d'experts en toxicologie ; Besnard est finalement acquittée en 1961.

214. L'adolescent Claude Panconi et son ami Bernard Petit sont condamnés en 1949 pour l'assassinat d'un camarade, Alain Guyader. André Cayatte s'inspire de cette affaire lorsqu'il réalise son film *Avant le déluge* (1954) ; nous le discutons en détail au chapitre 5, p. 391.

215. Par exemple : « Aveux de Gaston Dominici », *Les Actualités françaises*, 19 novembre 1953, INA, notice n° AFE85005355 ; « Gangster Portail : reconstitution du meurtre du motard », *Éclair-Journal*, 18 décembre 1952, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5251EJ 44452.

salle d'audience²¹⁶ ; un juge d'instruction et des policiers procèdent à une perquisition²¹⁷ ; de jeunes hommes, présentés comme des bandits coupables de méfaits violents, sont emmenés dans les couloirs d'un commissariat, puis s'assoient devant des enquêteurs et avouent leurs crimes²¹⁸. Toutes ces phrases décrivent des images documentaires authentiques, provenant de plusieurs reportages sur des événements différents, mais ces images sont presque génériques : elles se répètent avec de nouveaux figurants lors de chaque nouvelle affaire. Elles sont accompagnées de commentaires qui les expliquent, parfois avec dureté, parfois avec compréhension pour un accusé sympathique, toujours de manière apparemment sans équivoque. La seule chose qui est vraiment soulignée dans ces images est un système judiciaire qui paraît fonctionnel, avec ses codes et ses symboles traditionnels : les toges des avocats, les uniformes des gendarmes. Les personnes qui figurent dans ces images ne sont que rarement identifiées et n'ont jamais l'occasion de s'exprimer, restant toujours muettes derrière la voix *off* du commentateur anonyme. Ces schémas favorisent une représentation de la justice qui se présente comme apolitique, mais cette représentation est elle-même le résultat d'une décision politique : c'est une forme de propagande qui encourage le respect pour des institutions recourant à la violence ou à la menace de la violence contre les individus dans le cadre de l'application de la loi. La justice pénale pourrait être présentée d'une manière qui révèle ou analyse ces rapports violents ; les actualités filmées, sous une surveillance étroite, évitent la controverse qu'entraînerait une telle présentation. L'autocensure des actualités engendre une forme de propagande.

1.8 Conclusion : faits divers

Au cours de ce chapitre, nous avons remarqué d'abord que de nombreux films de fiction qui auraient naturellement l'occasion de représenter les personnels et les institutions de la justice pénale ne le font pas. Ensuite, parmi les films analysés – ceux qui font tout de même une représentation de la justice pénale –, la plupart l'évoquent de manière apolitique, ou du moins d'une manière qui se présente comme apolitique. Ils éludent les questions qui fâchent. Seuls quelques-uns, comme *Au-delà des grilles*, *Je suis un sentiment*

216. Par exemple : « Procès des J3 de Lagny à Melun », *Pathé-Journal*, 16 mai 1951, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 1951 20 11.

217. Par exemple : « Sannois. Perquisition dans la villa du Docteur Duflos », *Gaumont-Actualités*, 25 janvier 1951, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5104GJ 00004.

218. Par exemple : « Gang des Tractions Avant sous les verrous », *Pathé-Journal*, 16 novembre 1949, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 1949 46 9 ; « Le Crime de Saint-Cloud », *Gaumont-Actualités*, février 1957, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5704GJ 00008.

tal ou *Crainquebille*, expriment une vision des institutions policières et judiciaires qui s'approche du politique. Ces quelques exemples sont déjà suffisants pour qu'on puisse nuancer l'évaluation de Colin Crisp, qui caractérise le cinéma français de l'après-guerre par la « suppression de toute représentation controversée de contenus politiques ²¹⁹ » : s'ils n'ont pas provoqué de controverse, quelques films incitent les spectateurs à réfléchir à des questions politiques autour du sujet de la justice. Des films comme *Au-delà des grilles* ou *Crainquebille* poussent le public à compatir avec des hors-la-loi et remettent en cause l'image habituellement irréprochable de la police ou des tribunaux ; inversement, avec sa promotion des forces de l'ordre, *Rue des Saussaies* arrive à provoquer de la controverse, mais l'indignation se limite aux milieux communistes. Cependant, d'un point de vue global, ces représentations sont trop parcellaires, occasionnelles, atténuées par un manque de réalisme ou tout simplement oubliées parmi la majorité de films apparemment apolitiques pour avoir une grande influence. Les quelques exemples de propos politiques au sein du film noir sont remarquables pour leur isolement : les discours ne se répètent pas dans les autres films du même cycle ou du même réalisateur.

L'isolement des récits – les uns des autres, d'une part, et les récits fictifs séparés du monde réel d'autre part – est un motif qui traverse tous les films abordés jusqu'ici, les actualités aussi bien que les fictions. Les fictions ne lient pas souvent leurs récits à l'actualité sociale ; quant aux actualités, les images autour de la police et des tribunaux ont beau se ressembler, la répétition de ces images sert surtout à inciter la confiance en ces institutions. Les événements sont présentés d'une manière qui les sépare les uns des autres et efface leurs liens avec la situation sociale, économique et politique de la France contemporaine. Nous avons déjà évoqué, dans la discussion de la comédie *La Joyeuse Prison*, un texte de Roland Barthes où le critique et sémiologue tente de définir et de décrire précisément le phénomène du fait divers. Pour Barthes, le fait divers possède une structure close, sans historique, ni suite : il s'agit d'« une information totale, ou plus exactement, *immanente* ; il contient en soi tout son savoir : point besoin de connaître rien du monde pour consommer un fait divers ; il ne renvoie formellement à rien d'autre qu'à lui-même ²²⁰ ». La chaîne de cause et de conséquence entre l'événement et le reste du monde est rompue par sa présentation, une rupture qui empêche notamment toute interprétation politique des faits. Dans le premier exemple qu'il cite, Barthes oppose explicitement le fait divers (un meurtre) à l'information présentée comme politique (un assassinat politique) : dans celle-ci, l'événement « renvoie nécessairement à une situation

219. C. Crisp, *The Classic French Cinema, 1930-1960*, op. cit., p. 255.

220. R. Barthes, « Structure du fait divers », art. cit., p. 225.

extensive qui existe en dehors de lui, avant lui et autour de lui²²¹ ». Depuis l'écriture de cet essai, d'autres chercheurs ont réexaminé le thème, décrivant de manière plus complète et empirique la structure et la fonction du fait divers dans les médias. Annik Dubied et Marc Lits, par exemple, raffinent et relativisent la dichotomie proposée par Barthes, observant que le fait divers est une catégorie aux frontières floues. Selon eux, des informations appartiennent plus ou moins à la catégorie selon leur degré de conformité aux critères du fait divers, dont l'immanence, mais aussi la thématique, la forme, la réception ou la fonction²²². Cette observation, selon laquelle le fait divers est présenté comme un incident isolé de l'histoire et de l'avenir, donc apolitique, rappelle un certain nombre de films que nous avons évoqués dans ce chapitre. Certes, Barthes, Dubied et Lits analysent le fait divers en tant que catégorie d'actualités, et ne conçoivent pas forcément leur définition en pensant à la fiction. Mais la frontière entre un récit fictif et le monde réel n'est pas imperméable : la fiction mélange des éléments, certains imaginés par ses auteurs, d'autres tirés du monde réel²²³.

Les mondes fictionnels des films policiers, de gangsters ou autres films noirs que nous avons abordés ici sont tous partiellement ouverts sur le monde réel, dont ils s'inspirent, mais les récits sont très souvent présentés d'une façon qui les écarte de tout autre événement du passé, du présent ou du futur. C'est pour cette raison aussi que nous avons autant insisté au cours du chapitre sur le degré de réalisme dans les films. *Razzia sur la chnouf* projette une image tendancieuse, voire propagandiste, de la police, des trafiquants et des usagers de drogues, mais il est efficace grâce à l'impression qu'il donne de dévoiler un monde réel, d'ordinaire caché au public, à travers la fiction mise en scène. Dans cette mesure, c'est un film politique (et réactionnaire) et une exception parmi les œuvres analysées dans ce chapitre. Dans ses moments les plus forts, *Crainquebille* a cette même qualité réaliste, quoiqu'il l'emploie pour un discours de gauche : le tribunal correctionnel où Crainquebille est auditionné est aussi le théâtre de nombreux autres petits drames quotidiens qui le précèdent et qui le suivent. Bien que les autres cas examinés au tribunal soient de la même nature que les nouvelles qui composent les rubriques de faits divers dans les journaux quotidiens, le film fait imaginer que, comme pour Crainquebille, ces autres affaires (et celles qui passent devant les tribunaux correctionnels réels) peuvent avoir des conséquences tout aussi graves sur les individus, et que ce soit l'injustice liée

221. *Ibid.*, p. 224-225.

222. Annik Dubied et Marc Lits, *Le Fait divers*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 76.

223. Voir, par exemple, Thomas G. Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1988, p. 37 ; John Rogers Searle, « Le statut logique du discours de fiction », dans *Sens et expression : études de théorie des actes de langage*, traduit par Joëlle Proust, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 116-117.

aux différences de classe sociale qui provoque ou aggrave ces drames. En revanche, à ses moments les moins forts, les décors et les répliques de *Crainquebille* diminuent son effet de réalisme, faisant s’effondrer les liens de causalité entre l’inégalité sociale du monde réel et l’injustice subie par le personnage principal fictif.

Par ailleurs, si le réalisme aide à établir des liens entre le récit d’une fiction et le monde réel, il n’est pas suffisant pour que ceux-ci soient des liens de causalité – le type de relation nécessaire pour qu’un récit dépasse l’immanence du fait divers. Un film comme *Leur dernière nuit*, dont le réalisme est souligné par les nombreux extérieurs tournés dans plusieurs quartiers parisiens, semble être situé dans le monde réel du Paris de 1953. La scène de braquage rappelle des attaques réelles menées par le gang des Traction Avant²²⁴ et l’évasion du bandit joué par Jean Gabin d’un fourgon cellulaire est inspiré d’un incident réel. Pourtant, l’histoire racontée par le film est largement immanente. Quelques répliques à la fin expliquent que ce personnage s’est tourné vers le crime après avoir été impliqué dans une affaire d’avortement clandestin, mais ce passé, jamais montré à l’écran, n’est qu’un détail du récit. Le braquage et la traque du personnage de Gabin, comme les émotions et le drame vécus par le personnage de Madeleine Robinson, ne semblent pas être entraînés par cet événement, ou d’autres situations existantes dans la France du début des années 1950. Le récit est un fait divers apolitique. Comme observé par Robin Buss dans le passage cité au début de ce chapitre, les figures de victimes du destin dans le film noir – nous les avons surtout rencontrées dans les films qui continuent la tradition du réalisme poétique – tendent à décourager les spectateurs de faire une lecture politique des films²²⁵. En effet, le fatalisme occulte les liens de causalité entre les situations du monde réel et les événements du récit fictionnel. Si c’est le hasard ou le destin qui détermine le devenir d’un personnage, les autres causes possibles, notamment celles déterminées par l’actualité politique ou sociale, sont sans importance. Dans cette vision, la police, les tribunaux et les prisons sont présentés comme des institutions immuables qui fonctionnent et fonctionneront toujours de la même manière, selon une mécanique implacable ; les choix qui gouvernent leur action, et qui peuvent entraîner des inégalités ou de l’injustice sociale, sont rendus invisibles et ne peuvent être remis en cause.

La plupart des mélodrames ayant pour thème la justice manquent, eux aussi, d’épaisseur politique, non que cette forme narrative soit incompatible avec le réalisme ou l’en-

224. Jean-Claude Vimont et Marc Renneville, « Les “Vrais” Tontons flingueurs », *Criminocorpus. Musée d’histoire de la justice, des crimes et des peines*, 14 février 2014, <https://criminocorpus.org/fr/expositions/suspects-accuses-coupables/les-vrais-tontons-flingueurs/> (consulté le 23 juin 2018).

225. R. Buss, *French Film Noir*, op. cit., p. 110-111.

gagement social ; au contraire, selon Christine Gledhill, ce sont souvent les difficultés de la réalité quotidienne qui constituent la matière première du mélodrame²²⁶. En revanche, les récits historiques, et *a fortiori* le cadre fantaisiste et les costumes Belle Époque de beaucoup de ces films, rendent difficile une interprétation politique, même par l'allégorie. Les comédies policières passent par une dépolitisation similaire : bien que la comédie soit parfaitement capable de porter un discours politique, la majorité des comédies policières et comédies noires ayant trait à la justice évitent des propos critiques. Les films de Sacha Guitry promeuvent un anarchisme de droite qui promet la libération pour quelques rares personnes malignes et sans scrupules, mais rien au commun des mortels ; seule une comédie, *Je suis un sentimental*, tournée par un communiste américain exilé en France, se permet un humour réellement subversif, mais ce film reste isolé dans le paysage des comédies policières, apolitiques dans l'ensemble.

Parmi les films examinés jusqu'ici, la propagande la plus saillante se trouve dans les actualités filmées. La forme de celles-ci privilégie une présentation univoque du monde ; le contenu, qui touche plus directement les thèmes politiques par rapport aux films de fiction, est sujet à l'autocensure et reproduit fidèlement le point de vue des gouvernements et des classes privilégiées de la Quatrième République. La forme propagandiste des reportages est d'autant plus visible aujourd'hui que nous ne sommes plus habitués à cette forme, sans interviews et sans comparaison de points de vue différents²²⁷. Quant à la fiction, la plupart des films évoqués dans ce chapitre ne mobilisent pas un discours qui peut clairement être assimilé à de la propagande dans le sens le plus traditionnel du terme. Pourtant, des formes subtiles de propagande – la propagande sociologique décrite par Jacques Ellul, la diffusion de contenus idéologiques telle que précisée par Noël Carroll – sont souvent présentes. Si des films qui font un portrait ouvertement élogieux de la police ne sont finalement pas si nombreux, la présentation de policiers globalement non violents et dignes de confiance est habituelle. Les images de tribunaux qui fonctionnent selon une mécanique implacable – même si cette mécanique produit parfois des résultats erronés, comme dans *Martin Roumagnac* ou *Erreur judiciaire* – sont idéologiques selon la définition de Carroll, car elles ont tendance à présenter la justice pénale comme une institution immuable plutôt que comme un ensemble de pratiques conçus par des humains et donc susceptibles à l'erreur humaine. Encore plus globalement,

226. C. Gledhill, « The Melodramatic Field », art. cit., p. 38.

227. Ceci ne signifie pas que les journaux télévisés de nos jours transmettent moins de propagande, mais simplement que l'évolution de la forme des actualités rend certaines des tendances propagandistes des bandes d'actualités plus facilement remarquables aux spectateurs 60 ou 70 ans après leur réalisation. Voir F. Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran*, op. cit., p. 112-113.

l'image de la justice pénale dans des films aussi différents que *La Veuve et l'innocent*, *Leur dernière nuit*, *Chéri-Bibi*, ou encore dans de nombreux reportages de la presse filmée, suit la même logique : sciemment ou non, des questions politiques sont présentées comme si elles n'en étaient pas. Selon nous, cette représentation courante est aussi une forme de propagande subtile.

Les chapitres à suivre montrent qu'il existe plusieurs exceptions à la règle de la représentation apolitique de la justice pénale dans le cinéma français de l'après-guerre. Dans la plupart de ces cas, les propos politiques ne sont pas conçus pour bousculer les spectateurs ; au contraire, dans leur ensemble, ces films portent un discours consensuel. Comme nous le verrons, le cinéma de la Quatrième République ne raconte pas seulement des faits divers.

2 | Crimes de guerre

*Regards en arrière vers un monde injuste,
regards en avant vers un monde nouveau*

2.1 Introduction : un potentiel subversif

L'un des rares motifs connus et habituellement enseignés du cinéma français de l'après-guerre est la guerre elle-même. La Libération entraîne de nombreuses productions sur la Seconde Guerre mondiale. Certaines, comme *La Bataille du rail* (René Clément, 1946) et *Au cœur de l'orage* (Jean-Paul Le Chanois, 1948), restent célèbres de nos jours – parmi les films les plus connus de cette période méconnue. Avec un style néoréaliste ou documentaire, ces films célèbrent les actions des résistants et du maquis. De nombreuses fictions, comme *Un ami viendra ce soir* (Raymond Bernard, 1946), *Le Père Tranquille* (Clément, 1946) et bien d'autres encore, participent elles aussi à cette même tendance. Après une vague d'enthousiasme pour le sujet en 1945-1946, le cinéma français continue d'alimenter l'imaginaire de la Seconde Guerre mondiale, avec trois ou quatre longs métrages par an tout au long de la période que nous étudions, mais avec un traitement qui varie selon les goûts et les enjeux politiques de leur époque ¹.

Outre leurs sujets principaux – la guerre et la Résistance –, un certain nombre de ces films mettent en scène la justice ou, plus précisément, une imitation de la justice, brutale et corrompue, qui existait sous l'Occupation et le régime de Vichy. Dans notre [premier chapitre](#), nous avons signalé le potentiel subversif de certains types de récits dans le film noir : ceux montrant un antihéros qui a commis un crime ou qui en est accusé, ceux dans lesquels la police et les autorités ne sont pas parfaitement héroïques ou poursuivent un

1. Sylvie Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français, 1944-1969*, nouvelle éd. augmentée, Paris, Éditions du Seuil, 2014, 567 p.

protagoniste à la fois coupable et sympathique. En quelque sorte, les récits évoquant la justice sous l'Occupation suivent ce même schéma, car ils reposent nécessairement sur le renversement des rôles habituels assignés aux criminels et aux forces de l'ordre. Dans les films sur la Résistance, ce sont les héros qui enfreignent la loi, mènent des actions de sabotage, tentent de s'évader de prison ou de libérer des prisonniers. Ils sont traqués, emprisonnés, torturés, exécutés par des hommes en uniforme qui représentent le pouvoir de l'État, le plus souvent montrés comme des bourreaux monstrueux.

Certes, la plupart de ceux-ci le font en portant un uniforme nazi. Dans les films de l'après-guerre situés sous l'Occupation, ceux qui font respecter la loi sont presque toujours des militaires et non des civils, des Allemands et non des Français. C'est surtout le cas pour les antagonistes qui apparaissent dans la première vague de films sur la Résistance, sortis de 1945 à 1947. À quelques exceptions près, ces œuvres dressent un tableau manichéen : résistants vaillants contre occupants ignobles. Pour des raisons essentiellement liées au prestige de la France, le régime de Vichy et la collaboration des autorités françaises sont généralement gommées². Ces films évoquent donc des pratiques qui s'éloignent un peu de la justice pénale telle que nous l'avons définie, sans pour autant en être totalement déconnectées³. Les mesures prises contre les résistants par les occupants nazis se situent à la charnière entre la guerre – une lutte entre deux entités qui revendiquent chacune le monopole de la violence légitime – et la justice pénale – l'application de ce monopole par un État contre des individus qui désobéissent à la loi en menant les actions de résistance. Cependant, d'un point de vue pratique, et surtout sur le plan visuel, les moyens employés dans cette répression sont les mêmes que ceux utilisés contre des criminels communs. Perquisitions, arrestations, interrogatoires, emprisonnements et, en France jusqu'en 1981, exécutions font déjà partie de l'arsenal répressif de la justice pénale d'un État démocratique en temps de paix. En revanche, sous l'Occupation, ces moyens sont employés d'une manière brutale et sans le frein que représente un État de droit avec une magistrature indépendante⁴. Dans les films de l'après-guerre qui montrent l'Occupation, les perquisitions sont menées sans mandat ni explication ; les arrestations sont souvent des rafles ; les jugements deviennent sommaires et arbitraires ; les interrogatoires virent à la torture ; les exécutions sont souvent celles d'otages innocents fusillés en représailles aux actes de résistance.

2. *Ibid.*, p. 179-232 ; Joseph Daniel, *Guerre et cinéma : grandes illusions et petits soldats, 1895-1971*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 207-260.

3. Voir introduction générale, p. 12.

4. Nous abordons les notions de l'État de droit et de l'État policier dans l'introduction générale, p. 16.

Dans son célèbre article sur le cinéma néoréaliste italien, « Le Réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération », publié en 1948, André Bazin compare brièvement le cinéma italien de l'après-guerre aux films français sur la Résistance et la Libération :

À la différence des films français, pour ne pas dire européens, les films italiens ne se bornent pas à peindre des actions de résistance proprement dite. Chez nous la Résistance est entrée tout de suite dans la légende ; si proche qu'elle fût dans le temps, elle n'était plus, le lendemain de la Libération, que de l'histoire. Avec le départ des Allemands la vie recommençait. En Italie, au contraire, la Libération ne signifiait pas retour à une liberté antérieure toute proche, mais révolution politique, occupation alliée, bouleversement économique et social. Enfin la Libération s'est faite lentement, au long de mois interminables. Elle a très profondément affecté la vie économique, sociale et morale du pays. En sorte qu'en Italie, Résistance et Libération ne sont point, comme la révolte de Paris, des sortes de mots historiques. [...] La critique française n'a pas manqué de souligner, pour l'en féliciter ou l'en blâmer, mais toujours avec un étonnement solennel, les quelques allusions précises à l'après-guerre dont Carné a voulu marquer son dernier film⁵. Si le metteur en scène et le scénariste se sont donné tant de mal pour nous le faire comprendre, c'est que dix-neuf sur vingt des films français ne peuvent se situer à dix ans près⁶.

Ces remarques, dans un texte qui n'a pas pour sujet le cinéma français, sont révélatrices de la façon dont la guerre et l'après-guerre sont représentés et perçus en France dans le cinéma des premières années après la Libération. Bazin salue ce qu'il voit comme « un humanisme révolutionnaire⁷ » dans le cinéma italien qui, selon lui, est notamment absent des films français de la même époque. Dans une note de bas de page, il constate également que le cinéma italien de la Libération est moins sujet aux clivages politiques que le cinéma français.

Je ne me dissimule pas la part d'habileté politique plus ou moins consciente qui se cache sans doute sous cette générosité communicative. Il se peut

5. *Les Portes de la nuit* (1946), drame avec Yves Montand et Nathalie Nattier, scénario de Jacques Prévert. Voir *infra*.

6. André Bazin, « Le Réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 14^e éd., Paris, Éditions du Cerf, 2002, p. 262-263.

7. *Ibid.*

que demain le curé de *Rome ville ouverte* ne s'entende plus si bien avec l'ex-résistant communiste. Il se peut que le cinéma italien devienne bientôt, lui aussi, politique et partisan. Il se peut qu'il y ait dans tout cela quelques demi-mensonges. Très habilement pro-américain, *Paisà* a été réalisé par des démocrates-chrétiens et des communistes. Mais ce n'est pas être dupe, c'est seulement être sage que de prendre dans une œuvre ce qui s'y trouve. Pour l'heure, le cinéma italien est beaucoup moins politique que sociologique. Je veux dire que les réalités sociales aussi concrètes que la misère, le marché noir, l'administration la prostitution, le chômage ne semblent pas avoir encore cédé la place dans la conscience du public aux valeurs *a priori* de la politique. Les films italiens ne nous renseignent presque pas sur le parti auquel appartient le metteur en scène, ni même sur celui qu'il veut flatter⁸.

Il peut paraître étrange que Bazin décrive le cinéma français de l'après-guerre comme marqué par des clivages politiques ; avec sept décennies de recul, nous avons tendance à le voir plutôt comme apolitique⁹. Cependant, ces deux évaluations apparemment opposées ne sont pas forcément incompatibles. Sans le nommer explicitement, le critique souligne l'exemple des *Portes de la nuit*, film où le duo Marcel Carné-Jacques Prévert, après de nombreuses réussites populaires dans les années 1930 et pendant l'Occupation, exposent leur vision de l'hiver dur qui a suivi la liesse de la Libération. Échec critique et commercial, ce long métrage comporte des images, rares dans le cinéma français de l'après-guerre, du marché noir, d'anciens collaborateurs, de la pauvreté et la pénurie dans un quartier populaire du nord de Paris. Lors de sa sortie, cette vision, qui découle effectivement des idéaux de gauche de ses auteurs, est défendue ou dénoncée selon la sensibilité politique des critiques¹⁰. *Les Portes de la nuit* est en fait une exception dans le cinéma français de cette époque : il illustre le potentiel de controverse politique que porte la représentation de l'actualité. Bazin le cite pour sa capacité à mettre en avant la misère et la crasse de la France contemporaine d'une manière similaire (et toutefois plus artificielle, étant donné son tournage presque exclusivement en plateau) à celle dont les films de De Santis, De Sica ou Rossellini soulignent les conditions de vie dégradées de l'Italie contemporaine ; ces œuvres ne suscitent toutefois pas de grande polémique. La majorité du cinéma français de l'après-guerre, qui ne montre pas cette réalité, évite les

8. *Ibid.*, p. 264.

9. Voir l'introduction du chapitre 1.

10. S. Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre*, *op. cit.*, p. 255.

divisions politiques creusées par un petit nombre de films qui examinent ces questions difficiles.

Bien que ces premiers films sur la Résistance soient plus schématiques et manichéens que ceux qui les suivent dans les années 1950, la majorité de ceux-ci qui évoquent la justice pénale jusqu'à la fin de la Quatrième République ont comme point commun l'absence de comparaison entre la justice sous l'Occupation et celle de l'après-guerre. Ils traitent de l'un ou de l'autre, pas des deux. Comme Bazin le note, les films sur la Résistance isolent leur récit dans le passé – un passé récent pourtant devenu lointain – et dans le registre de la légende, difficilement lié au présent. D'une part, cette absence de liaison historique est assez logique : les récits de résistance concernent la période de la guerre et se terminent le plus souvent par la Libération. Cependant, la prévalence de ce modèle a pour conséquence la diffusion d'un discours peu controversé qui permet aux cinéastes d'éviter des questions politiques difficiles. La célébration des héros et des martyrs résistants, ainsi que la condamnation de ceux qui sont responsables des pires exactions, relèvent d'un discours politique, mais ce discours est consensuel. En revanche, toute suggestion d'une ressemblance entre la justice sous l'Occupation et celle de la Libération ou, au contraire, tout portrait de la justice de l'après-guerre comme parfaitement égalitaire et exemplaire, même par rapport à l'injustice de l'Occupation, risque de déclencher des débats.

Dans ce chapitre, nous aborderons d'abord l'exemple d'un film de résistance qui montre la justice pénale. *Jéricho* (Henri Calef, 1946) est à la fois riche en images de la justice sous l'Occupation et typique dans son traitement de ce sujet, qui apparaît de manière intermittente dans de nombreux autres films. Ensuite, nous étudierons plus en détail quelques films exceptionnels, ceux qui relient la justice sous l'Occupation à celle de l'après-guerre. Avec des discours variés, parfois subversifs, parfois appuyant les forces de l'ordre, employant souvent l'allégorie, ces films politisent la question de la justice pénale. Ces quelques films de fiction apparaissent à un moment où la vision de la justice la plus répandue dans l'actualité – le châtement des criminels de guerre et des collaborateurs – est intimement liée à la mémoire de l'Occupation, encore récente et douloureuse.

2.2 Un regard en arrière : *Jéricho*

L'un des traitements les plus complets de la justice pénale sous l'Occupation dans le cinéma français de l'après-guerre se trouve dans *Jéricho*. Faisant partie de la vague de films de résistance produits à la Libération, il sort en salles le 13 mars 1946 et connaît un

important succès auprès du public ¹¹. Le long métrage, librement inspiré d'un véritable épisode de la guerre, raconte les événements précédant une opération de la Royal Air Force britannique, le bombardement d'une prison à Amiens où les nazis ont prévu de fusiller un groupe d'otages.

Situé en 1944, au moment du débarquement des alliés en Normandie, *Jéricho* n'est pas construit autour d'un héros individuel ou d'un personnage principal. On observe plusieurs personnages, tous des résidents d'Amiens sous l'Occupation, certains au comportement héroïque, d'autres qui font une contribution modeste mais honnête à la Résistance, d'autres encore qui continuent simplement leurs parties de belote au bistrot en attendant la fin de la guerre. Un personnage, Jean-César Morin (Pierre Brasseur), est même un collaborateur enthousiaste, un commerçant impliqué dans le marché noir qui répète la propagande de l'Europe nouvelle et propose volontiers de dénoncer des juifs et des communistes aux autorités. Le fil conducteur qui relie tous ces personnages est une suite de perquisitions et d'arrestations. Des soldats arrivent à la maison d'un cordonnier, renversent des bocaux rangés sur une table et le convoquent à la Kommandantur le lendemain, mais ils ne trouvent pas le résistant qu'il abrite. La Gestapo emmène le docteur Noblet (Louis Seigner), un médecin accusé par lettre anonyme d'avoir aidé des parachutistes alliés ; bien que le policier affirme qu'il s'agit d'une « simple formalité », la fille du médecin craint de ne plus jamais voir son père. Morin, le trafiquant sans scrupules, est jeté en prison pour avoir revendu des biens spoliés aux juifs, une activité lucrative qui, selon le commandant nazi (Henri Nassiet) qui administre la ville, est strictement réservée aux Allemands. Dans leur cellule, Noblet et Morin rejoignent un groupe de prisonniers qui représentent, de manière assez factice, la fraternité des différentes composantes de la Résistance, qui transcenderait les classes sociales : Muscat (Roland Armontel), un communiste qui reproche aux Allemands d'avoir apporté « de la méchanceté supplémentaire » dans le monde, Béquille (Pierre Larquey), un sans-abri issu d'une famille de mendiants, tous « pour la liberté », et le comte de Saint-Leu, qui affirme que ses parents lui ont appris « à [se] laver les mains quand on se mettait à table et à [se] battre quand le pays est envahi ». Pendant ce temps, un groupe de maquisards prépare l'attaque d'un train apportant de l'essence. Le commandant allemand somme le maire de la ville (Guy Favières) de dresser une liste de cinquante otages qui répondront de leur vie si le train n'arrive pas à destination ; le maire et les conseillers municipaux, à l'exception de deux d'entre eux qui manquent de courage, livrent une liste où seuls leurs propres noms sont inscrits, et sont

11. Ses 3,9 millions d'entrées le placent seizième au palmarès des films les plus populaires exploités en France en 1946. Simon Simsi, *Ciné-passions : le guide chiffré du cinéma en France*, Paris, Dixit, 2012, p.11.

emmenés directement à la prison où, avec 43 prisonniers choisis au hasard, ils sont pris en otage. L'opération des résistants est tout de même menée à bien, avec l'explosion spectaculaire du train, mais l'un des participants (Raymond Pellegrin) est tué et sa compagne et complice (Santa Relli) arrêtée. Les prisonniers passent une dernière nuit en attendant d'être fusillés à l'aube, mais alors que les exécutions sont sur le point de commencer, la RAF commence à bombarder la prison en lien avec l'aide des maquisards.

Les auteurs du film sont plutôt bien placés pour commémorer les actions de la Résistance. Le réalisateur, Henri Calef, né en Bulgarie, et le scénariste, Claude Heymann, français de confession juive, sont tombés sous le coup des lois xénophobes et antisémites pendant l'Occupation et ont été exclus des professions cinématographiques¹². Quant au dialoguiste, Charles Spaak, quoiqu'il ne soit pas résistant et qu'il ait poursuivi son activité dans l'industrie cinématographique pendant l'Occupation, il a bien passé plusieurs mois en prison à Fresnes en tant que prisonnier politique en raison des activités de son frère¹³. Par ailleurs, sa carrière fait preuve d'un certain engagement de gauche : c'est l'auteur, avec Jean Grémillon ou Julien Duvivier, de plusieurs films du réalisme poétique de l'époque du Front populaire, et il sera le collaborateur d'André Cayatte sur son cycle judiciaire, quatre films d'un engagement politique exceptionnel¹⁴. Bien qu'il célèbre les actions des résistants et l'aide apportée à l'opération par la RAF, *Jéricho* ne porte pas une vision parfaitement « résistancialiste » de la guerre¹⁵. La partie attentiste de la population est bien visible¹⁶. Même si le geste du maire et des six conseillers municipaux est courageux, voire dramatique, les deux autres conseillers, qui démissionnent plutôt que de se constituer comme otages, sont d'une veulerie absolue. *Jéricho* se situe donc à mi-chemin entre les clichés du résistancialisme (*Mission spéciale* de Maurice de Canonge, par exemple ; voir *infra*, p. 180) et une perspective plus épurée, mais toujours révérencieuse, sur la Résistance, comme celle d'*Un condamné à mort s'est échappé* (Robert Bresson, 1956) ou de *L'Armée des ombres* (Jean-Pierre Melville, 1969).

12. Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le Cinéma sous l'Occupation : le monde du cinéma français de 1940 à 1946*, Paris, Olivier Orban, 1989, p. 70-75.

13. Janine Spaak, *Charles Spaak, mon mari*, Paris, Éditions France-Empire, 1977, p. 121-137.

14. Voir chapitre 5.

15. Le terme « résistancialisme », que nous empruntons à l'historien Henry Rousso, désigne des représentations de la Seconde Guerre mondiale qui nient la collaboration et l'attentisme et suggèrent une participation quasiment unanime des Français dans la Résistance. Rousso démontre la puissance de ce mythe, qui arrange bien les communistes autant que les gaullistes, dans les représentations et l'historiographie de la Seconde Guerre mondiale de la Libération jusque dans les années 1980. Voir Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy : de 1944 à nos jours*, 2^e éd., Paris, Éditions du Seuil, 1990 [1987], 414 p.

16. Voir l'analyse du film dans S. Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre*, *op. cit.*, p. 207-223.



FIGURE 2.1 – *Un agent de la Gestapo menace Alice Noblet (Nadine Alari) pendant l'arrestation de son père.*



FIGURE 2.2 – *Un verdict sans procès ni audience : un gardien informe les prisonniers qu'ils ont été désignés comme otages.*

La corruption de la justice pénale est visible tout au long du film et constitue l'un de ses thèmes majeurs. Les moyens utilisés en temps de paix pour maintenir l'ordre deviennent un système de répression utilisé surtout contre les personnages les plus vertueux. Par exemple, l'arrivée des policiers chez les Noblet au début du film est montrée d'une manière qui souligne la menace qu'ils entendent faire peser sur la famille et le non-respect de leurs droits fondamentaux. Malgré un langage superficiellement poli, les policiers sont implacables : « Une lettre anonyme vous a dénoncé, un agent explique-t-il. La police allemande méprise les lettres anonymes, mais nous devons vous prier de nous accompagner à la Kommandantur. » Pendant que deux agents arrêtent le médecin dans son bureau à l'étage, un troisième, cadré dans un plan expressionniste montrant le rapport de force, invite sa fille à le dénoncer, puis insinue que Noblet est soupçonné car il ne relaie pas la propagande nazie et accepte des clients qui « viennent de trop loin » (fig. 2.1). Finalement, l'apparente politesse disparaît lorsque la fille demande des explications ; l'agent refuse de répondre, puis l'empêche d'embrasser son père.

Plus tard, dans la prison, la destruction de l'État de droit est mise en exergue à nouveau lorsque les troupes d'occupation annoncent la prise d'otages. Mis en rang à l'extérieur de leurs cellules, les prisonniers écoutent en silence pendant qu'un gardien lit un texte aux allures de jugement (fig. 2.2) :

Par décision du tribunal militaire en date du 10 juin 1944, cinquante otages on été désignés pour répondre de leur vie de la sécurité du train logé dans la gare contre des actes terroristes. Les otages seront fournis par les prisonniers enfermés dans les cellules 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30, 32.

Le langage, celui d'une autorité judiciaire, tranche avec l'image : il ne s'agit pas d'une salle d'audience, mais d'une prison. Ils ne sont pas condamnés pour quelque chose qu'ils ont fait, mais pour une action que d'autres envisagent ; ils ne sont pas désignés personnellement, mais au hasard, en fonction du numéro de la cellule qu'ils occupent.

En même temps qu'il montre des abus, *Jéricho* souligne la dignité et le stoïcisme des prisonniers face à la violation de leurs droits fondamentaux. Sur le plan moral, les faits reprochés aux prisonniers n'ont pas d'importance particulière, et ils ne sont d'ailleurs quasiment pas montrés à l'écran ; on comprend le caractère de ces personnages à travers l'attitude qu'ils adoptent derrière les barreaux. Les prisonniers mis en avant par le récit sont des citoyens « coupables » de petits ou de grands actes de résistance¹⁷ : lorsque l'un d'entre eux demande aux autres pourquoi ils sont emprisonnés, chacun raconte qu'il est accusé (« à tort, naturellement », disent-ils avec un clin d'œil) d'avoir caché des armes, distribué de la propagande ou fait preuve d'un acte de défiance envers les occupants. Ils sont montrés comme courageux, n'ayant pas peur de souffrir ou de mourir pour leur cause. Saint-Leu, l'aristocrate emprisonné « pour avoir chanté *La Marseillaise* en public », maintient une attitude calme et imperturbable malgré les coups de fouet visibles sur son dos. Le scénario oppose à ce courage les plaintes, cris et gémissements de Morin : ce personnage caricatural de traître fait preuve de couardise, bien sûr, une fois emprisonné et menacé d'exécution. Entre ces deux pôles, il existe d'autres profils : le maire, qui ne fait pas activement partie de la Résistance, a fait preuve de courage en inscrivant son propre nom sur la liste des otages. En attendant l'arrivée des bourreaux avec les autres prisonniers, il avoue qu'il a peur. Un conseiller municipal (Jean d'Yd), qui a hésité un instant lors de la décision prise ensemble avec ses collègues, perd à nouveau son sang-froid pendant la dernière nuit. Il crie que qu'il n'aurait pas dû accepter de figurer sur la liste des otages ; confronté au chef de gare, directement impliqué dans le complot pour faire sauter le convoi d'essence, il lui crache au visage et l'accuse d'être coupable de leur mort imminente. Le résistant, un moment plus tard, lui pardonne, affirmant au maire qu'il comprend la colère du conseiller craintif. En l'absence d'un système judiciaire fonctionnel et juste, déjà condamnés à mort, les prisonniers semblent s'organiser eux-

17. Théoriquement, le groupe des cinquante otages comprend un bon nombre de personnes coupables de petits délits. Lorsque le commandant nazi, en réponse au maire, commence à choisir des otages lui-même, il prend une liasse de fiches correspondant aux citoyens de la ville. Chaque fois qu'il trouve une fiche comportant une contravention ou délit, même minime, il hurle : « Otage ! » En revanche, lorsque les otages sont emmenés à la chapelle où ils passent la dernière nuit avant les exécutions, ceux qui sont visibles sont les résistants, alors que parmi eux il devrait y avoir un certain nombre d'hommes coupables de délits communs. Cette petite incohérence est révélatrice de l'objectif ultime des auteurs du film : célébrer la Résistance.

mêmes pour rendre leurs propres jugements. Les individus les plus pitoyables sont ceux qui accusent ; les vaillants pardonnent et assument.

Dans cet exposé montrant comment les outils de la justice ont été utilisés pour combattre la Résistance, ce sont les nazis qui sont mis en cause. Il y a une différenciation nette entre les occupants et l'État français : ce sont les premiers qui commettent les abus visibles. La collaboration vichyste n'est que vaguement évoquée. Parmi les nombreux personnages héroïques du film figurent le maire et les conseillers municipaux qui refusent de composer la liste d'otages exigée par le commandant. Les deux conseillers trop lâches pour participer à cette action solidaire sont aussi ceux qui proposent que les otages soient désignés parmi « les éléments les moins intéressants » de la ville, « des condamnés pour vol ou délit politique ». Mais si ces deux hommes représentent la collaboration de l'État français sous l'Occupation, ils jouent un rôle très limité et ne sont pas responsables des exactions qu'on voit à l'écran ; en tout cas, les conseillers courageux, prêts à se sacrifier, sont trois fois plus nombreux. (Alors que la plupart des critiques ne tarissent pas d'éloges sur *Jéricho*, Geroges Sadoul, dont les opinions de gauche sont connues, s'offusque de cet épisode, en écrivant qu'une tel acte de courage de la part d'un groupe d'élus sous Vichy ne s'est jamais réellement produit ¹⁸.) Selon Sylvie Lindeperg, une scène mettant en cause la gendarmerie française pour sa coopération avec la Gestapo aurait fait partie du scénario original mais, jugée trop ambiguë, elle est supprimée par le réalisateur avant le tournage ¹⁹.

Si *Jéricho* est le film sur la Résistance le plus riche en images d'une justice gangrenée par le non-respect des droits humains, d'autres films en contiennent aussi. Tous ces films, des plus grossièrement résistantialistes aux plus subtils, isolent la représentation de la justice dans la période de l'Occupation. Dans la première catégorie, on pourrait placer un film comme *Peloton d'exécution* (André Berthomieu, 1945), une œuvre très manichéenne qui, dans sa scène finale, produit le premier exemple d'un trope populaire : un groupe de fusillés qui meurent héroïquement en scandant « Vive la France ! » et en chantant *La Marseillaise* à l'unisson ²⁰. La peine de mort, l'ultime moyen de l'État pour rendre justice, est pervertie pour punir les héros du film. De l'autre côté de la gamme, *Un condamné à mort s'est échappé* (Robert Bresson, 1956), qui honore la Résistance d'une manière beaucoup moins schématique, montre les outils répressifs de la justice pénale employés contre un héros de la Résistance. Dans l'une des rares scènes du film qui

18. Georges Sadoul, « *Jéricho*, un film d'Henri Calef », *Les Lettres françaises*, 15 mars 1946, n° 99, p. 7, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4745419m/f7.item> (consulté le 30 août 2018).

19. S. Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre*, op. cit., p. 212.

20. *Ibid.*, p. 182.

a lieu à l'extérieur de la prison où le héros est enfermé, ce dernier est emmené à la Kommandantur, où on lui signifie le verdict prononcé contre lui. Dans un seul plan, Fontaine (François Leterrier), entre menotté dans une pièce, face à la caméra, devant un responsable allemand qu'on voit de dos, assis derrière un bureau ; on ne voit pas le visage de celui-ci, seulement le dossier qu'il examine brièvement. Le responsable lit à voix haute : « L'instruction de votre affaire est terminée, le lieutenant Fontaine. L'espionnage dont vous vous êtes rendu coupable et l'attentat que vous avez préparé sont punis de mort. Par conséquent vous serez fusillé. » Fontaine, qui ne dit pas un mot, est emmené par la même porte par laquelle il est entré à peine 40 secondes plus tôt. Comme la scène de *Jéricho* où on annonce aux prisonniers la décision du tribunal militaire, cette séquence montre une justice creuse, réduite à une formalité. La mise en scène souligne que Fontaine n'a aucune occasion de prendre la parole, de se défendre ou même d'implorer la pitié de ses juges s'il le souhaitait ; la décision est sans appel, n'est accompagnée d'aucune preuve ou justification et l'affaire entière est expédiée en moins d'une minute. Pourtant, ni *Un condamné à mort s'est échappé*, ni *Jéricho*, ni *Peloton d'exécution* n'a un mot à dire sur la justice de l'après-guerre.

2.3 Vers un monde plus juste ?

Les références à la justice pénale dans *Jéricho*, *Peloton d'exécution* et *Un condamné à mort s'est échappé* ne sont pas du tout apolitiques : au contraire des films que nous avons abordés dans le [premier chapitre](#), ils font preuve d'une vision politisée qui montre toute la cruauté et l'arbitraire de l'arrestation, de l'emprisonnement et de l'exécution. En revanche, cette vision est parfaitement circonscrite à l'Occupation et aux abus de pouvoir des occupants (et non des collaborateurs), une mise en cause qui fait l'objet d'un large consensus dans la société. Bien qu'ils mettent en scène la justice pénale, les auteurs de *Jéricho* (et ceux des autres films sur la Résistance qui, dans une moindre mesure, font référence à la justice) se taisent sur la question cruciale du rôle de la justice dans la société démocratique et la manière dont elle se reconstruit à leur propre époque, dans le peu de temps écoulé depuis la Libération, ne serait-ce que de manière métaphorique – ou en évoquant la punition après la guerre de ceux qui ont provoqué les souffrances de leurs héros. La question est d'une actualité d'autant plus brûlante, et le silence en retour d'autant plus assourdissant, que la majorité des films sur la Résistance sont réalisés dans les deux ou trois années suivant la fin de la guerre, avant qu'il ne soit clair que la

Quatrième République représente un retour vers les normes d'avant juin 1940 plutôt qu'un changement politique radical²¹.

Le reste de ce chapitre est consacré à quelques films qui, au contraire, créent des liens temporels entre la justice de l'Occupation et celle de l'après-guerre. Ils le font de plusieurs manières différentes : certains évoquent la mémoire de la guerre à travers l'épuration ou le retour de prisonniers, d'autres situent une partie de leur récit pendant la guerre et une autre partie après, d'autres sont situés après la guerre mais y font allusion par l'allégorie. Comme nous le verrons, ces œuvres sont moins consensuelles, plus sujettes à une critique de leur orientation politique. Commençons notre analyse avec deux longs métrages qui mettent en œuvre une vision nostalgique et nationaliste, voire propagandiste, de la Seconde Guerre mondiale. Curieusement, les deux sont l'œuvre du même cinéaste, dont le nom nous est familier après notre premier chapitre : Maurice de Canonge²². Réalisateur de toutes sortes de films policiers depuis le début des années 1930, c'est un cinéaste qui cherche à plusieurs reprises au cours de sa carrière à brosser un portrait réaliste du milieu policier, parfois avec le concours des forces de police elles-mêmes. Avec des films comme *Erreur judiciaire* (1947-1948) et *Interdit de séjour* (1955), il se montre aussi capable de questionner le fonctionnement de la justice pénale, du moins jusqu'à un certain point. Pourtant, les deux films sur la police qu'il réalise aux lendemains de la Libération, *Mission spéciale* (1946) et *Un flic* (1947), font une publicité effrénée en faveur des forces de l'ordre, à un moment où celles-ci ont perdu beaucoup de crédibilité à cause de leur rôle sous l'Occupation²³.

2.3.1 *Mission spéciale* : de Hitler à de Gaulle, sans passer par Pétain

Maurice de Canonge connaît l'un des plus grands succès commerciaux de sa carrière en 1946 avec *Mission spéciale*²⁴. Comme les autres longs métrages de la première vague des films de résistance, *Mission spéciale*, qui reprend quelques éléments d'un projet de film d'espionnage intitulé *Soldats sans uniforme* que de Canonge a dû abandonner en

21. S'il n'y a aucune date précise de ce constat, un jalon important est le renvoi des ministres communistes le 4 mai 1947 par le gouvernement de Paul Ramadier, signalant la fin du tripartisme.

22. Voir chapitre 1, p. 81 sur *Dernière heure, édition spéciale* (1949) et p. 132 sur *Erreur judiciaire* (1947-48) et *Interdit de séjour* (1955).

23. Jean-Marc Berlière, « Les années noires », dans *Histoire et dictionnaire de la police : du Moyen âge à nos jours*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 432-433.

24. Le film est divisé en deux épisodes d'environ 100 minutes chacun. Les deux épisodes totalisent 6,7 millions d'entrées, soit plus de 3 millions chacun. S. Simsi, *Ciné-passions, op. cit.*, p. 11. La première parisienne du premier épisode, *L'Espionne*, a lieu le 8 mars 1946. La suite, *Réseau clandestin*, sort moins d'un mois plus tard, le 5 avril 1946.

1940 lors de l'armistice, contient des représentations typiques d'arrestations, de prisons et d'exactions commises par les autorités sous l'Occupation²⁵. Il nous intéresse moins pour ces images que pour sa représentation de la conduite exemplaire de ses héros, des policiers français devenus résistants. Le premier épisode du film, sous-titré *L'Espionne*, se déroule en mai 1940, dans les jours précédant immédiatement l'offensive allemande contre la France et la fin de la drôle de guerre. Le commissaire Chabrier (Jean Davy) de la Direction de la surveillance du territoire²⁶ traque un groupe d'espions. Parmi eux, Emmy de Welder (Jany Holt), directrice d'un hôpital à Rouen, qui séduit un grand industriel et livre des secrets militaires à Landberg (Pierre Renoir), un responsable des services secrets allemands qui s'est fait passer pour un réfugié politique tchèque. Chabrier parvient presque à démasquer ses cibles, mais son travail – comme le projet initial du réalisateur – est interrompu par la débâcle et l'arrivée des troupes allemandes. Dans le deuxième épisode, *Réseau clandestin*, qui se déroule sous l'Occupation, Chabrier et son équipe sont devenus résistants alors que Landberg cherche à les arrêter.

Comme la plupart des autres films de résistance, *Mission spéciale* ne fait pas beaucoup pour établir un lien entre le passé de l'Occupation et le présent de l'après-guerre, mais c'est l'exemple assez rare d'un film qui bâtit une passerelle narrative entre la Troisième République et l'Occupation. Le renversement des rôles entre protagonistes et antagonistes n'est pas seulement implicite – comme dans *Jéricho*, par exemple, où les rôles des « bons » et des « méchants » sont inversés par rapport à la plupart du cinéma policier –, mais il est complètement assumé et mis en valeur par le récit. Les antagonistes de *Mission spéciale*, des espions nazis qui forment une cinquième colonne dans le premier épisode, travaillent au service des forces occupantes dans le deuxième ; les héros, des policiers français, deviennent des résistants. Les dernières scènes du premier épisode soulignent cette transition : le commissaire Chabrier et un autre responsable des services de police prononcent des discours émouvants devant leurs hommes, donnant l'ordre de continuer la lutte contre l'envahisseur par tous les moyens possibles. Ces discours sont entrecoupés d'images d'archives de la débâcle et des chars allemands descendant les Champs-Élysées. Au début du second épisode, après un bref rappel du récit de *L'Espionne*, un commentaire *off* explique la transition dans des termes très clairs :

La cinquième colonne triomphe. Chabrier doit abandonner et se replier avec ses inspecteurs, avec lesquels il va constituer un réseau. Nous sommes en

25. S. Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre*, op. cit., p.181-184.

26. Il s'agit du principal organisme policier français chargé du contre-espionnage.

1942. L'ennemi est installé en France, le chasseur est devenu gibier, mais la lutte continue dans l'ombre.

À une exception près, ceux qui sont chargés de faire respecter la loi dans le deuxième épisode, situé pendant l'Occupation, sont des nazis. L'exception est de Welder, un traître motivée par une vendetta, mais son rôle est moins important que dans le premier épisode. Quant aux héros, ils entrent dans la Résistance dès l'arrivée en France des troupes allemandes, mais la nature de l'activité qu'ils prétendent exercer ou la manière dont ils gagnent leur vie dans la France occupée n'est pas très claire. En tout cas, ils ne travaillent plus pour la Sûreté nationale.

Mission spéciale propose plusieurs images de la souffrance imposée aux Français pendant l'Occupation. Leur symbolisme est puissant, même si elles relèvent souvent du cliché. Par exemple, le film répète la formule, déjà vue dans *Peloton d'exécution*, de *La Marseillaise* chantée par un groupe de martyrs sur le point d'être fusillés. Avec les soldats alliés qui avancent vers un village où ils se sont installés, le commissaire et ses hommes sont alertés à la dernière minute par un prêtre de l'arrivée d'un escadron de soldats allemands. Surpassés en nombre, les héros sont obligés de se réfugier dans le grenier de l'église. On voit la douleur sur leur visage pendant qu'on entend, en *off*, le déroulement du massacre : les civils ordonnées de se rassembler, quelques pleurs, puis une *Marseillaise* émouvante réduite au silence par les mitraillettes. À une autre occasion, arrêté par des soldats ennemis, Chabrier lui-même est soumis à une séance de torture, ses mains ligotées au mur d'une cellule, ses bras formant une croix dont la valeur symbolique est transparente. Un autre trope, qui apparaît également dans *Jéricho*, est la nouvelle du Jour J qui se répand parmi des prisonniers. Contre des plans larges de l'intérieur d'une prison, on entend, hors champ, les détenus qui répètent, les uns après les autres : « Les alliés ont débarqué ce matin en Normandie ! » Les plans, qui mettent en exergue l'étendue des rangées de cellules, suggèrent une prison pleine de résistants. La mise en scène de cette corruption monstrueuse de la justice pénale a une signification politique simple et nette : on souligne que les Français sont des victimes. Des héros aussi : ce deuxième épisode de *Mission spéciale* est un exemple parfait de la mythologie résistancialiste au cinéma. Non seulement les personnages principaux sont des héros de la Résistance, mais la collaboration vichyste est invisible. Les quelques figures de collaborateurs français sont exceptionnels, des personnages motivés par la vengeance ou la folie. On trouve la seule image de policiers français en exercice dans le second épisode (donc sous l'Occupation) lorsque le colonel Kleider (Marcel Delaître), un officier SS d'une dévotion fanatique au Führer, ordonne que soient diffusées des fiches anthropométriques de Chabrier et des autres membres de son réseau. Un raccord montre les mêmes fiches dans les mains



FIGURE 2.3



FIGURE 2.4

Avant et après : à la fin de Mission spéciale, les héros reprennent le bureau de la rue des Saussaies utilisé par leurs adversaires allemands pendant l'Occupation. Le portrait du général De Gaulle remplace celui d'Adolf Hitler.

de deux gendarmes français qui viennent de les recevoir. « Qu'est-ce qu'on en fait ? », demande le premier. « Comme d'habitude ! », répond le deuxième avec assurance. Son collègue prend une allumette et met le feu aux papiers.

Tandis que la continuité entre la Troisième République et l'Occupation est fortement soulignée par *Mission spéciale*, celui entre l'Occupation et l'après-guerre n'est que très rapidement montré. Pourtant, le symbolisme de cette séquence, à la fin du second épisode, est très fort. Avec des déménageurs qui bougent autour d'eux, Landberg, Kleider et leurs collègues préparent leur départ de leurs locaux parisiens, rue des Saussaies ; comme dans les scènes précédentes tournées dans cette pièce, le portrait d'Adolf Hitler est bien visible derrière eux (fig. 2.3). Deux scènes plus tard, après un bref montage d'archives de la Libération de Paris, le commissaire Chabrier et ses hommes occupent le même bureau, avec un grand portrait de Charles de Gaulle sur le mur. Le commissaire parle à ses adjoints : « J'aurais bien voulu vous accorder un peu de repos, mes amis. Mais les congés en ce moment-ci... L'ennemi est encore là, un peu partout. Il faut reconstituer la Surveillance du territoire. La France a encore besoin de nous, le service continue. » Dans ce remplacement du portrait du chef de l'État, le grand absent est, bien sûr, le maréchal Pétain. Certes, dans le contexte du récit, c'est un bureau occupé par les Allemands (et leur chef d'État) qui est repris par des Français. D'un point de vue historique, le détail est exact dans la mesure où le bâtiment situé au 11, rue des Saussaies, occupé par la Gestapo pendant la guerre, revient à la Sûreté nationale à la Libération. Cependant, l'absence du Maréchal dans la symbolique des portraits des chefs d'État traduit succinctement en images la posture adoptée par de Gaulle par rapport à Vichy : officiellement, le régime

n'a jamais existé²⁷. Les personnages principaux du film, serviteurs de la République jusqu'à la débâcle, continuent à la servir en tant que résistants, puis reprennent leur place légitime sous l'égide du chef de la France libre.

2.3.2 *Un flic*, film de propagande pour la police sous l'Occupation ?

Mission spéciale érige un groupe de policiers de la Troisième République en héros de la Résistance qui, à la fin de la guerre, reprennent leurs postes rue des Saussaies. Cependant, il faudrait nuancer le statut de policier de ces personnages : bien qu'ils soient clairement identifiés comme agents de police avec les grades de commissaire ou d'inspecteur, leurs missions ne correspondent pas aux notions conventionnelles des fonctions de la police. Ils sont spécialisés dans le contre-espionnage et ne sont pas impliqués dans le travail quotidien du maintien de l'ordre, ni même dans la lutte contre le crime organisé ou des enquêtes sur des assassinats. Dans le premier épisode, censé se dérouler en 1940, sous la Troisième République, le commissaire est déjà engagé dans la guerre du côté des alliés. En montrant des agents de police comme résistants, malgré l'implication importante de la police française dans la répression de la Résistance pendant l'Occupation, Maurice de Canonge construit un discours implicite de propagande en faveur des forces de l'ordre. Pourtant, ce discours est moins développé et moins flagrant que celui de son film suivant, *Un flic*.

Sorti en salles le 3 décembre 1947 et accueilli avec enthousiasme par le public²⁸, *Un flic* est probablement le seul film de son époque à montrer un policier ordinaire sous et après l'Occupation. L'histoire, largement racontée en flashback, tourne autour de l'inspecteur Renaud (Lucien Coëdel), honnête policier parisien, et de son beau-frère Georges (Raymond Pellegrin). Le film commence par montrer l'inspecteur rendre visite à son beau-frère à l'hôpital. Ce dernier se réveille, crache au visage du policier et le traite de « sale flic » avant d'être emmené au bloc opératoire. Ensuite, un retour en arrière ramène l'histoire à 1944 : Georges semble être une victime de l'Occupation comme tant d'autres. Arrêté dans une rafle par des soldats allemands, il arrive à s'évader du fourgon qui le transporte au dépôt, esquivant les balles tirées par ses gardiens pour se réfugier

27. Dès août 1944, de Gaulle déclare que « la République n'a jamais cessé d'être » et que le régime de Vichy « fut toujours et demeure nul et non avenu ». Une ordonnance du 9 août 1944 formalise dans le droit cette non-reconnaissance du régime de Vichy, vu légalement comme une parenthèse illégitime. Voir H. Rouso, *Le Syndrome de Vichy*, op. cit., p. 30-32. Voir aussi Jean Lacouture, *De Gaulle. 1, Le Rebelle : 1890-1944*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 834.

28. Ses 2,8 millions d'entrées font d'*Un flic* une réussite commerciale certaine. S. Simsi, *Ciné-passions*, op. cit., p. 274.

chez Renaud. Le policier le reçoit cordialement et accepte de le cacher jusqu'à la fin de la guerre. Après la Libération, tandis que Renaud est décoré pour sa participation dans la Résistance, Georges se vante de ses exploits en tant que membre des FFI – exploits qu'il a inventés. Attiré par la promesse d'argent facile faite par un certain Zattore (Jean-Jacques Delbo), qui se présente comme patron d'un cabaret, Georges abandonne son travail de garagiste pour vendre des marchandises sur le marché noir. Il peut désormais se payer un beau costume et une Citroën neuve mais, sous l'aile de Zattore – qui s'avère être un gangster qui autrefois travaillait main dans la main avec la Gestapo –, il glisse vers l'escroquerie, puis les attaques à main armée. À chaque étape, Renaud essaie d'avertir son beau-frère, mais celui-ci est trop faible et paresseux pour mener une vie honnête. Accompagné d'un dispositif policier impressionnant, l'inspecteur accule Zattore et sa bande dans une grande maison de campagne. Georges est blessé dans un échange de tirs. À la fin du film, de retour à l'hôpital, Renaud apprend que son beau-frère est mort des suites de ses blessures.

Très schématique dans sa représentation des policiers comme héros et des criminels comme malfaisants, *Un flic* rentrerait facilement dans la catégorie des films « propagandistes » que nous avons abordée au premier chapitre²⁹. La propagande de ce film n'est ni particulièrement subtile, ni réaliste au point d'inciter une lecture documentaristante. Au contraire, c'est une œuvre qui multiplie les clichés du cinéma policier : un inspecteur vaillant, des gangsters à l'allure dure qui finissent par révéler leur couardise, un sous-sol de bistrot qui sert de quartier général aux criminels, une bataille armée entre police et malfrats dans la scène finale. Tous les personnages et les situations sont dépeints selon une grille de lecture morale manichéenne, où l'inspecteur Renaud représente une droiture incontestable, et Zattore et sa bande une décadence morale totale. Le seul élément incertain est le devenir de Georges, qui commence sa descente aux enfers assez vite et ne prête jamais attention aux avertissements de bon sens de son beau-frère. De Canonge souligne la modestie des policiers : dans une réplique, Berthe (Michèle Martin), la femme de Renaud, évalue le salaire de son mari à 9 000 francs. « Il risque sa peau tous les jours pour ce prix-là? », Georges demande-t-il, étonné. « Lui, il aime mieux ça que d'être riche, répond Berthe. Moi, je l'aime. » Les auteurs opposent cette modestie à l'avarice et au train de vie luxueux des criminels, qui sont trop attirants pour le personnage faible qu'est Georges.

Ces représentations réductrices de criminels et de policiers n'auraient rien de remarquable si *Un flic* n'était pas situé à cheval sur la fin de l'Occupation et le début de la

29. Voir "Cinéma policier, propagande pour la police ?", chapitre 1, p. 56.

Quatrième République. En effet, le début du film montre la conduite héroïque et exemplaire de l'inspecteur Renaud avant la Libération, à une période où, certes, certains agents s'impliquaient dans la Résistance, mais, en tant qu'institution, la police imposait les décisions d'un régime autoritaire par le même moyen qu'en temps de paix : l'application de la violence légitime. Lorsque Georges arrive à la maison de son beau-frère, celui-ci accepte de l'abriter, puis se dirige vers le salon pour écouter les nouvelles du débarquement des alliés sur Radio Londres. S'ensuit un montage d'archives de la Libération de Paris (similaire à celui sur lequel s'achève *Mission spéciale*), comprenant quelques images de policiers tirant depuis les fenêtres de la Préfecture de police de Paris, la cathédrale Notre-Dame visible en face. La voix *off* d'un commentateur explique : « La Libération de Paris s'approche. L'ennemi a renoncé à s'accrocher dans la capitale. C'est le commencement de la fin. La Préfecture de police est acculée ³⁰. » Un plan montre Georges toujours à l'intérieur de la maison de Renaud, avec la femme de celui-ci, suggérant que le protagoniste, au contraire, est au cœur de l'action. Ensuite, une séquence montre le drapeau tricolore réinstallé au-dessus de la Préfecture, puis une cérémonie dans la cour où l'inspecteur reçoit une médaille de la Résistance. Cette partie du film est assez brève, avec peu de détails sur les actions du personnage de Renaud au sein de la Résistance. Le montage souligne sa participation au soulèvement de la Préfecture de police, le 19 août 1944, mais la scène où il accepte de cacher Georges suggère aussi qu'il a résisté avant cette date tardive. Cette mise en scène de l'histoire, très commode pour les forces de l'ordre, tend à blanchir cette institution dont la réputation a souffert sous l'Occupation.

La propagande en faveur de la police, couplée à l'utilisation de la mémoire de la Résistance, soulève quelques remous, surtout à gauche. Georges Sadoul dénonce « un film de propagande, de propagande pour la police, réalisé avec l'appui de la préfecture ». En outre, il rappelle que les forces de police étaient elles-mêmes coupables de collaboration :

Certaines phrases sont ici d'une imprudente simplicité. Lorsqu'un gangster dit à l'autre : « Avoir collaboré à la Gestapo, c'est comme la syphilis, ça finit toujours par revenir », on songe que le « milieu » n'était pas le seul à fournir des tortionnaires aux nazis. D'autant plus que les actualités que ac-

30. Cette séquence illustre l'insurrection de la Préfecture de police de Paris, un revirement spectaculaire qui permet à cette institution décrédibilisée par la collaboration de sauver la face après la Libération. Voir Christian Chevandier, « Cesser d'obéir et maintenir un ordre : les policiers parisiens en août 1944 », dans André Loez et Nicolas Mariot (dir.), *Obéir-désobéir : les mutineries de 1917 en perspective*, Paris, La Découverte, 2008, p. 280-292.

compagnent *Un flic* montrent et démontrent que la police combat davantage aujourd'hui les victimes de la vie chère que le marché noir³¹.

Sans formuler une réprobation aussi forte que celle de Sadoul, d'autres critiques reconnaissent la difficulté du sujet trois ans seulement après la Libération : Jean Néry, par exemple, écrit que le scénariste d'*Un flic*, Jacques Companéez, « est un type dans le genre de l'enfer. Il doit être pavé de bonnes intentions. Cela, malheureusement, ne lui donne guère de légèreté pour traiter des sujets... délicats. Dieu sait (et encore !) si la police doit être, en ce moment, maniée au gant de velours, puisqu'elle se réserve la main de fer³² ». Même des critiques situés plus à droite semblent être d'accord. Pour Michel Duran, « faire un film à la gloire de la police n'est pas chose commode. Le policier n'a pas bonne presse, et si, dans les films, il finit par arrêter le coupable, c'est toujours après s'être couvert de ridicule³³ ».

De nos jours, *Un flic* paraît être un exemple de propagande flagrant, mais l'histoire personnelle des auteurs du film met cette propagande sous une lumière un peu différente. De Canonge travaille avec le scénariste et dialoguiste Jacques Companéez, un spécialiste du cinéma policier qui, au lendemain de la guerre, a déjà une vingtaine de longs métrages à son actif. Arrivé en France en 1936 après un passage de quelques années à Berlin, Companéez, né en Russie d'une famille juive, est contraint à la clandestinité pendant l'Occupation ; il est néanmoins l'auteur de plusieurs scénarios à succès écrits sous des pseudonymes durant cette période³⁴. Cette expérience de la guerre est un point en commun avec de Canonge qui, lui aussi, est exclu du monde du cinéma par les lois antisémites³⁵. Curieusement, la participation, voire le volontarisme, des polices françaises dans l'application des politiques antisémites et l'organisation des rafles et des déportations de juifs pendant la guerre³⁶ n'a pas empêché les auteurs d'*Un flic* d'y dresser un portrait plus que flatteur des forces de l'ordre, représentées par un héros qui est apparemment resté parfaitement loyal à la République et ses principes aux heures les plus sombres de l'Occupation. Il est effectivement courant à cette époque pour des cinéastes et scénaristes

31. Georges Sadoul, « Mythologie policière », *Les Lettres françaises*, 11 décembre 1947, n° 186, p. 5, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4745506b/f5.item> (consulté le 5 septembre 2018).

32. Jean Néry, « *Un flic* : vingt-deux ! », *L'Écran français*, 9 décembre 1947, n°s 127-128, p. 13.

33. Michel Duran, « *Un flic* », *La Bataille*, 10 décembre 1947.

34. Roger Boussinot, *L'Encyclopédie du cinéma*, Paris, Bordas, 1995, p. 498.

35. S. Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre, op. cit.*, p. 201-202.

36. Christian Chevandier, *Policiers dans la ville : une histoire des gardiens de la paix*, Paris, Gallimard, 2012, p. 824-829. Voir aussi Maurice Rajsfus, *La Police de Vichy : les forces de l'ordre françaises au service de la Gestapo*, Paris, Cherche Midi, 1995, 286 p. ; J.-M. Berlière, « Les années noires », art. cit

jadis victimes des lois antisémites de soutenir une vision d'une France parfaitement unie et solidaire³⁷, mais cette ferveur particulière à l'endroit des forces de l'ordre est sans doute due à l'expérience personnelle de de Canonge qui, exclu des professions cinématographiques pendant la guerre, a pu trouver du travail... à la Préfecture de police³⁸! Peu d'informations sur la vie et la carrière de de Canonge sont trouvable aujourd'hui, encore moins sur cet épisode, mais il reflète un véritable paradoxe de l'histoire de l'Occupation : bien que les forces de police soient fortement impliquées dans la collaboration et les exactions pendant la guerre, elles comptaient aussi des résistants authentiques. Il est tout à fait possible que Maurice de Canonge ait pu y trouver de la protection, voire les moyens et les occasions de protéger des proches et de participer à la Résistance, comme le sous-entend sa notice nécrologique. Cela ne rend pas pour autant son expérience représentative. *Un flic* reste une œuvre réactionnaire et résistancialiste, avec un discours propagandiste qui dépeint la police comme peuplée de héros, sous l'Occupation comme à l'époque de l'après-guerre.

2.4 Un monde toujours injuste ?

Mission spéciale et surtout *Un flic* créent une passerelle entre la justice pénale de l'Occupation et celle de la France de l'après-guerre afin d'appuyer une vision complaisante de l'histoire de la guerre. Cependant, ce même lien est tissé dans une petite poignée de films qui soutiennent une lecture de l'histoire beaucoup plus critique, aux antipodes de celle que fait Maurice de Canonge. Après la Libération, la collaboration et les déportations et, de manière peut-être plus surprenante, l'épuration de l'après-guerre, sont des sujets sensibles, peu évoqués par le cinéma³⁹. Les deux exemples les plus connus de films qui traitent de ces sujets le font à travers l'allégorie. *Panique* (Julien Duvivier, 1947) et *Quai des Orfèvres* (Henri-Georges Clouzot, 1947) sont des films qui, dès leur sortie et jusqu'à notre époque, ont fait couler beaucoup d'encre ; notre analyse se limite ici à la manière dont ils évoquent ces sujets difficiles liés à la justice. Nous verrons que, bien

37. S. Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre, op. cit.*, p. 274. Lindeperg arrive à ce constat en s'appuyant notamment sur son analyse d'*Un ami viendra ce soir* (Raymond Bernard, 1946), dont le scénario est écrit par Jacques Companééz.

38. « Décès », *Le Film français*, 19 janvier 1979, n° 1753, p. 25. Selon la notice nécrologique publiée dans *Le Technicien du cinéma*, « sa conduite [à la Préfecture de police] devait lui valoir la croix de guerre 1939-1945 et le grade d'officier de la Légion d'honneur ». « Deuils », *Le Technicien du film*, 15 février 1979, n° 267, p. 24-25.

39. Il y a une exception importante à cette règle : l'épuration – ou du moins la partie de l'épuration qui concerne les hauts responsables de Vichy – est un sujet courant de la presse filmée. Voir *infra*, p. 219.

qu'ils expriment un point de vue dissident à travers leur vision sombre de la France de l'après-guerre, loin du « roman national » dessiné par d'autres films de leur époque, ils font des compromis importants dans leur critique de la justice pénale. Ensuite, nous ferons l'analyse d'un dernier film, *Le Retour de Jean*, un court métrage réalisé par Clouzot pour le film à épisodes *Retour à la vie* (collectif, 1949), qui, malgré quelques similarités avec *Quai des Orfèvres*, va bien au-delà de ce dernier film pour formuler une critique lucide et implacable de la justice en matière de crimes de guerre.

2.4.1 Les multiples allégories de *Panique*

Réalisé par Julien Duvivier, *Panique*, sorti en salles en janvier 1947, ressemble à première vue aux nombreux autres films noirs et récits de crime de son époque. Adapté par Duvivier et Charles Spaak d'un roman de Georges Simenon de l'entre-deux-guerres, *Les Fiançailles de Monsieur Hire*, il raconte l'histoire d'un homme excentrique, M. Hire (Michel Simon), qui tombe amoureux d'Alice (Viviane Romance), une jeune femme qui vient de sortir de prison. Lorsque le cadavre d'une femme est découvert dans leur quartier, les soupçons des voisins se tournent vite vers M. Hire. C'est le jeune voyou Alfred (Paul Bernard), le petit ami d'Alice, qui est le véritable meurtrier. Alice découvre que Hire est le seul à détenir la vérité sur l'affaire grâce à une photographie mettant en cause Alfred. En suivant les consignes de ce dernier, Alice tend un piège au protagoniste : faisant semblant de partager ses sentiments, elle accepte d'aller chez lui et dépose le sac à main de la victime dans sa chambre. Bientôt, les voisins de M. Hire fouillent la chambre et découvrent la fausse preuve ; une foule en colère le poursuit jusqu'à ce qu'il se réfugie sur le toit d'un immeuble. La police résout le crime, mais trop tard : M. Hire fait une chute mortelle avant que les secours ne puissent le sauver. C'est à ce moment que le policier chargé de l'enquête trouve la photographie compromettante parmi les affaires de M. Hire et arrête le véritable coupable.

Nous analysons ce film ici, et non aux côtés des autres films noirs dans le premier chapitre, pour une raison bien précise : il évoque l'Occupation de manière allégorique. Le cadre de « contre-analyse » du cinéma décrit par Marc Ferro, qui consiste à chercher des contenus latents qui vont à l'encontre de l'idéologie dominante de la société, peut clairement s'appliquer à *Panique*⁴⁰. Comme déjà observé par plusieurs critiques, la poursuite de M. Hire par ses voisins peut être interprétée comme une métaphore de la complicité des Français dans les politiques antisémites du régime de Vichy. Le film ne précise jamais

40. Marc Ferro, « Le film, une contre-analyse de la société? », dans *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 31-62.

que son protagoniste est juif, alors que ceci est explicite dans le roman de Simenon, mais, dans une réplique, M. Hire révèle que son nom de naissance est Hïrovitch⁴¹. La barbe, le costume et le chapeau noirs du personnage incarné par Michel Simon rappellent la tenue traditionnelle des juifs orthodoxes. Son comportement excentrique, la manière dont il se tient à l'écart du reste de la communauté, ses intérêts intellectuels, rappellent des stéréotypes courants sur les juifs. Un détail du film de Duvivier va à l'encontre de l'idée que Hire est juif : dans la scène dans la boucherie au début du film, Hire remarque que la viande qu'il avait achetée lors de sa visite précédente « était bon[ne] mais [que] ça manquait de sang ». Les restrictions alimentaires cachées ont beau exiger exactement le contraire, elles ne sont pas forcément connues par la plupart du public du film. Villejuif, le nom de la banlieue parisienne où se déroule le récit, indiqué par le panneau de destination d'un bus dans l'une des premières images du film, n'est sans doute pas un choix anodin. Dans leurs analyses respectives du long métrage, Thomas Pillard et Florianne Wild cataloguent les nombreux clins d'œil à la judéité de M. Hire, ainsi qu'à l'antisémitisme et aux déportations⁴². Pillard suggère même que le changement du panneau de destination – le conducteur tourne une mollette qui remplace l'indication « Villejuif » par « Gare de l'Est » – est une allusion aux déportations vers les camps menées depuis cette gare parisienne.

Au-delà de ces références aux déportations, *Panique* se concentre sur la réaction des masses envers un personnage impopulaire, ce qui peut être interprété comme une critique plus large de la société française de l'après-guerre, et plus particulièrement comme une allégorie de l'épuration, une possibilité soulevée par Florianne Wild⁴³. Le fait que Monsieur Hire soit immédiatement soupçonné par ses voisins, dans le contexte social de 1947, rappellerait autant les accusations de collaboration dans la France du présent que les politiques antisémites menées sous Pétain. Lors de la sortie du film, l'économie n'est pas encore relancée et la France regarde encore en arrière, vers les années de la guerre, peut-être davantage pour chercher des coupables que pour poser des questions difficiles

41. Georges Simenon, *Les Fiançailles de Monsieur Hire*, Paris, Librairie Générale Française, 2003 [1933], p. 116.

42. Thomas Pillard, *Le Film noir français face aux bouleversements de la France d'après-guerre (1946-1960)*, Nantes, Joseph K., 2014, p. 51-56; Florianne Wild, « L'Histoire ressuscitée : Jewishness and Scapegoating in Julien Duvivier's *Panique* », dans Steven Ungar et Tom Conley (dir.), *Identity Papers : Contested Nationhood in Twentieth-Century France*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 178-192.

43. F. Wild, « L'Histoire ressuscitée : Jewishness and Scapegoating in Julien Duvivier's *Panique* », art. cit., p. 188.



FIGURE 2.5



FIGURE 2.6

Dans Panique, Julien Duvivier peint un portrait en demi-teinte de la police, qui reste toujours au deuxième plan. L'inspecteur Michelet (Charles Dorat) est un policier intelligent, mais il n'arrive pas à maîtriser la foule, ni la prostituée Marcelle (Lita Recio). Un agent simple fait même partie de la foule voyeuriste qui raille M. Hire avant sa chute fatale.

sur les années de l'Occupation⁴⁴. Même si les déportations sont encore dans la mémoire récente du pays et font partie des actes de collaboration visés par l'épuration, l'étendue du génocide des juifs n'a pas encore été pleinement révélée au grand public et, bien que nombreuses, les références dans le film à la judéité de M. Hire et aux déportations restent des clins d'œil. En conséquence, il est possible que, pour les spectateurs de 1947, le film évoque davantage l'épuration que les déportations des juifs. Cependant, le fait que la mort du protagoniste soit entraînée par la foule, et non par les autorités, rappelle davantage l'épuration extrajudiciaire à la Libération – les tontes de femmes accusées d'avoir couché avec des soldats ennemis, les exécutions sommaires de personnes accusées de collaboration – que l'épuration officielle menée par l'État.

Sans être complètement invisible, l'État joue un rôle curieusement marginal dans *Panique*. Pendant que le récit tourne autour de M. Hire, Alice, Alfred et leurs voisins, la police reste au second plan. L'inspecteur Michelet (Charles Dorat) n'apparaît que de temps en temps pour enquêter, poser une question ou demander à ses subordonnés de gérer la foule. Dans la scène de dénouement, il se conduit de manière assez correcte, mais sans héroïsme. D'une part, l'inspecteur se montre plutôt compétent, assez pour que Noël Burch et Geneviève Sellier voient en ce personnage une « incarnation positive et familière de la loi, [...] l'appareil d'État régénéré par la Résistance⁴⁵ » : Michelet

44. H. Rouso, *Le Syndrome de Vichy*, op. cit., p. 25-71.

45. Noël Burch et Geneviève Sellier, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*, Paris, Armand Colin, 2005 [1996], p. 226.

soupçonne Alfred assez rapidement et finit par remarquer la preuve qui le condamne parmi les affaires de M. Hire. Pourtant, il semble être surpris par l'arrivée de la foule et, lorsque M. Hire lui demande « la protection de la loi », il ne fait pas de grands efforts pour le défendre. L'inspecteur demande à Hire de le suivre au commissariat, mais un agent de police commence à saisir le bras du protagoniste, qui le repousse avant d'être attaqué par deux autres hommes ; c'est à ce moment que Michelet s'éloigne. Un autre exemple de la bonne volonté peu efficace de l'inspecteur et du reste de la fonction publique est visible au début de la scène finale, lorsque la foule s'est déjà rassemblée sur la place de l'hôtel avant l'arrivée de M. Hire. Michelet et le percepteur d'impôts local, M. Sauvage, somment sans succès les passants de rentrer chez eux. Ils fendent la foule dans un travelling qui les montre toujours entourés de passants qui remplissent le champ de la caméra. Ils rencontrent Marcelle (Lita Recio), une prostituée qui, avec quelques commentaires insolents, souligne l'impuissance des autorités face à la foule (fig. 2.5) :

MICHELET — Allez, mesdames et messieurs, un peu de bonne volonté s'il vous plaît, circulez. Je vous en prie, mesdames, rentrez chez vous ! Circulez, laissez la police faire son travail !

UN PASSANT — On ne veut pas de mal, M. Michelet, on veut seulement voir !

MICHELET — Allons, je vous en prie, madame. [...] Rentrez, donc rentrez chez vous, les enfants !

SAUVAGE — En ma qualité de fonctionnaire, je me permets de joindre mes objurgations à celles de M. Michelet ! Le moment est au calme et au sang-froid. N'entravons pas l'action de la justice !

MARCELLE — Eh, dites, eh, rengainez votre salade, eh, le moustachu, de quoi je me mêle ? Un type qui envoie une feuille d'impôt à moi, vous vous rendez compte ? [Des rires autour.] Et ça vient parler de justice !

MICHELET — Allons, Mademoiselle Marcelle, vous qui êtes toujours si compréhensive...

MARCELLE — Ah, avec vous c'est différent, on voudrait refuser que ça ferait mal au ventre ⁴⁶ !

Quant aux agents et aux pompiers qui arrivent sur la place lorsque M. Hire s'accroche au toit, ils font un effort honnête pour lui sauver la vie, mais ils n'arrivent ni à gérer la foule, ni à secourir le protagoniste. Un agent de police est notamment montré comme faisant partie de la masse de spectateurs qui accablent M. Hire d'injures et de ricanements juste avant qu'il monte sur le toit (fig. 2.6). La représentation des forces de l'ordre dans *Panique*

46. Ces dialogues sont reproduits dans *L'Avant-scène cinéma*, mars 1990, n^{os} 390-391.

est donc en demi-teinte : la police réagit beaucoup plus qu'elle agit, restant un pas en arrière par rapport aux événements qui se déroulent autour des personnages principaux.

On peut aussi s'interroger sur un possible sous-entendu dans le casting de Viviane Romance dans le rôle féminin principal. Le personnage d'Alice, bien que manipulé par son amant criminel et tout à fait détestable, use de sa beauté pour piéger M. Hire. Le film s'ouvre assez facilement à des accusations de misogynie : Burch et Sellier interprètent Alice comme une « garce » dont les pouvoirs de séduction conduisent M. Hire vers sa mort⁴⁷. Cette lecture est d'autant plus puissante que ce stéréotype est répandu dans le cinéma français de cette époque, et que Romance a déjà joué un personnage similaire chez Duvivier dans *La Belle Équipe* (1936). Cependant, si on interprète déjà *Panique* comme une allégorie sur la guerre, il ne serait pas si exagéré de voir aussi en Alice une référence aux Français coupables d'actes de collaboration passive, et en particulier une allusion à l'expérience personnelle de Viviane Romance. Celle-ci ne tourne pas dans des films de la Continental mais, contrainte par le chef de la Propaganda Abteilung, elle rejoint plusieurs vedettes du cinéma français qui partent faire une tournée publicitaire en Allemagne pendant l'Occupation. À la Libération, elle se trouve arrêtée et emprisonnée pendant plusieurs semaines et, même si elle finit par recevoir les excuses d'un tribunal militaire, l'épisode reste traumatique⁴⁸. Une lecture un peu plus indulgente de son rôle dans *Panique* fait apparaître une femme à la fois victime, car exploitée par Alfred, et coupable, car c'est elle qui place la fausse preuve chez M. Hire. Ses larmes et son étonnement à la mort de celui-ci à la fin du film trahissent ses remords. Avec un peu d'imagination, on peut y voir un reflet de ses activités pendant la guerre et, plus largement, de l'expérience de très nombreux Français. Si M. Hire est victime de son impopularité parmi ses voisins, Alice est, comme beaucoup de Français sous l'Occupation, victime et coupable à la fois.

Au moment de l'arrivée de *Panique* sur les écrans, la presse n'évoque aucune des deux interprétations allégoriques du film. Ceci pourrait être dû à une gêne de la part des critiques, même ceux qui voient le film d'un œil favorable, car les déportations et l'épuration sont des sujets épineux. Le film est accueilli par de nombreuses mauvaises critiques, mais un de leurs points communs est la désapprobation de l'image des habitants du quartier de M. Hire. Il n'est pas du tout étonnant que le critique de *L'Humanité* fustige « un film faux et ignoble, qui se complaît dans la bassesse, qui soulève le cœur » à cause de sa représentation du peuple : « Sauf une prostituée forte en gueule, rien que

47. N. Burch et G. Sellier, *La Drôle de Guerre des sexes du cinéma français*, op. cit., p. 226-227.

48. Viviane Romance, *Romantique à mourir*, Paris, Vertiges du Nord/Carrere, 1986, p. 50-61.

des personnages odieux⁴⁹. » Jean Fayard, un peu plus subtil, écrit dans *Opéra* que la caractérisation du quartier sonne faux : « [C]ette foule appartient à la convention, parfois à la pire. Songez que l'hôtel où habite M. Hire est fréquenté "bourgeoisement". On y rencontre des fonctionnaires guindés et leurs dames respectables. Parmi ces piliers de la morale, on a la surprise d'entendre une professionnelle du trottoir qui parle posément avec les femmes légitimes. [...] Psychologiquement, cette foule est fausse⁵⁰. » Le critique de *Combat* est d'un avis similaire, demandant : « Julien Duvivier n'a-t-il pas retrouvé après un exil de cinq ans une familiarité suffisante avec le milieu populaire qu'il devait évoquer ? [...] Pris ensemble ou séparément, les petits commerçants et les badauds de la foire sont aussi peu convaincants que possible. Que ce soit la faute des répliques qui leur sont prêtées ou de leurs intonations, ce qu'ils disent ne sonne jamais juste. Leurs mouvements collectifs, surtout dans la scène finale où M. Hire manque d'être lynché, me paraissent ne pas correspondre à la psychologie es foules⁵¹. » Jean Vidal, de *L'Écran français*, compare le film négativement avec *Fury* (1936) de Fritz Lang, écrivant que celui-ci dénonce le lynchage en s'appuyant sur des faits, tandis que *Panique* montre une « furie collective [qui] revêt d'un caractère arbitraire parfaitement odieux⁵² ». Vidal, comme ses collègues, trouve le film trop cruel et insuffisamment réaliste dans son portrait de la foule ; c'est une façon d'exprimer, tout en cherchant une justification polie, leur désaccord avec l'accusation portée par Duvivier et Spaak contre une grande partie de la population. Cette accusation est, certes, ambiguë et formulée dans un langage codé – les auteurs pourraient dénoncer l'antisémitisme, l'épuration sauvage ou encore, de manière moins allégorique, une tendance générale à la chasse aux sorcières – mais il s'agit tout de même d'une voix dissonante. L'ambiguïté de ce message a pourtant tendance à affaiblir son côté subversif⁵³.

49. Pol Gaillard, « *Panique* », *L'Humanité*, 17 janvier 1947, p.4, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k47390500/f4.item> (consulté le 4 septembre 2018).

50. Jean Fayard, « *Panique* », *Opéra*, 22 janvier 1947, n° 89, p. 5.

51. Denis Marion, « *Panique* », *Combat*, 18 janvier 1947, p. 2.

52. Jean Vidal, « *Panique* : une bonne technique au service du sujet le plus bas », *L'Écran français*, janvier 1947, n° 82, p. 5-6.

53. Lors de son passage devant la commission de contrôle du CNC, *Panique* reçoit sans aucune difficulté l'avis favorable de la censure publique. Le dossier est très mince, sans explication de la part du CNC. Ou bien la commission ne voit aucun intérêt à exiger l'aménagement des allusions aux déportations et à l'attitude des Français pendant et après la guerre, ou bien elle ne se rend pas compte de ces allusions. Procès-verbal du 17 septembre 1946, dossier de censure de *Panique*, visa n° 4 742, Centre national de la cinématographie, Paris.

2.4.2 *Quai des Orfèvres*, critique d'une société corrompue ?

Une autre œuvre d'une noirceur assumée, l'une des plus célèbres du cinéma français de l'après-guerre, est aussi l'une des plus intéressantes par rapport au discours autour de la justice pénale. Une grande réussite commerciale lors de sa sortie le 3 octobre 1947⁵⁴, *Quai des Orfèvres* est aujourd'hui vu comme un grand classique du cinéma policier français. C'est aussi le retour d'Henri-Georges Clouzot à la réalisation après l'affaire du *Corbeau* et l'interdiction d'exercer que ce film, tourné en 1942, lui vaut après la Libération. Le scénario, librement adapté d'un roman de Stanislas-André Steeman, est écrit par Clouzot et le scénariste Jean Ferry. Pour développer son projet, le cinéaste bénéficie du concours de la brigade criminelle de Paris : accompagné de son chef décorateur Max Douy, il passe trois semaines à observer le quotidien des policiers dans leurs locaux au 36, *Quai des Orfèvres*⁵⁵. Quelle image de la justice pénale peut-on donc attendre dans une œuvre d'un cinéaste notoirement provocateur, qui a lui-même été ciblé par l'épuration, mais qui a aussi travaillé en étroite collaboration avec la Préfecture de police pour préparer le tournage ?

Le récit, un peu alambiqué, tourne autour d'un couple qui travaille dans le monde du spectacle : Jenny Lamour (Suzy Delair), chanteuse de music-hall, séduisante et ambitieuse, et son mari Maurice Martineau (Bernard Blier), pianiste accompagnateur, petit, d'apparence ordinaire et souvent consumé de jalousie envers les nombreux admirateurs de Jenny. Chez une amie commune, la photographe Dora (Simone Renant), Jenny croise M. Brignon (Charles Dullin), le patron d'une société de production de cinéma qui promet de la faire tourner. Dora avertit Jenny de la réputation de Brignon : c'est un vieux satyre qui essaie d'obtenir des faveurs sexuelles des jeunes femmes qui travaillent pour lui. Jenny, sûre qu'elle arrivera à maîtriser le producteur de films, décide d'aller le rencontrer malgré les protestations de Maurice, qui lui aussi connaît la réputation de Brignon ; mais c'est Maurice qui arrive avant elle au rendez-vous, où il menace le producteur et ramène sa femme à la maison. Un peu plus tard, toujours déterminée à faire avancer sa carrière à l'aide du vieux producteur, Jenny se rend chez lui, prétextant une visite à sa grand-mère malade. Maurice, pas dupe, se prépare lui aussi à aller à la villa du producteur pour intercepter les deux. Ses intentions sont violentes : il apporte un pistolet et, avant d'arriver chez Brignon, passe d'abord au théâtre où le couple travaille afin de se faire remarquer

54. À partir de sa sortie et jusqu'en 2012, il a attiré 5,6 millions de spectateurs. Même si une partie de ce total est due à son succès ultérieur dans des rétrospectives, il devient dès sa sortie l'un des films les plus populaires de 1947. S. Simsi, *Ciné-passions*, op. cit., p. 12.

55. Chloé Folens, *Les Métamorphoses d'Henri-Georges Clouzot*, Paris, Vendémiaire, 2017, p. 269 ; voir aussi *infra*, p. 200.

et construire un alibi. Mais lorsqu'il arrive, Brignon est déjà mort. Pire encore, la voiture de Maurice a été volée et il doit courir pour récupérer ses affaires au théâtre avant la fin du spectacle. En parallèle, Jenny, fondant en larmes, se confie à Dora : elle est allée chez Brignon, mais celui-ci l'a empêchée de partir. Pour se défendre contre ce qu'elle sous-entend comme étant une agression sexuelle, elle l'a assommé avec une bouteille de champagne. Dora – qui est secrètement amoureuse de Jenny – retourne sur la scène du crime pour effacer les empreintes de son amie et récupérer le fourrures que Jenny y a laissées en s'enfuyant. Ensuite, le film se tourne vers l'enquête sur l'homicide, menée par l'inspecteur Antoine (Louis Jovet) qui, après quelques conversations avec les intéressés et une vérification de l'alibi de Maurice, commence à soupçonner le pianiste. Maurice, Jenny et Dora s'aident pas en se cachant la vérité les uns aux autres : Maurice n'ose pas avouer sa visite chez Brignon, alors que Jenny insiste sur le fait qu'elle a passé la soirée chez sa grand-mère. Lorsque l'état se resserre autour de Maurice, Jenny s'apprête à se dénoncer, mais Dora l'en dissuade. Le soir de Noël, convoqué aux locaux de la brigade criminelle, quai des Orfèvres, Maurice est soumis à un interrogatoire long et difficile. Au bout de plusieurs heures, il avoue la vérité : il est allé à la villa de Brignon le soir du crime, mais il n'a pas pu le tuer car il était déjà mort. Maurice passe la nuit dans une cellule où, désespéré, il se taille les veines ; heureusement, une femme dans la cellule avoisinante le remarque assez vite pour que sa vie soit sauvée. Apprenant le sort de son mari, Jenny raconte finalement son histoire à l'inspecteur, avouant avoir tué Brignon, mais Dora, dans un dernier effort pour sauver la femme qu'elle aime, avoue elle aussi le crime. Ce n'est qu'à ce moment que l'inspecteur révèle que Brignon n'est pas mort des suites du coup sur le crâne, mais d'une balle en plein cœur. Le responsable est un certain Paulo, le voleur de la voiture de Maurice, déjà soupçonné de plusieurs autres crimes.

La « contre-analyse » du cinéma décrite par Marc Ferro ⁵⁶, déjà employée pour notre étude de *Panique*, peut aussi s'appliquer à *Quai des Orfèvres*. En effet, la poursuite du couple par l'inspecteur rappelle que le réalisateur a lui-même été poursuivi par les commissions d'épuration. En 1943, Clouzot tourne *Le Corbeau* pour Continental-Films, une société étroitement liée aux autorités allemandes et produisant des films de propagande à l'initiative de Berlin. Dans le climat de l'après-guerre, *Le Corbeau* est vu par ses détracteurs, principalement communistes et gaullistes, comme de la propagande antifrançaise en raison de sa représentation des délations entre les citoyens d'un petit village. À la Libération, *Le Corbeau* est interdit et Clouzot, attaqué notamment par Georges Sadoul dans la revue *Les Lettres françaises*, écope d'une exclusion à vie des professions

56. M. Ferro, « Le film, une contre-analyse de la société ? », art. cit.

cinématographiques⁵⁷. Après avoir reçu l'appui de plusieurs personnalités influentes au sein de l'industrie cinématographique (Jacques Becker, Pierre Bost, Henri Jeanson, Jacques Prévert...) et d'autres intellectuels (Jean-Paul Sartre), Clouzot est autorisé à tourner à nouveau, mais il doit promettre à son producteur, Anatole Eliacheff, que son prochain film n'abordera pas un sujet politique : c'est ce projet qui devient *Quai des Orfèvres*⁵⁸. Ce film, où trois personnages sympathiques sont accablés par une enquête envahissante et soupçonnés d'un meurtre qu'ils n'ont pas commis, se prête à une lecture *via* le prisme de l'expérience personnelle du réalisateur : l'épreuve de l'enquête, l'emprisonnement et la tentative de suicide de Maurice, enfin la réhabilitation *in extremis*, pourraient-ils représenter le périple du réalisateur depuis la Libération ? L'affaire du *Corbeau* est très connue à l'époque et invite à une lecture métaphorique des allégations contre Maurice. Le meurtre de Brignon, une victime tout de même coupable d'une tentative d'agression sexuelle, a aussi une certaine résonance avec le « méfait » dont on accusait Clouzot : le tournage du *Corbeau*, un film supposément antifrançais, dénonçait la délation, une pratique encouragée par les occupants. L'analogie ne va pas très loin – les protagonistes du film ne sont pas obligés de se défendre devant leurs collègues, par exemple –, mais les difficultés éprouvées par Clouzot face aux accusations ont sans doute contribué à la création de personnages certes accusés mais sympathiques. Par ailleurs, plusieurs critiques ont observé un clin d'œil plus direct à l'affaire du *Corbeau* dans *Quai des Orfèvres* : le bout de journal sur lequel Jenny note l'adresse de Brignon, employé plus tard par Antoine pour allumer sa pipe, est la une des *Lettres françaises*⁵⁹.

Si cette interprétation peut paraître un peu excessive, *Quai des Orfèvres* se prête aussi à une analyse moins métaphorique, selon laquelle il serait une condamnation plus large de la société dans laquelle il a été créé. Même si les personnages principaux finissent par être innocentés, le récit les amène au bord du gouffre, à tel point que le spectateur est poussé à se demander si un déni de justice, comme celui qui faillit se produire dans le film, serait possible dans le monde réel. C'est en examinant les situations évitées de justesse dans le récit du film, et surtout leur rapport avec le statut socio-économique des personnages, qu'on voit émerger une critique de la société française de l'après-guerre.

On peut, par exemple, déceler une critique sociale voilée dans le dénouement heureux. Grâce au cheminement narratif et au montage astucieux, les spectateurs qui regardent

57. Voir J.-P. Bertin-Maghit, *Le Cinéma sous l'Occupation : le monde du cinéma français de 1940 à 1946*, op. cit., p. 224-228.

58. José-Louis Bocquet et Marc Godin, *Clouzot cinéaste*, Paris, La Table Ronde, 2011, p. 142 ; S. Lindeperg, *Les Écrans de l'ombre*, op. cit., p. 345.

59. C. Folens, *Les Métamorphoses d'Henri-Georges Clouzot*, op. cit., p. 87.

le film pour la première fois sont amenés à croire jusqu'à ce dénouement que Jenny est coupable du meurtre. On ne voit pas le crime à l'écran, mais elle a toutes les raisons de l'avoir commis. Pire : elle-même croit avoir tué Brignon. Ce n'est que dans les dix dernières minutes du film que Clouzot révèle que le véritable coupable est Paulo, le voleur de voitures dont nous ne savons pas beaucoup plus. Le personnage de Paulo est un stéréotype de voyou, jamais développé au-delà de son activité criminelle et de ses aveux ; le cinéaste incite son public à se sentir soulagé de découvrir que Jenny est en fait innocente, et donc à accepter ce nouveau coupable. Pourtant, des spectateurs pourraient très bien voir la fin du film comme un *deus ex machina*, trouvant un peu trop facile l'apparition de ce nouveau coupable fortuitement localisé au dernier instant. Tout au long du film, Jenny paraît être responsable de la mort de Brignon, ne serait-ce qu'en état de légitime défense. D'ailleurs, c'est une coïncidence heureuse que la femme dans la cellule d'à côté remarque la tentative de suicide de Maurice, soupçonné du crime, et que les médecins parviennent à lui sauver la vie pendant que Paulo avoue le meurtre. On se pose donc la question : quelle morale faudrait-il tirer du film si le coup de bouteille avait vraiment tué Brignon, et si Maurice avait réussi à se suicider ? *Quai des Orfèvres* frôle une tragédie où trois personnages sympathiques, chacun avec de bonnes intentions, finissent par être détruits à cause d'un incident où l'une d'eux se défendait contre un individu odieux. Le quatrième personnage principal, l'inspecteur, lui aussi aux intentions louables, serait indirectement responsable de la mort de Maurice. Que penser d'un système judiciaire, et d'une société, qui permettrait une telle situation ?

Au-delà de cette lecture hypothétique, Maurice, Jenny et Dora sont tous les trois coupables à un niveau moral, mais beaucoup moins dans un sens légal. À l'aide de quelques notions de droit pénal – notamment l'idée que les crimes et délits se composent d'un *élément moral*, correspondant généralement à l'intention, et d'un *élément matériel*, correspondant à l'acte⁶⁰ – nous pouvons mieux préciser le degré de leur culpabilité. Maurice et Jenny, bien qu'ils ne soient pas responsables de la mort de Brignon, ont chacun failli le tuer. Selon son propre récit de sa rencontre avec Brignon, Jenny pourrait même être accusée de tentative d'homicide. (Certes, son geste n'est pas prémédité, et les actions de Brignon constituent une circonstance atténuante, voire une preuve que Jenny était en état de légitime défense, mais l'accusation pourrait rétorquer que la réaction violente de Jenny était démesurée face à un septuagénaire.) De son côté, Maurice a planifié, quoique un peu hâtivement, l'assassinat de Brignon. Intuitivement, on pourrait très bien trouver les actes de Maurice plus répréhensibles que ceux de Jenny, puisque celle-ci réagit dans le

60. Bernard Bouloc, *Droit pénal général*, 25^e éd., Paris, Dalloz, 2017, p. 221.

feu de l'action contre un homme qui l'agresse, tandis que Maurice agit avec préméditation face à une menace beaucoup moins grave (il craint l'infidélité de sa femme). Maurice est innocent seulement parce qu'il manque l'élément matériel de son crime : il ne peut tuer Brignon simplement parce que celui-ci a déjà été assassiné par un autre⁶¹. Pendant la plupart du film, on croit que Jenny, au contraire, est responsable de l'élément matériel du crime mais qu'il n'y a pas d'élément moral, car Brignon l'a attaquée et elle n'avait sans doute pas l'intention de le tuer. Leur amie Dora est évidemment coupable d'avoir entravé l'enquête policière, mais on l'excuse assez facilement car elle le fait par loyauté envers Maurice et par amour pour Jenny. Le seul personnage véritablement répréhensible du film est Brignon lui-même : stéréotype de vieux pervers, c'est un personnage peu développé, un homme riche et puissant qui promet d'aider la carrière de jeunes femmes naïves, mais en exigeant des faveurs sexuelles en contrepartie.

Noël Burch et Geneviève Sellier proposent une lecture du film soulignant les rapports entre les sexes, selon laquelle Jenny – comme Alice dans *Panique* – jouerait un rôle de « garce » typique du cinéma français de l'époque⁶². D'après cette lecture, Maurice, « français moyen », issu d'une famille bourgeoise mais qui a trouvé l'amour dans un milieu populaire, attirerait beaucoup plus la compassion du public que Jenny, une jeune arriviste qui, malgré les protestations de son mari, n'hésite pas à user de son corps pour sa carrière. Certes, le film pousse le public à compatir avec Maurice, mais la compassion des spectateurs est toujours une question complexe. L'ambition de Jenny pourrait être compréhensible et même louable pour certains, déjà séduits par sa voix et son brio dans la chanson au début du film. Quand elle déclare son intention de profiter des avances de Brignon, et quand elle ment à Maurice en disant qu'elle va chez sa grand-mère, il est évident qu'elle joue avec le feu, mais elle n'a clairement aucun désir de tromper son mari. Pleine d'assurance et un peu naïve, elle fait de son mieux pour profiter de sa rencontre avec le producteur, mais tombe dans un piège qui semble finir par le meurtre. Certes, le potentiel de compassion pour Jenny dépend de chaque spectateur, et l'interprétation de son personnage comme une « garce » est tout à fait possible, tout autant qu'une lecture plus tolérante et compatissante.

61. Certes, la tentative d'assassinat est sanctionnée par la loi. Le fait que Maurice a pris son pistolet avec lui et cherché à établir un alibi indiquent un *commencement d'exécution*, l'un des éléments clés qu'il faut prouver pour condamner un individu accusé de la *tentative* d'un crime. Pourtant, le cas de Maurice est encore compliqué par le fait que son crime est impossible, car Brignon est déjà mort. On arrive donc dans une zone grise non prévue par la loi et ouvert au débat entre juristes. Voir *Ibid.*, p.237-246.

62. N. Burch et G. Sellier, *La Drôle de Guerre des sexes du cinéma français*, op. cit., p.233-235.

En parallèle, la jalousie de Maurice, bien que compréhensible, est démesurée. Maurice va évidemment trop loin en menaçant Brignon et plus encore en préméditant l'assassinat ; si on peut comprendre son inquiétude, on peut voir aussi que ses actions ne sont pas raisonnables. Pour un spectateur quelque peu misogynne, il serait facile de tirer la conclusion que Jenny porte la plupart de la responsabilité pour les soupçons qui se portent sur le couple. Pourtant, si Maurice n'était pas parti chez Brignon avec l'intention de le tuer, ou s'il n'avait pas menacé de le tuer, il n'aurait jamais été soupçonné. Clouzot présente donc deux personnages sympathiques qui, face à des circonstances échappant à leur contrôle, révèlent leurs défauts et finissent par être accusés. Si l'on accepte Jenny et Maurice comme des personnages agréables, bien intentionnés mais imparfaits, le film finit par présenter une situation paradoxale : trois personnages sympathiques sont mis en cause pour un crime qu'ils n'ont pas commis contre un personnage odieux. Selon cette interprétation, on pourrait même célébrer le fait que Clouzot dénonce un milieu et une société où des patrons puissants peuvent exiger les services sexuels de jeunes femmes qui travaillent pour eux⁶³.

Dans le cadre d'une étude sur la justice pénale au cinéma, l'une des questions les plus intéressantes est celle de la construction du personnage de Louis Jouvét. L'inspecteur Antoine, qui enquête avec ténacité sur les trois protagonistes, est présenté comme un homme sensible et sympathique⁶⁴. Ces qualités sont présentes dans son personnage tout au long du film, bien avant qu'il blanchisse Maurice, Jenny et Dora en trouvant le vrai coupable. Au contraire de l'image classique du policier – une figure patriarcale, puissante et virile, symbole du pouvoir de l'État, avec une emprise solide sur le monde autour de lui –, Antoine semble avoir été blessé par ce monde. Dès sa première apparition, on apprend qu'il est revenu d'Afrique avec le paludisme et un enfant métis qu'il élève seul. Il vit dans un appartement modeste et souffre du froid comme de nombreux Parisiens en 1947. (Plusieurs scènes dans *Quai des Orfèvres* montrent des personnages qui portent leur manteau à l'intérieur.) Clouzot construit un personnage de policier expérimenté et cordial, qui connaît la souffrance, et qui attire la compassion. Au fur et à mesure de son enquête, on voit qu'Antoine est compromis par son devoir professionnel. On sent qu'il préférerait laisser tranquille Maurice et Jenny, qu'il ne voudrait pas les séparer, et qu'il est parfaitement conscient que la victime du crime a largement mérité son destin

63. Avec le mouvement #MeToo et le scandale récent autour du producteur Harvey Weinstein, *Quai des Orfèvres* peut paraître d'autant plus d'actualité : le personnage de Brignon rappelle que ce type de comportement chez certains hommes influents n'a rien de nouveau, et était tout aussi problématique en 1947.

64. Voir *Ibid.*, p. 234.

(il appelle Brignon « un vieux saligaud »). À la fin du film, il révèle qu'il a compris que Dora est lesbienne et exprime sa compassion pour elle. « Avec les femmes, vous n'aurez jamais de chance », lui dit-il, suggérant que lui aussi connaît la solitude.

Antoine fait son travail honnêtement mais parfois avec une certaine brutalité envers des suspects et des témoins. Comme avec un personnage mineur, Émile (Pierre Larquey), le chauffeur de taxi qui a ramené Dora de la villa de Brignon le soir du crime, qui exprime ouvertement sa méfiance envers les autorités. Dans une scène au début du film, il raconte à un serveur de bistrot qu'une femme blonde, qui correspond à la description recherchée par la police, est montée dans son taxi le soir du crime.

ÉMILE — Tu vas croire que c'est pour faire le mariolle, mais j'en ai chargé une, moi, de femme blonde, ce soir-là. Je l'ai prise près de la villa et je l'ai emmené rue des Bourdonnais.

LE SERVEUR — Eh bien, pourquoi tu ne vas pas raconter ça aux flics ? Ça les intéresserait.

ÉMILE — Moi, dis donc, est-ce que j'ai une tête de mouchard ? Je m'en fous, moi, de leur crime ! Ils n'ont qu'à se manier le train, c'est leur boulot !

LE SERVEUR — N'empêche que si t'étais un bon citoyen...

ÉMILE — Je suis un bon citoyen ! La preuve, c'est que moins je vois les flics, mieux je me porte !

Le plus souvent, quand les films policiers de cette époque montrent des personnages avec de tels préjugés contre les forces de l'ordre, c'est pour ensuite démontrer qu'ils ont tort⁶⁵. Dans *Quai des Orfèvres*, l'inspecteur Antoine essaie d'apprendre cette même leçon à Émile : lorsqu'Antoine le fait assister à une séance d'identification, Émile refuse d'indiquer que Dora était la femme qu'il a emmenée le soir du crime. L'inspecteur le menace de lui retirer le permis de conduire. Ses moyens d'existence mis en péril, Émile s'excuse auprès de Dora et l'identifie. Selon Chloé Folens, cette scène, illustrant des techniques de pression caractéristiques de celles employées par les forces de l'ordre contre des témoins hésitants, est la seule qui a soulevé les objections de la Préfecture ; le cinéaste n'en a simplement pas tenu compte⁶⁶. L'inspecteur, incarnation de l'ordre public, est confronté à un monde fondamentalement injuste mais obéit à son devoir professionnel qui l'oblige à poursuivre l'enquête autour des trois autres personnages principaux ; il finit par faire tellement bien son travail qu'il les innocente.

65. Nous abordons un exemple au chapitre 1 : *Rue des Saussaies* (Ralph Habib, 1951). Voir p. 60.

66. C. Folens, *Les Métamorphoses d'Henri-Georges Clouzot*, op. cit., p. 269.



FIGURE 2.7



FIGURE 2.8



FIGURE 2.9



FIGURE 2.10

Les décors et les éclairages soulignent l'aspect ouvert ou fermé des différents espaces de Quai des Orfèvres. La clarté de l'appartement de Maurice et Jenny et le studio de Dora, qui donnent sur la même cour (2.7), tranchent avec l'obscurité de la villa de Brignon (2.8). Les locaux de la brigade criminelle rassemblent les deux types d'espaces : d'une part, les couloirs et les escaliers (2.9), ouverts, où se côtoient toutes sortes de personnes, d'autre part les salles d'interrogatoire (2.10) et les cellules, fermées.

En somme, Clouzot oriente la sympathie du public vers les quatre personnages, tous compromis par des traits de personnalité qui sont des défauts mais aussi des qualités : Jenny, par son arrivisme ; Maurice, par son amour pour Jenny, entaché de jalousie ; Dora, par son amitié et ses promesses à Maurice, ainsi que son désir secret pour Jenny ; l'inspecteur Antoine, par son passé et sa compassion. D'ailleurs, ces quatre personnages appartiennent tous à la même classe sociale, populaire sans être ouvrière, même si leurs trajectoires sont différentes. Jenny tente de grimper l'échelle sociale en manipulant Brignon, tandis que Maurice, fils d'un professeur du lycée Henri-IV, a abandonné le monde privilégié de ses parents pour épouser Jenny et travailler dans le music-hall. Antoine, dont le salaire modeste de 11 000 francs est explicité dans une réplique, doit couvrir avec un manteau son fils qui dort dans la première scène où on le voit, faute de chauffage. Aux difficultés matérielles des quatre personnages principaux s'oppose la richesse de Brignon, le seul véritable antagoniste du film, qui vit dans une villa sombre et luxueuse à Passy et use de son influence pour convaincre Jenny et d'autres jeunes femmes de coucher avec lui. On voit d'autant plus ce discours sur la classe est particulièrement souligné par les décors et les éclairages. L'essentiel de l'action de *Quai des Orfèvres* se déroule dans quatre espaces : celui du théâtre et de ses alentours ; la maison de Jenny et Maurice, qui donne sur la même cour que le studio de Dora ; l'espace policier de la préfecture et de l'appartement de l'inspecteur ; et la maison de Brignon. Cette maison est toujours montrée de nuit : des ombres longues, des tableaux et des rideaux aux murs, un feu dans la cheminée et un éclairage expressionniste soulignent à la fois son côté louche et son opulence. C'est une grande maison, dont il est impossible de voir l'extérieur depuis l'intérieur – un écho de l'expérience de Jenny lors de sa dernière rencontre avec le producteur. Quant au music-hall et à la préfecture, ils se différencient de la maison de Brignon, car ce sont des lieux associés avec les classes populaires, avec des décors simples et sans prétention. Toutes sortes de gens s'y côtoient : la séquence de la chanson au début du film montre la grande variété des spectateurs du théâtre, sans compter les reporters et les proches des accusés qui attendent dans les couloirs de la brigade criminelle. Les espaces privés des protagonistes sont présentés d'une manière qui les oppose à l'obscurité de la maison de Brignon. L'appartement de l'inspecteur est petit et modeste mais bien éclairé ; il est immédiatement associé avec le soin qu'Antoine apporte à son fils. Plus grand, l'appartement de Maurice et Jenny est très clair, ouvert sur une cour extérieure. Les grandes fenêtres de cet espace, comme les cloisons vitrées dans les couloirs de la préfecture, donnent une impression d'ouverture. En dessous, le studio de Dora, un peu plus chic et intime, est tout de même ouvert sur la cour et permet aux clients d'aller et de venir.

Quai des Orfèvres reçoit les louanges de la plupart des critiques, quelle que soit leur couleur politique. Presque tous sont impressionnés par le réalisme du film, ce qui est particulièrement curieux étant donné que certains détails du récit – les trois protagonistes innocents bien qu'ils soient à la scène du crime le même soir, le fait que la cause de la mort de Brignon n'est connue qu'à la dernière minute – sont invraisemblables⁶⁷. Si le film manque de réalisme à cet égard, les critiques y voient un triomphe réaliste surtout dans le portrait des divers milieux dans lesquels l'histoire est située, notamment celui de la brigade criminelle. Jean Thévenot, un critique avec un certain engagement à gauche, est sceptique envers la « minceur » du sujet, mais s'enthousiasme pour l'image réaliste des policiers. En revanche, il remet en cause cette évaluation, dans un débat imaginaire qui résume plusieurs de nos propres questionnements autour de la représentation de la justice à l'écran :

On tente de nous montrer le monde de la police tel qu'il est et non tel que le cinéma universel le représente depuis cinquante ans. Cette fois, on ne nous offre en spectacle ni des commissaires moustachus, bon enfant et ridicules, ni de conventionnels recordmen de la déduction et du jiu-jitsu, mais des hommes qui ont choisi ce métier comme ils en auraient choisi un autre, des hommes avec leurs défauts et leurs qualités, leurs travers et leurs élans, leur dureté et leur pitié, leurs petits soucis, leurs tics et leurs rhumatismes. Malheureusement, cette peinture sociale est trop délibérément équilibrée pour être parfaitement sincère. Les flics sont des brutes ! Oui mais sans eux que deviendraient les honnêtes gens ! Ils vous passent à tabac ! Oui, mais voyez comme l'inspecteur est attentionné pour son petit garçon ! etc. On eût aimé peut-être moins d'équité et plus de violence⁶⁸...

Ces questionnements ne sont pas faciles à résoudre ; encore aujourd'hui, la question « Que fait vraiment la police ? » est complexe et soulève des controverses. Pourtant, le début d'une réponse arrive la semaine suivante dans les colonnes de la même revue. Le 14 octobre 1947, *L'Écran français* publie un article détaillant la coopération entre Clouzot et la police parisienne. Le commissaire adjoint Casanova, qui a accompagné le cinéaste pendant qu'il visitait les locaux des brigades mondaine et criminelle et lui a permis d'assister à des interrogatoires, affirme que la représentation des milieux policiers faite par *Quai des Orfèvres* est vraisemblable, avec seulement quelques petites inexactitudes

67. Voir Olivier Curchod, « *Le Corbeau* et *Quai des Orfèvres* », *Positif*, mars 1987, n° 313, p. 64-65.

68. Jean Thévenot, « *Quai des Orfèvres* : un style éblouissant au service d'un sujet mince », *L'Écran français*, 7 octobre 1949, n° 119, p. 2-3.

qui correspondent aux nécessités de la fiction cinématographique⁶⁹. Par exemple, affirme-t-il, un inspecteur aurait très vite su que la mort de Brignon avait été entraînée par une balle dans le cœur, et n'aurait pas perdu de temps avec l'enquête sur Jenny. De manière similaire, des précautions courantes auraient probablement empêché tout prévenu de s'ouvrir les veines comme le fait Maurice dans sa cellule. Le policier se permet quelques commentaires révélateurs sur l'opinion des forces de l'ordre sur le film : globalement, il est très content du portrait de la police, mais selon lui, « chaque fois [...] que l'on frôle l'erreur judiciaire (ou qu'on la commet!) l'origine est l'affolement de l'individu accusé à tort et qui s'enferme en voulant se sauver. C'est le jaloux qui, comme Blier, a proféré des menaces, ou le délinquant qui a quelque chose à se reprocher, mais pas ce dont on l'accuse⁷⁰ ». Ce refus de reconnaître que la moindre erreur puisse être imputée à la police elle-même est une position assez extrême qui, finalement, est parfaitement cohérente avec la représentation de la police dans le film : Maurice devient un suspect précisément parce qu'il a des choses à se reprocher, et c'est seulement pour cette raison (et son propre désespoir) qu'il a failli devenir victime d'une erreur judiciaire. Le fait que Clouzot montre que cette erreur est évitée de justesse ne trouble donc pas du tout les responsables des forces de l'ordre. Les éléments de critique sociale discutés ci-dessus sont bien présents, mais restent des clins d'œil et des hypothèses implicites. Enfin, il n'y a rien de surprenant dans le fait que la Préfecture de police, qui depuis le début a apporté sa coopération à la réalisation du film, approuve pleinement sa représentation par un policier compatissant, qui résout le mystère, arrête l'homme coupable et blanchit les protagonistes, le tout dans une atmosphère qui semble d'autant plus réaliste qu'il manque certains clichés usés du cinéma policier. Non seulement la police approuve sa propre représentation, mais le film ne rencontre aucune difficulté devant la commission de contrôle du CNC. Ni l'enquête policière sur un couple innocent, ni la tentative de suicide de Maurice, ni même les activités de Clouzot pendant l'Occupation et l'affaire du *Corbeau* ne suscitent le moindre commentaire⁷¹.

Comme *Panique*, *Quai des Orfèvres* se permet un discours social qui remet en question les conceptions dominantes de la justice et, plus largement, d'une société juste. Les deux films le font en rappelant, entre autres, des liens gênants entre la justice de l'après-guerre et la guerre qui vient de se terminer. Pourtant, ce discours quelque peu subversif n'est présent dans ces deux films qu'à un niveau secondaire. Dans *Panique*, l'allégorie de

69. François Timmory, « Casanova, pas le séducteur, celui de la P.J., a été séduit par le faux vrai policier Jovet », *L'Écran français*, 14 octobre 1947, n° 120, p. 3.

70. *Ibid.*

71. Dossier de censure de *Quai des Orfèvres*, visa n° 5 526, Centre national de la cinématographie, Paris.

l'épuration et, surtout, celle des politiques antisémites sous l'Occupation sont claires et soulèvent des questions difficiles, mais elles restent des allégories. À la surface, même sans considérer ces allégories, ou la judéité du personnage principal, le film a toujours de quoi déranger : c'est le portrait troublant d'une communauté qui, avec enthousiasme, soupçonne, ostracise, puis pousse à la mort l'un des siens, uniquement parce qu'il est excentrique. C'est une remise en cause puissante des attitudes des Français pendant et après la guerre. Pourtant, qu'on fasse une lecture au sens propre ou figuré, Duvivier accuse la foule plutôt que les autorités, ceci malgré le fait que les forces de police et la gendarmerie étaient fortement impliquées dans les pires exactions commises sous Vichy, y compris celles qui ciblaient les juifs⁷². *Quai des Orfèvres* rappelle l'épuration par l'identité de son réalisateur ; la pression et les fausses accusations subies par ses protagonistes peuvent être interprétées comme une allusion au traitement réservé à Clouzot à la Libération. Sans cette interprétation métaphorique, il peut soulever des questions sur la dimension arbitraire des enquêtes policières et la possibilité que celles-ci provoquent une erreur judiciaire. Dans ces deux films, un personnage de policier, sympathique et intelligent, confère une image positive aux forces de l'ordre. Il faudra attendre un autre film de Clouzot, réalisé deux ans après *Quai des Orfèvres*, pour qu'on voie au cinéma un questionnement sans équivoque de la justice pénale de l'après-guerre.

2.4.3 **Le Retour de Jean et le retour à l'État de droit**

Peut-être la réflexion la plus puissante dans le cinéma français de l'après-guerre sur la transition entre la justice du régime de Vichy et celle de la Quatrième République, *Le Retour de Jean* (Henri-Georges Clouzot, 1949) n'est pourtant pas un film à part entière : il s'agit d'un court de 28 minutes au sein un film à épisodes, *Retour à la vie*, comportant cinq récits ayant tous pour thème le retour en France des anciens prisonniers de guerre. Sorti en salles le 14 septembre 1949 – soit cinq ans après la Libération et quatre ans après le retour de la plupart des prisonniers de guerre français –, *Retour à la vie* peut se targuer d'une performance solide au box-office⁷³. La tonalité du film est souvent sombre mais varie d'un épisode à l'autre. *Le Retour de Tante Emma*, réalisé par André Cayatte, est très triste, montrant une femme rapatriée de Dachau, tellement affaiblie qu'elle est à peine capable de parler, accueillie par de sordides querelles de famille autour d'un héritage. Le deuxième épisode, *Le Retour d'Antoine* de Georges Lampin, est une comédie légère où un rapatrié travaille comme barman, le seul homme dans un hôtel réquisitionné par

72. C. Chevandier, *Policiers dans la ville*, op. cit., p. 797-858.

73. 2,4 millions de spectateurs. S. Simsi, *Ciné-passions*, op. cit., p. 46.

les officières américaines du Women's Army Corps. *Le Retour de Jean*, le troisième, est suivi de deux épisodes réalisés par Jean Dréville : *Le Retour de René*, sur un rapatrié qui retrouve son appartement occupé, et *Le Retour de Louis*, où les habitants du village natal d'un ancien prisonnier sont choqués de découvrir qu'il a épousé une Allemande.

Le Retour de Jean constitue une sorte de suite de *Quai des Orfèvres* et de *Manon* (1948)⁷⁴. Comme pour ces deux derniers films, Clouzot travaille sur le scénario avec Jean Ferry ; les dialogues et les bruitages, très riches, sont d'autant plus importants que l'action se déroule essentiellement à huis clos, dans des décors conçus par Max Douy, qui lui aussi a collaboré avec Clouzot sur ses deux derniers longs métrages. Clouzot et Ferry emploient à nouveau les talents de Louis Jouvet dans le rôle d'un protagoniste rongé mentalement et physiquement par son passé. Cette fois, le comédien incarne non pas un ancien de l'infanterie coloniale, mais un professeur de langue, ancien prisonnier de guerre revenu d'Allemagne avec une jambe blessée, un manque d'espoir pour l'avenir et un regard cynique sur le monde autour de lui. Jean Girard (Jouvet) s'est installé dans une pension de famille où il s'entend mal avec la plupart de ses voisins. En rentrant dans sa chambre, il tombe sur un Allemand (Jo Dest) qui s'y est réfugié après s'être évadé de prison. Blessé par une balle, il demande l'aide de Jean ; celui-ci va chercher Bernard (Léo Lapara), le médecin qui habite dans la même pension et qui lui donne un traitement quotidien pour sa jambe. Comme la balle s'est logée dans la région du cœur, l'Allemand ne peut être traité sur place, mais il refuse d'être emmené à l'hôpital, car la rue devant la pension regorge de policiers à sa recherche. Girard, compatissant, donne son accord pour cacher le fugitif et demande à Bernard de la morphine pour atténuer sa douleur, mais le médecin revient avec un renseignement troublant : l'homme évadé serait un tortionnaire, condamné à mort pour des exactions commises pendant la guerre. Pourtant, le protagoniste refuse toujours de le livrer à la police. Il veut écouter et comprendre comment cet homme, d'apparence ordinaire, a pu commettre de tels actes. Girard mène un interrogatoire ; l'Allemand, dont le nom n'est jamais mentionné, raconte son passé, explique qu'il n'est pas un sadique, mais qu'il s'est endurci avec la guerre, et que la torture suivait la logique affreuse de celle-ci. Il en appelle à l'humanité de Girard en lui adressant une dernière requête : le laisser mourir en paix. Girard, submergé par la colère contre le bourreau, l'arrache du lit et le plaque au sol, avant de réaliser qu'il vient de commettre lui-même un acte de violence contre un homme sans défense. Il demande à Bernard de sortir de la chambre et d'aller chercher la police, mais avant que celle-ci arrive,

74. Dans *Manon*, aussi, Clouzot s'attaque aux certitudes morales de l'après-guerre, mais nous ne l'abordons pas ici car il est beaucoup plus éloigné du thème de la justice pénale. Il existe déjà de nombreuses analyses : voir, par exemple, J.-L. Bocquet et M. Godin, *Clouzot cinéaste, op. cit.*, p. 165-188.



FIGURE 2.11 – « J’ai vu trois guerres, moi, mon cher monsieur. 1870, 1914 et celle-ci. Et jamais ça ne m’a coupé l’appétit. J’ai un moral de fer ! Comme le Maréchal. » Bien qu’absurde, cette première confusion entre l’Occupation et l’après-guerre présage le dilemme plus grave auquel le protagoniste sera confronté : quelle attitude faut-il adopter face aux bourreaux lorsqu’on est en position de force ? Les agents de l’État, qui traquent l’ancien bourreau, se conduisent-ils de manière tellement différente que pendant la guerre ?

il donne au fugitif une dose létale de morphine. « Mon Dieu, s’exclame-t-il pendant qu’il administre l’injection, si vous existez, pardonnez-lui. Et pardonnez-moi. »

Ce résumé met en avant le dénouement de l’épisode, mais les deux scènes qui précèdent la découverte du fugitif par Girard sont intéressantes pour la façon dont Clouzot y présente sa vision du monde de l’après-guerre. Dans cette introduction, le réalisateur montre un protagoniste qui, ayant réellement souffert à cause de la guerre, n’est plus un Français comme les autres. Les premières images du film mettent en exergue l’anonymat de « ces autres » : une série de gros plans montre les mains de plusieurs personnes qui, l’une après l’autre, acceptent une petite assiette de confiture. Certaines de ces mains sont vieilles, d’autres jeunes, voire très jeunes (un enfant qui place sa main directement dans la confiture avant de se faire gronder par ses parents), mais toutes reçoivent la même chose ; pour l’instant, on ne voit aucun visage. La caméra recule ensuite pour révéler cette scène quotidienne : la distribution de nourriture dans la salle à manger d’une pension de famille. Les traits des personnages et les conversations rappellent les difficultés typiques de l’après-guerre : une personne déchire un ticket de rationnement, une famille évoque la crise du logement dans une conversation avec le gérant de l’hôtel. Celui-ci s’impatiente, car l’un de ses pensionnaires a pris l’habitude de prendre ses repas après tous les autres clients. C’est Girard, qui apparaît aussitôt, descendant l’escalier en boitant. Le décor de la salle à manger suggère un cadre plutôt confortable et bourgeois, avec un grand escalier en bois, des statuettes et de nombreuses plantes sous une verrière à l’arrière-plan. Cependant, Girard est visiblement mal à l’aise dans cette ambiance. Il annonce qu’il n’a pas faim : encore un signe de sa différence par rapport aux autres.

Cette scène est empreinte d'un humour mordant qui souligne la solitude du protagoniste face au groupe, et qui annonce aussi le dilemme à venir quand Girard rencontrera l'Allemand. Lorsque Jean annonce qu'il n'a pas faim, il accepte de donner son assiette à un vieil homme (Maurice Schutz) assis à la table d'à côté. Celui-ci dit qu'il a toujours envie de bien manger : « J'ai vu trois guerres, moi, mon cher monsieur, explique-t-il. 1870, 1914 et celle-ci. Et jamais ça ne m'a coupé l'appétit. J'ai un moral de fer ! Comme le Maréchal. » Il indique, sans le regarder, le portrait derrière son épaule, celui du général de Gaulle (fig. 2.11). Cinq ans après la Libération, la confusion entre le chef de la France libre et celui de l'État de Vichy est à la limite de l'outrance. Cette réplique n'est pas censurée probablement parce que le personnage – très vieux, un peu sénile – rend la remarque absurde⁷⁵. Mais la plaisanterie introduit un questionnement qui sera exploré davantage plus tard dans le film : en quoi exactement la société de l'après-guerre, et l'État de l'après-guerre, sont-ils différents de leurs prédécesseurs sous l'Occupation ?

Cette thématique est encore soulignée par un autre personnage dans la salle à manger, un militaire à la retraite incarné par Noël Roquevert⁷⁶. Il opine, à propos du manque d'appétit du protagoniste : « Nos anciens prisonniers doivent se fortifier... Faut refaire la France ! » Girard répond : « Elle s'est passée de moi pendant cinq ans, elle se refera toute seule. » Puis une autre cliente de la pension, une dame d'une cinquantaine d'années, se tourne vers le commandant et commente sur l'attitude de Girard : « Avec une mentalité pareille, pas étonnant qu'on a perdu la guerre ! » Avec son patriotisme démonstratif, le commandant fait resurgir une problématique qui date du début de la Seconde Guerre mondiale et qui, à en croire le tableau que peint Clouzot ici de la France de l'après-guerre, n'a pas été parfaitement résolue à la Libération. En 1949, le fait d'évoquer la France comme ayant perdu la guerre est curieux et, comme la confusion précédente entre de Gaulle et Pétain, provocateur. La France a effectivement perdu la drôle de guerre,

75. Nous n'avons malheureusement pas pu consulter le dossier de censure de *Retour à la vie* (visa n° 8 116), inaccessible depuis 2013. D'après la presse, nous savons que le CNC aurait « songé à pratiquer quelques coupes dans les dialogues » de l'épisode de Clouzot, sans finalement les exiger; cette réplique est du genre à être épinglée par les censeurs. Voir Hervé Le Boterf, « *Retour à la vie* », *Cinévue*, 26 septembre 1949.

76. Acteur de genre, Roquevert est un grand spécialiste de rôles d'homme âgé caractérisé par une masculinité rigide, intolérante et exagérée. On le voit jouer ce même type de personnage à plusieurs reprises dans les films ayant trait à la justice : sa présence permet aux réalisateurs de condamner ou de tourner en ridicule des attitudes qu'ils voient comme bornées et chauvines. À quelques détails près, le commandant qu'il incarne dans *Le Retour de Jean* est identique au beau-père peu compréhensif de la protagoniste de *La Cage aux filles* (Maurice Cloche, 1950; voir chapitre 3, p. 242), au juré farouchement conservateur de *Justice est faite* (André Cayatte, 1950; voir chapitre 5, p. 344) et au commissaire qui veut un coupable à tout prix dans *Le Dossier noir* (Cayatte, 1955; voir chapitre 5, p. 402).

puis subi l'Occupation et, selon la vision de l'histoire promue par les gouvernements qui s'ensuivent de l'après-guerre, préservé son honneur grâce à la Résistance et à la France libre⁷⁷. Cette même vision de l'histoire permet à de Gaulle de positionner son pays parmi les pouvoirs victorieux à l'issue du conflit et d'éviter une occupation militaire par les Alliés⁷⁸. Au lieu de refléter la propagande actuelle, les propos du commandant et de la dame font plutôt écho à l'idéologie officielle de Vichy : le redressement d'une France vaincue. Ajoutés au lapsus du vieil homme qui confond de Gaulle et Pétain, ces répliques sont censées interpeller les spectateurs sur les mentalités réactionnaires de la France vichyste qui seraient encore répandues après la Libération.

Un conflit s'ouvre ensuite entre Girard et le commandant autour de la radio qui occupe le centre de la salle, encore un symbole de la culture commune dans laquelle Girard ne se reconnaît pas. Lorsque le présentateur commence à relater une rumeur selon laquelle Adolf Hitler, Eva Braun et Martin Bormann auraient été exfiltrés de Berlin en hélicoptère avant de quitter le continent européen pour un refuge inconnu, Jean se lève et éteint la radio, ce qui occasionne un silence étonné et des regards réprobateurs de la part des autres clients. Finalement, le commandant réplique : « Si la guerre ne vous intéresse pas, ce n'est pas une raison pour en priver les autres ! » Bien que son point de vue ne soit pas partagé par tous – Juliette (Monette Dinay), une autre pensionnaire, se lève en s'exclamant : « Vous ne nous fichez jamais la paix, vous autres avec votre guerre ! » –, le commandant rallume la radio et échange des regards de défi avec Girard dans une suite de plans en champ contre-champ. Le texte lu par le présentateur est inepte, un exemple typique de l'humour noir de Clouzot. Il illustre la perspective caustique du réalisateur sur la France de l'après-guerre et sur ce qu'il voit comme le piètre accueil réservé aux anciens prisonniers :

Rapatriés, surveillez votre alimentation. Le docteur Bonami, chef de clinique à la faculté, de retour de Buchenwald, vous conseille d'éviter les graisses, épices, condiments et en général toute alimentation provoquant de l'infection intestinale. Rapatriés, n'oubliez pas que le meilleur accueil vous est réservé aux centres de reclassement, où tout sera fait pour vous permettre de retrouver rapidement un emploi.

77. Le général de Gaulle lui-même promeut cette histoire de la Seconde Guerre mondiale qui minimise le régime de Vichy, caractérisé comme illégitime, et souligne la présence constante de la République, représentée par la Résistance et la France libre. Voir *supra*, note 27, p. 184.

78. Voir, par exemple, Charles L. Robertson, *When Roosevelt Planned to Govern France*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2012, 235 p.

FIGURE 2.12 – *Le commandant (Noël Roquevert) reste auprès du poste de radio pour empêcher qu'on l'éteigne ; la radio est la première source de gêne sonore pour le protagoniste. Dans la seconde moitié du film, ce fond sonore est remplacé par un autre plus menaçant, celui des coups de feu et de la traque du fugitif par la police.*



Ce texte est prononcé sur un plan du commandant – la caricature faite par Clouzot de la culture censée rassembler les Français après la Seconde Guerre mondiale – debout devant la radio, prévenant toute tentative de l'éteindre (fig. 2.12). Pendant que Girard se met en colère non seulement contre le commandant, mais contre la société entière – « J'en ai marre, tu m'entends ? Marre de l'histoire des prisonniers, marre de la radio, marre de vous tous ! » –, des plans en forte plongée sur le protagoniste et en forte contre-plongée sur les clients dans la salle à manger soulignent l'incompréhension mutuelle et le côté perturbant de cet échange. Dans cette scène, l'ancien prisonnier de guerre cherche la paix – dans les deux sens du mot – et se retrouve face à des concitoyens qui la lui refusent.

Au fil du récit du *Retour de Jean*, l'action monte les étages de la pension. La salle à manger, où se déroule la première scène, est située au rez-de-chaussée ; la deuxième scène a lieu autour de la chambre du docteur Bernard, au premier étage, et la troisième et plus importante scène dans la chambre de Girard au deuxième étage. Un quatrième espace, celui de la rue devant la pension, est visible dans quelques plans de coupe qui montrent l'arrivée de la police et l'agitation des voisins curieux qui regardent la chasse à l'homme. Paradoxalement, chaque espace, successivement, est moins confortable que le précédent, plus isolé mais aussi soumis à des intrusions de plus en plus brutales. En montant d'abord chez le médecin, ensuite vers sa propre chambre, Jean cherche effectivement le calme et l'intimité, mais ceux-ci sont à chaque fois rompus.

Au début de la scène du premier étage, c'est la présence de Juliette, une femme jolie et souriante, un peu plus jeune que Girard, qui provoque une certaine gêne chez l'ancien prisonnier. Visiblement éprise de celui-ci, elle l'attend dans le couloir, lui tient le bras et essaie d'attirer son intérêt en promettant de lui apporter un chocolat chaud. Girard repousse les avances de sa voisine, puis entre dans la chambre du médecin et explique à celui-ci le paradoxe de sa sexualité en tant que handicapé. « C'est dans la jambe que j'ai été blessé, pas ailleurs », ironise-t-il devant Juliette, indiquant qu'il est toujours attiré par les femmes ; mais, devant le docteur Bernard, il avoue que « les femmes, c'est fini, comme

le reste ». Dans une position qui expose sa vulnérabilité (fig. 2.13), sa jambe blessée prête à recevoir une piqûre, il avoue que s'il n'est pas impuissant, il est tout de même « impuissant à tout, oui, impuissant à vivre, à travailler, à aimer ». Sur le plan métaphorique, Clouzot rapproche les blessures du protagoniste et la condition de la France de l'après-guerre : Girard, comme son pays, porte les blessures infligées par la guerre. Pourtant, reconnaître sa propre faiblesse et vouloir chercher la paix le rend plus honnête que les voisins aux attitudes vichystes, qui refusent de voir leur propre condition affaiblie.

La bande son et les bruitages jouent un rôle important dans la création de l'atmosphère étouffante dont cette scène et le reste du film sont imprégnés. Après la confrontation entre Jean et le commandant, la radio reste allumée et persiste en bruit de fond, audible pendant la première moitié de la scène du premier étage. Le présentateur lit une liste absurdement longue de pièces justificatives que les rapatriés seraient obligés de réunir pour leurs démarches auprès des centres de reclassement :

[...] livret de famille, carte d'alimentation, extrait du casier judiciaire, dernière quittance de loyer, certificat médical et certificat de domicile, livret militaire et attestation de votre dernier employeur à la date du 16 juin 1939. Attestation qui, pour être valable, devra être légalisée par le commissaire de police de l'arrondissement ou visée par la gendarmerie locale. Venez, nous vous attendons !

Cette liste, que le commandant oblige Girard à écouter, est plutôt inoffensive comparée au bruit de fond qui la suit. À la fin de la deuxième scène, dans la chambre du médecin, le bruit de la radio est remplacé par celui de l'opération policière visant à arrêter les prisonniers évadés. Lorsque les premiers coups de feu retentissent à l'extérieur de la pension, Jean réagit avec dégoût et cynisme (« Bien sûr, dit-il, la fête continue ! ») ; au contraire, le médecin, intrigué, veut découvrir leur origine. L'ancien prisonnier, déjà monté au premier étage pour éviter la compagnie de ses voisins, cherche encore du refuge en montant seul vers sa chambre au deuxième étage, tandis que le docteur Bernard, observant les policiers depuis son balcon, profite de la vive émotion provoquée par les coups de feu pour reconforter et séduire Juliette. Comme la radio, ce bruit est une source de crainte et de répulsion pour le protagoniste quand, dans le même temps, il réunit ses voisins, tous curieux d'observer le drame de l'évasion et de la traque policière. Dans la scène suivante, lorsque Jean décide de cacher le fugitif dans sa chambre, Clouzot crée un effet de suspense avec le bruit des policiers qui approchent, recherchant l'Allemand, fouillant chambre après chambre. Girard, Bernard et le fugitif, montrés dans une série de plans en champ contre-champ, attendent en silence alors qu'on entend la police frapper aux portes des voisins et finalement à celle de Jean. Le bruit des coups de feu et de la foule



FIGURE 2.13



FIGURE 2.14



FIGURE 2.15

Le thème de la blessure et du soin est présent tout au long du Retour de Jean. Lorsque Jean (Louis Jouvet) se fait soigner par le docteur Bernard (Léo Lapara), il expose sa vulnérabilité – sa jambe blessée – devant Juliette (Monette Dinay) et le spectateur (fig. 2.13). L'Allemand fugitif (Jo Dest) est lui aussi blessé, et devient le double de Jean, qui le cache derrière lui dans son propre lit lors de l'arrivée de la police (fig. 2.14). Finalement, Jean administre à son tour une piqûre à l'Allemand (fig. 2.15), mais cette fois, le soin est mortel.

curieuse à l'extérieur de la pension continue tout au long de la dernière scène nourrissent son atmosphère glaauque, déjà visible dans le décor du dernier étage, sombre et miteux.

La ressemblance entre Girard et l'Allemand est un thème important dans cette dernière scène. C'est aussi un élément clé du propos de Clouzot, qui vise à souligner le danger permanent que représente la torture, et à démontrer que des personnes apparemment normales sont capables de s'y livrer dans des circonstances bien précises. Les deux personnages sont blessés, et les deux ont besoin de soins. La similarité apparente entre leurs expériences permet à Jean de compatir avec le prisonnier évadé, avant qu'il n'apprenne que celui-ci était un tortionnaire. Il lui explique son soutien inconditionnel : « Moi aussi j'ai été prisonnier. Traqué. Moi aussi j'ai eu les flics derrière moi. » Il devient

même le double du fugitif lorsqu'il le cache dans son propre lit (fig. 2.14). Aidé par le médecin, Girard fait semblant de se faire soigner pour empêcher les policiers de trouver le fugitif quand ils font irruption dans la chambre. Même après que l'Allemand avoue avoir pratiqué la torture, Girard insiste pour que celui-ci reçoive des soins médicaux : Bernard lui fait une injection pour soulager sa douleur, pratiquant sur l'Allemand le même geste qu'il a prodigué quelques minutes auparavant sur le personnage principal. Cependant, l'Allemand n'est pas le double parfait de Girard. L'un est un criminel de guerre, l'autre pas, et la comparaison fonctionne également au niveau métaphorique : si Jean est blessé à la jambe, l'Allemand, lui, est blessé au cœur. Cette ressemblance imparfaite provoque la curiosité du protagoniste. Comment une personne aussi semblable, qui dit lui aussi être professeur de langue, peut-il être capable de torture ? Girard pose la question à Bernard en des termes sans équivoque :

Voilà un homme comme nous. Il a une tête, des yeux, un corps pareils aux nôtres. Une femme, des enfants, auxquels il caressait les joues pendant ses permissions. Et c'est cet homme-là qui, pendant quatre années, a torturé un tas de gens. Tous les jours, comme on vient au bureau, il a enfoncé dans de la chair vivante des choses qui coupent, qui brûlent... et tu n'as pas envie d'essayer de comprendre ?

Suggérer qu'un homme ordinaire peut devenir un tortionnaire constitue un discours assez remarquable pour l'époque. Avec *Le Retour de Jean*, Henri-Georges Clouzot et Jean Ferry esquissent une réflexion qui s'approche de la pensée de Hannah Arendt, onze ans avant que la philosophe popularise l'expression « la banalité du mal » dans ses écrits sur le procès d'Adolf Eichmann⁷⁹. Certes, Clouzot et Ferry évoquent la torture et non la solution finale ; ils épinglent la logique cruelle de la guerre comme l'origine de ces exactions, plutôt que le conformisme ou la stupidité d'un responsable au sein d'un système totalitaire. Pourtant, le film est sans équivoque sur un point essentiel : que l'ancien tortionnaire est un homme ordinaire. Avec son envie de comprendre le bourreau, le protagoniste du *Retour de Jean* cherche à savoir comment un homme normal peut être capable d'une telle cruauté, l'un des mêmes objectifs que se fixe Arendt dans son enquête sur Eichmann⁸⁰.

L'atmosphère devient encore plus pesante dans la partie finale de cette dernière scène. Le bruit de fond de la foule curieuse dans la rue et des coups de feu sur les

79. Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal*, traduit par Anne Guérin, Paris, Gallimard, 1991 [1963], 484 p.

80. *Ibid.*, p. 48-50.

toits s'intensifie. Jean allume une ampoule directement au-dessus du lit où l'Allemand est allongé, donnant une lumière encore plus contrastée et expressionniste ; il pose des questions sur les pratiques de l'ancien tortionnaire et la lumière, dirigée directement dans les yeux de celui-ci, ressemble désormais à celle d'un interrogatoire. Les plans sur Jean sont désormais en contre-plongée, ceux sur l'Allemand en plongée, faisant écho au rapport de force entre les deux personnages. L'Allemand insiste sur le fait qu'il n'est pas sadique, qu'infliger des tortures le rendait malade avant qu'il ne s'endurcisse. Girard répond avec un raisonnement qui, de manière intéressante, relève de la criminologie : si le tortionnaire n'est pas sadique, il n'a pas d'excuse. « Les fous, c'est fait pour l'asile, pas pour le poteau. » L'ancien bourreau explique alors comment il a pu mener à bien son travail :

L'ALLEMAND — La seule excuse de la cruauté, monsieur, c'est d'être efficace. La brutalité n'a pas de sens : on ne fait pas parler un homme en le giflant. Quand on l'a battu et qu'il n'a rien dit, si l'on s'arrête, tous les coups qu'on a donnés, toute la douleur qu'il a sentie, c'est inutile, c'est mauvais... Alors, il faut continuer, toujours continuer, pour avoir eu raison. On ne se sent pas très fier d'être un bourreau, mais, ce qui est impensable, comme vous dites, c'est d'être un bourreau gratuitement.

GIRARD — Vous n'avez pas toujours réussi. Certains sont morts sans avoir parlé.

L'ALLEMAND — Oui, c'était affreux.

GIRARD — Mais vous recommenciez le lendemain.

L'ALLEMAND — Le soir même. Je le devais ! Il fallait effacer ma défaite à mes yeux ou me faire sauter la cervelle.

BERNARD — C'était peut-être la vraie solution.

L'ALLEMAND — Docteur, on n'a pas le droit de se tuer quand on a la foi. Nous devions gagner la guerre.

GIRARD — Vous l'avez perdue.

L'ALLEMAND — Je le devais quand même : j'avais choisi de croire. [...] Essayez de me comprendre, puisque vous m'avez demandé de parler. J'avais vingt ans après l'autre guerre. J'ai passé ma jeunesse dans le désordre. L'Allemagne, c'était comme une fourmilière sur laquelle on a marché. J'étais seul, affreusement seul. Un jour, le peuple allemand s'est reformé, et je me suis senti un membre de ce corps. Je me suis donné tout entier. Je me suis perdu comme on se perd dans l'amour. Quand la guerre est venue, je ne me suis pas repris...

GIRARD — Et vous avez choisi la besogne la plus ignoble !

L'ALLEMAND — Exprès, parce qu'il fallait que quelqu'un la fasse ! Et que je m'en sentais capable. Vous en auriez fait autant s'il l'avait fallu.

Écœuré, Jean explose de rage. Il somme l'ancien bourreau de se mettre debout, le secoue violemment et le jette par terre avant de se ressaisir : « C'est contagieux !, s'exclame-t-il au sujet de la torture. Bernard, j'ai frappé un blessé, un blessé qui me demandait asile. »

À la différence de la vengeance furieuse de ce geste, la piqûre de morphine que Girard administre à l'Allemand à la fin du film est surtout un acte de pitié. Le protagoniste met fin à la vie du tortionnaire mais aussi à ses souffrances, et l'empêche de retomber dans les mains de la police et des bourreaux. Il exauce le dernier vœu du fugitif, qui souhaite mourir en paix. Sa décision est aidée et justifiée par le pronostic du médecin après que Girard jette l'Allemand par terre : quoi qu'il arrive, il pourrait survivre au mieux jusqu'au petit matin. Pourtant, le récit pose toujours une problématique morale. L'Allemand aurait pu éventuellement survivre si Girard ne l'avait pas saisi dans son accès de colère quelques minutes auparavant, mais dans ce cas il aurait fallu qu'il soit transporté à l'hôpital – et donc remis entre les mains de la police et, finalement, entre celles des bourreaux. Le résultat est donc ambigu : d'abord sous le coup de la colère, ensuite par remords et compassion, Girard donne la mort à l'Allemand. Finalement, la leçon que donnent Clouzot et Ferry est que la position de force, celle où on a la possibilité d'agir et de punir au nom de l'État, la justice ou la morale, est intrinsèquement dangereuse pour ceux qui l'occupent. Cette position, occupée par les Allemands pendant l'Occupation, revient à la République dans la France de l'après-guerre. Dans le microcosme de la chambre de Girard, c'est ce dernier qui a le pouvoir de juger, punir ou épargner l'ancien tortionnaire, mais au risque de devenir un bourreau lui-même.

Cinq ans après la Libération, cette conclusion est difficile à digérer pour beaucoup de critiques. Si certains chroniqueurs approuvent la « grande probité intellectuelle » de Clouzot et Ferry dans un court métrage qui fonctionne comme un « débat contradictoire⁸¹ », d'autres, comme Jeander, le condamnent dans un langage sévère : « D'une cruauté inutile. Du grand-guignol psychologique. Ambigu dans son esprit. Indéfendable dans sa forme (la tirade de la fin est insupportable)⁸². » Lucie Derain, qui écrit l'une des critiques de *Retour à la vie* les plus axées sur *Le Retour de Jean*, se demande : « Charge, réquisitoire ? On ne sait. Ce dessein est vague et le résultat est faux, grinçant, malgré le talent que

81. Critique de la revue *Peuple*, citée dans J.-L. Bocquet et M. Godin, *Clouzot cinéaste*, op. cit., p.186.

82. Jeander [Jean Derobe], « *Retour à la vie* », *Libération*, 21 septembre 1949.

FIGURE 2.16 – La police est représentée surtout comme une menace dans *Le Retour de Jean*. Armés avec des mitraillettes, les agents se déferlent dans la rue ; les coups de feu qu'ils tirent fournissent un bruit de fond ponctuel tout au long du film.



prouve Louis Jovet dans le rôle artificiel de Jean⁸³. » *Le Canard enchaîné* n'hésite pas à qualifier l'épisode de « scandaleux » et à reprocher au réalisateur d'être déconnecté de la réalité : « M. Clouzot n'évolue pas dans l'humanité, il évolue, souvent avec brio, dans un "milieu". Il prête à la guerre, à la Résistance, à la Libération une atmosphère de milieu. C'est insoutenable. Rien ne justifie les dangereuses banalités qu'échangent ici Jovet et son nazi, dans une atmosphère haletante de coups de feu, de police, de sang et de morphine⁸⁴. » Georges Sadoul, comme la plupart des critiques communistes, vilipende le court : « Ce film, qui se réfère à la notion de fraternité humaine, est dépourvu de la plus élémentaire humanité. On a voulu faire "très dur", très "vache", pour parler comme certains journalistes. Mais la dureté est mal compatible avec la veulerie morale. Le sketch de Clouzot, pour accumuler certains effets dignes du Grand Guignol, ne vaut ni plus ni moins que ceux de Lampin, Dréville et Cayatte. Cette mise en paraboles des mots d'ordre franco-allemands du *Parlement européen* "de Strasbourg" risque de susciter demain de vives réactions du public⁸⁵. » Selon plusieurs critiques dans la presse, *Le Retour de Jean* aurait provoqué du débat à Cannes, mais la plupart des articles sur *Retour à la vie* n'évoquent l'épisode de Clouzot que brièvement en faisant un tour d'horizon du film entier. *Le Retour de Jean* fait sans doute moins de remous que si Clouzot en avait fait un long métrage.

83. Lucie Derain, « *Retour à la vie* de Cayatte, Lampin, Dréville et Clouzot », *Dernière heure* (Alger), 28 septembre 1949.

84. Critique du *Canard enchaîné*, citée dans J.-L. Bocquet et M. Godin, *Clouzot cinéaste*, op. cit., p. 187-188.

85. Georges Sadoul, « Le Festival de Cannes : la première semaine est médiocre », *Les Lettres françaises*, 15 septembre 1949, n° 277, p. 6 ; voir aussi Claude Gauteur, *Clouzot critiqué*, Paris, Séguié, 2013, p. 39-40. Bien que le *Parlement européen* de notre époque n'existe pas encore en 1949, Sadoul fait sans doute référence à la signature en mai 1949 du statut du Conseil de l'Europe, désignant Strasbourg comme siège du nouvel organisme intergouvernemental.

Si la morale du film est complexe, le portrait de la police que dresse Clouzot est celui d'une force brutale et effrayante – une image nettement moins favorable que celle que l'on voit dans *Quai des Orfèvres*, où le personnage de Jovet est lui-même inspecteur de police. Une fois que Girard a décidé d'abriter le fugitif, lui aussi devient implicitement menacé par les forces de l'ordre : il aura à répondre de la présence de l'Allemand dans sa chambre. Dans les quelques plans de coupe qui les montrent, les agents semblent être innombrables dans la rue devant la pension, descendant de véhicules blindés, armés de mitraillettes (fig. 2.16). Une fois que leur supérieur leur en donne l'autorisation, un groupe de policiers, certains en uniforme, d'autres en civil, se pressent dans l'escalier ; l'un d'eux heurte une serveuse portant une pile d'assiettes, qui tombent par terre et volent en éclats pendant que le policier continue dans son chemin. Quelques dialogues contribuent à cette méfiance des institutions de la justice en général. Au moment où Girard demande à Bernard de donner de la morphine à l'Allemand pour qu'il puisse s'expliquer, le médecin l'interpelle sur son rôle et sur celle des autorités :

BERNARD — Tu appelleras les flics après ?

GIRARD — Peut-être, je ne sais pas... C'est probable... il faut décider.

BERNARD — Mais ce n'est pas ton affaire, mon vieux ! Personne ne t'a chargé de rendre la justice. D'ailleurs, elle a déjà été rendue par de vrais juges. Ce bonhomme-là leur appartient.

GIRARD — Si tu savais ce que la justice des autres peut ne pas m'intéresser...

[Un plan montre le plafond alors qu'on entend le bruit des bottes des policiers sur le toit.] Tiens, écoute-là qui passe.

BERNARD — Ce n'est pas la justice, ça, c'est la police.

GIRARD — Elle aussi marche avec les gros souliers⁸⁶ !

Ces répliques – qui poussent à réfléchir sur la justice (comme idéal et comme institution) et la police –, le portrait peu reluisant des forces de l'ordre et, surtout, la morale complexe font de *Retour de Jean* un film extraordinaire pour son époque. Bien que les autres films qui traitent des crimes de guerre évoquent la justice d'une manière politique,

86. Cette dernière réplique de Girard continue dans le scénario original :

« Vois-tu, Bernard, ce n'est pas pour rien qu'on arme la justice d'une balance : ça se passe aussi bêtement que chez l'épicier, il y a des poids et un tarif, un barème ; cambriolage avec effraction, tant ; on met le paquet sur la balance : 3 fois 12, 36... Enlevé, c'est pesé ! Et avec ça, madame ? Eh bien, moi, j'ai besoin de savoir ce qu'il y a dans le paquet ! »

Cette partie de la réplique est supprimée au tournage – il n'y a aucune coupe dans le montage – probablement parce que le scénario est déjà assez verbeux. Henri-Georges Clouzot et Jean Ferry, « Girard », dans *Retour à la vie*, Paris, La Nouvelle Édition, 1949, p. 113.

la plupart l'isolent dans le contexte de l'Occupation : la dénonciation des exactions nazies fait l'objet d'un consensus facile. Quelques autres films font le lien entre les crimes de guerre et la période de l'après-guerre, mais d'une manière qui soutient une lecture héroïque et complaisante de l'histoire de la France dans la Seconde Guerre mondiale. *Le Retour de Jean* fait entendre une voix dissidente encore plus forte que celles de *Panique* ou de *Quai des Orfèvres* qui, malgré un discours critique sur l'histoire, construisent une image positive des forces de l'ordre et n'abordent l'Occupation ou l'épuration qu'à travers l'allégorie. Ce qu'entreprennent Clouzot et Ferry en moins de trente minutes est le réexamen d'une question cruciale, peu ou pas explorée ailleurs : en quoi exactement l'État de droit de la Quatrième République est-il différent de l'État policier qu'était Vichy ? En poursuivant avec les mêmes attitudes et les mêmes pratiques répressives que pendant la guerre, l'État de droit ne risque-t-il pas de redevenir un État policier ?

2.5 Actualités : une représentation quasi uniforme de l'épuration

Dans son ouvrage *Clio de 5 à 7*, Sylvie Lindeperg retrace l'histoire des actualités filmées en France de l'immédiat après-guerre, de la Libération jusqu'à la fin de l'année 1945. Le chapitre intitulé « Crimes et châtements » détaille le traitement de l'épuration et des procès de crimes de guerre dans le journal *France Libre Actualités* et son successeur, *Les Actualités françaises*⁸⁷. Ces bandes d'actualités mettent l'accent sur les procès et les condamnations des plus hauts responsables de Vichy et du Troisième Reich. Quatre reportages sont consacrés au procès du maréchal Pétain qui se déroule en juillet-août 1945. La couverture importante de ce procès s'inscrit dans la politique du gouvernement, qui est aussi une politique de communication : pour calmer les esprits, un régime encore fragile met l'accent sur une épuration ciblant surtout les responsables du régime déchu⁸⁸. D'après Lindeperg, les reportages sur le procès de Pétain deviennent un « rituel d'expiation mis en place par la justice avec le concours de la presse filmée », avec pour but de « désigner et condamner le coupable émissaire en dédouanant aussi bien les parlementaires de la Troisième République que l'ensemble du peuple français qui avait pourtant massivement soutenu le Maréchal en 1940⁸⁹ ». Avec un mode de narration spécifique aux actualités, avec des images muettes des audiences commentées, voire interprétées par un commentateur invisible et omniscient, *Les Actualités françaises* escamotent tout

87. Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS éditions, 2000, p. 211-239.

88. Fred Kupferman, *Le Procès de Vichy : Puceu, Pétain, Laval*, Bruxelles, Complexe, 1980, p. 25.

89. S. Lindeperg, *Clio de 5 à 7*, op. cit., p. 222.

élément qui irait à l'encontre du discours privilégié dans ces reportages. Les magistrats, les avocats, les témoins à charge et à décharge parlent devant la cour, mais seules les paroles du commentaire *off* peuvent être entendus par les spectateurs. Cette logique de réinterprétation va jusqu'au point où le verdict prononcé par la cour contre Pétain – une sentence de mort suspendue en raison de l'âge avancé du Maréchal – devient tout simplement une condamnation à mort dans le reportage, qui efface cette mesure de clémence. Après ces résumés hebdomadaires du procès de Pétain, un seul reportage relaie la condamnation de Pierre Laval, chef du gouvernement vichyste, et celle de Joseph Darnand, ancien chef de la Milice française. Un reportage, pourtant complètement tourné, écrit et sonorisé, qui relate la condamnation de Charles Maurras, n'est jamais diffusé. Aucune bande n'aborde l'épuration aux autres niveaux de la société, menée par les cours de justice ou les chambres civiques.

En parallèle de cette dénonciation du traître exemplaire, les bandes d'actualités colportent une accusation plus large et soutenue de l'Allemagne. Celle-ci concerne évidemment les principaux dirigeants du Troisième Reich, mais aussi des militaires subalternes ou des civils condamnés pour des crimes de guerre. Par exemple, un reportage du 20 juillet 1945 montre plusieurs scènes d'un procès de soldats nazis à Rennes, suivies d'images fournies par les autorités d'occupation américaines en Allemagne qui montrent de véritables exécutions, par pendaison (celle d'un civil qui aurait tué un parachutiste) et par balles (d'espions SS). Le commentaire *off* prône une attitude impitoyable : « À travers la France, un peuple de fusillés demande justice. Des milliers d'Allemands ont commis des crimes. Le devoir d'un peuple fort, c'est sans passion et sans haine, de saisir le plus possible de ces assassins et de les tuer⁹⁰. » La presse filmée couvre amplement les procès de Lunebourg et surtout ceux de Nuremberg ; ces derniers, qui se déroulent principalement en 1946, sont traités non seulement par *Les Actualités françaises*, mais aussi par les autres journaux qui sont autorisés à partir du 1^{er} janvier de cette année⁹¹. Si la forme générale de ces reportages repose toujours sur l'interprétation des images par une voix *off*, la conception des procès comme un grand événement médiatique, avec plusieurs angles de prises de vue et du son synchrone, permet aux journaux un montage plus complexe ainsi que quelques courts extraits de discours des procureurs. La lecture

90. « Procès de criminels de guerre et exécutions », *Les Actualités françaises*, 20 juillet 1945, INA, notice n° AFE86003180.

91. *Les Actualités françaises*, dont le premier actionnaire est l'État, est l'unique journal cinématographique produit en France entre la Libération et la fin de l'année 1945. Au début de l'année suivante, la concurrence est rétablie entre *Les Actualités françaises* et quatre autres bandes produites par des sociétés privées : *Éclair-Journal*, *Fox-Movietone*, *Gaumont-Actualités* et *Pathé-Journal*.

des verdicts par les juges – « *death by hanging* », annoncée à répétition en anglais, puis traduite par le commentateur – permet de mettre un point final emphatique au procès⁹². Nous ne reviendrons pas ici sur les analyses de ces actualités filmées, soigneuses et complètes, déjà faites par Lindeperg. En revanche, dans le cadre de cette analyse de la justice dans le cinéma français de la Quatrième République, nous pouvons compléter ce panorama avec les bandes autres que *Les Actualités françaises*, ainsi que les années après 1946.

En somme, *Éclair-Journal*, *Gaumont-Actualités* et *Pathé-Journal* traitent des procès de Nuremberg d'une manière très similaire aux bandes des *Actualités françaises* examinées par Lindeperg. À la différence de ce dernier journal, Éclair, Gaumont et Pathé ajoutent des montages d'archives aux plans de la lecture du verdict dans leurs reportages respectifs, en octobre 1946, sur la fin du procès principal des hauts dirigeants du Reich. Dans ces trois reportages, le commentaire rappelle l'ascension au pouvoir des nazis à l'aide d'images de congrès, de discours de Hitler et de défilés militaires. Ces extraits sont suivis de plans de villes détruites et des corps émaciés de prisonniers lors de la libération des camps⁹³. Le reportage d'Éclair rappelle en particulier la destruction de la ville d'Oradour-sur-Glane; celui de Pathé va plus loin en mettant en cause tout le peuple allemand, déclarant que « tous sont coupables, aussi bien ceux qui ont assisté sans rien dire ». Globalement, le traitement du premier procès de Nuremberg par l'ensemble des journaux cinématographiques français est semblable, tant sur le plan des images que sur celui du commentaire. Il reçoit une attention exceptionnelle, avec trois ou quatre reportages réalisés par chaque journal entre janvier et octobre 1946. Ces reportages sont souvent situés en fin de bande, dans une position qui donne du poids au discours, et sont d'une durée anormalement longue : plus de 2 minutes et 30 secondes en moyenne. Ils conservent toutefois la forme habituelle des actualités filmées, et ne sont pas assez longs pour aborder le sujet en profondeur.

Dans la première moitié de la période que nous étudions, les quatre journaux cinématographiques auxquels nous avons accès traitent aussi d'autres procès de crimes de guerre, quoique avec moins de ressources et d'attention. Nous avons déjà remarqué que le nombre de reportages sur l'épuration et les procès de crimes de guerre suit une

92. « Le verdict du plus grand procès de l'histoire », *Les Actualités françaises*, 10 octobre 1946, INA, notice n° AFE85001694.

93. « Vues des derniers jours du procès de Nuremberg. L'expiation », *Éclair-Journal*, 10 octobre 1946, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 4641EJ 34298; « Nuremberg. Fin du procès », *Gaumont-Actualités*, octobre 1946, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 4637 GJ 00012; « Nuremberg », *Pathé-Journal*, 16 octobre 1946, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 1946 41 12.

évolution logique, avec une récurrence fréquente du sujet en 1946 et 1947, puis un déclin rapide, avec quelques derniers reportages en 1953 autour du procès des soldats accusés d'avoir participé au massacre d'Oradour-sur-Glane (voir tableau 1.39, p. 157). La grande majorité de ces reportages concerne des audiences où les accusés sont allemands. Il existe quelques exceptions : un reportage sur le procès des amiraux Abrial et Marquis, accusés d'avoir inutilement sabordé la flotte française à Toulon en 1942⁹⁴ ; un autre sur le procès de cinq officiers du Premier Régiment de France, unité créée par le gouvernement de Vichy pour lutter contre la Résistance⁹⁵ ; ou encore les journaux qui abordent le procès d'Oradour, où douze Alsaciens rejoignent huit Allemands parmi les accusés⁹⁶. Ces reportages traitent de questions controversées. Les amiraux prétendent que le sabotage visait à empêcher les Allemands de s'emparer de la flotte française, alors que les Alsaciens accusés d'avoir commis des exactions à Oradour affirment qu'ils ont été enrôlés de force dans la Waffen-SS et demandent à être jugés séparément. Dans le cas des amiraux, *Les Actualités françaises* ne relaie tout simplement pas la justification de la défense. Dans celui d'Oradour, les commentaires mentionnent brièvement que les accusés alsaciens conscrits de force ont demandé une audience séparée, mais les reportages contiennent beaucoup plus de vues de la destruction et de diverses commémorations que du procès lui-même ; en effet, le président du tribunal n'a permis que la prise de photographies fixes de l'audience. Dans les trois cas, les reportages évoquent la tenue des audiences mais n'annoncent pas les verdicts. À part ces exceptions, le tableau dressé par la presse filmée des procès de crimes de guerre est celui d'Allemands accusés face à des Français (et quelques alliés) qui accusent. Par ailleurs, on peut souligner l'image générale de la justice transmise par ces reportages : jusqu'à la fin de l'année 1947, plus de 70 % des reportages sur la justice dans les bandes d'actualités ont pour sujet les procès de crimes de guerre. Ce n'est qu'au début des années 1950 qu'un nombre significatif de reportages sur des affaires criminelles de droit commun commencent à être tournés.

Un dernier exemple de reportage sur l'épuration, très exceptionnel, mérite notre attention. Il démontre à la fois la censure stricte à laquelle sont sujets tous ces reportages, la possibilité de lapsus malgré cette surveillance et la pauvreté discursive inhérente à

94. « Le procès des amiraux à Versailles », *Les Actualités françaises*, 14 août 1946, INA, notice n° AFE85001616.

95. « Le procès du 1^{er} régiment de France », *Gaumont-Actualités*, 30 janvier 1947, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 4705GJ 00008.

96. « Le procès d'Oradour-sur-Glane », *Gaumont-Actualités*, 14 janvier 1953, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5303GJ 00004 ; « Oradour. Procès », *Éclair-Journal*, 15 janvier 1953, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5303EJ 44514 ; « À Bordeaux, le procès des responsables du massacre », *Pathé-Journal*, 21 janvier 1953, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 1953 3 11.

la forme des actualités filmées. Le premier sujet de l'*Éclair-Journal* du 24 mars 1949, un reportage qui dure moins d'une minute, aborde en principe la tentative d'évasion d'un prisonnier⁹⁷. Il ouvre sur des plans d'ensemble d'un camp pénitentiaire situé dans la banlieue ouest de Paris. Le commentaire *off* explique : « Une tentative d'évasion vient de ramener l'attention sur le camp de Beauregard, où sont détenus les condamnés pour faits de collaboration. Il ne faudrait pas croire cependant que tous les collaborateurs soient enfermés dans les prisons ou dans les camps, bien au contraire. Beaucoup de ces condamnés sont de simples comparses dont la véritable place serait plutôt ici. » Un plan moyen suit deux ouvriers qui entrent dans un bâtiment marqué « Lampisterie » : selon le *Petit Robert*, le terme « lampiste » désigne au sens figuré « un subalterne au poste le plus modeste à qui on fait endosser injustement les responsabilités ». De nouveaux plans d'ensemble présentent la prison de Fresnes. « Il est vrai, poursuit le commentaire, que dans ce domaine bien des gens ne sont pas à leur véritable place. Tels qui seraient parfaitement désignés pour se trouver derrière ces murs, sont restés au postes où ils collaboraient hier avec l'ennemi, ce qui ne les empêche pas d'être aujourd'hui comblés de faveurs et d'honneurs. » Un plan visiblement mis en scène montre une porte qui se referme avec un panneau qui indique « Direction générale de la société ». Un nouveau plan rapproché montre une affiche politique avec un grand titre lisible : « L'épuration a fait faillite ». La voix *off* présente cette affirmation, tout à fait discutable, comme un fait incontestable : « Les incidents de Beauregard rappellent opportunément que l'épuration a été manquée, une vérité que personne maintenant ne conteste plus, mais qui ne doit jamais faire oublier les crimes de la collaboration. » Le reportage se termine sur deux images d'archives de prisonniers derrière les barbelés d'un camp nazi et de cadavres dans une fosse commune.

Ce reportage soutient la thèse, appuyée surtout par le Parti communiste à l'époque, que lors de l'épuration, n'ont pas été poursuivies de nombreuses personnes dans les hautes sphères de la direction d'entreprise, et que celles-ci seraient coupables de collaboration économique. C'est une thèse qui de nos jours trouve un écho, tantôt fort, tantôt plus nuancé, dans les travaux de certains historiens⁹⁸. En 1949, il s'agit d'une lecture subjective de l'histoire récente – ce qui ne serait pas un problème en soi dans un film documentaire

97. « Une tentative d'évasion au camp de Beauregard rappelle l'attention sur les faiblesses et les lacunes de l'épuration », *Éclair-Journal*, 24 mars 1949, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 4912EJ 37712.

98. Henry Rousso, « L'épuration en France : une histoire inachevée », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1992, vol. 33, n° 1, p. 99-101, doi : [10.3406/xxs.1992.2491](https://doi.org/10.3406/xxs.1992.2491) ; voir aussi Marc Bergère (dir.), *L'Épuration économique en France à la Libération*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, 343 p.

qui met en avant cette subjectivité⁹⁹ –, mais cette thèse est présentée comme une vérité objective et incontestée, sans l'apport de la moindre preuve. La présentation n'est pas particulièrement subtile ni habile : il est évident que la nouvelle de la tentative d'évasion n'est qu'un prétexte, les images sont très pauvres et deux plans (les ouvriers qui entrent dans la lampisterie et la porte de la direction d'une société) sont visiblement mis en scène. Étant donné les reportages que nous avons examinés à la fin du premier chapitre, il n'est pas surprenant de trouver des propos partiels dans les actualités filmées ; la forme même de ce type de film le garantit presque¹⁰⁰. Ce qui est étonnant, voire inouï depuis la reprise en main des *Actualités françaises* par l'État en 1946¹⁰¹, est qu'une bande d'actualités assume le point de vue du Parti communiste.

Malheureusement, nous ne disposons pas d'archives qui puissent éclairer l'origine de ce reportage, notamment les noms des journalistes ou des opérateurs qui l'ont réalisé. En revanche, cette bande de *Éclair-Journal* occasionne l'une des rares traces écrites de la censure d'un reportage cinématographique sous la Quatrième République pour une raison exceptionnelle : la censure a échoué. Les bandes des cinq sociétés d'actualités sont projetées chaque semaine, avant leur sortie, au ministère de l'Information, devant un comité composé de représentants de plusieurs autres ministères ; bien que la presse filmée bénéficie théoriquement de la même liberté que la presse écrite, en pratique, les représentants ministériels peuvent exiger la suppression de reportages, et ces projections au ministère incitent surtout à l'autocensure¹⁰². D'ordinaire, les demandes de censure dans le cadre de ces projections ne se font pas par écrit. Mais, début 1949, ce comité ne compte pas un représentant du ministère de la Justice. Le ministre, Robert Lecourt¹⁰³, apprend l'existence du reportage sur le camp de Beauregard juste après sa sortie en salles, trop tard pour en empêcher la diffusion. Dans une lettre adressée au ministre de l'Intérieur le 25 mars, soit le lendemain de la sortie du journal, Lecourt décrit le reportage, puis justifie sa demande qu'il soit censuré :

[...] Ces images, et le texte parlé qui les accompagne, suggèrent sans aucun doute possible que le Camp de Beauregard (de même d'ailleurs que la Prison de Fresnes, dont une vue est également projetée incidemment) ne contient

99. Voir François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 44-51.

100. Voir « Propagande "apolitique" », p. 153.

101. Voir note 194, chapitre 1, p. 153.

102. Voir introduction générale, p. 35.

103. Lecourt intervient aussi personnellement dans la censure de deux films sur les internats pour délinquants juvéniles, *Au royaume des cieux* (Julien Duvivier, 1949) et *La Cage aux filles* (Maurice Cloche, 1950). Nous examinons ces cas au chapitre 3, p. 238 et 249.

que des « collaborateurs » de peu d'importance, que le langage populaire désigne couramment sous le nom de « lampistes », auxquels la seconde partie du film contient une allusion sans équivoque, alors que les « collaborateurs » notoires ont échappé aux poursuites judiciaires que méritaient leurs agissements coupables, et ont repris leurs fonctions de premier plan, à la tête de plusieurs sociétés, comme le suggère encore une brève image du film.

Ainsi présentée, la thèse que ce film a pour but de répandre dans l'esprit du public, avec la force de suggestion que possède le cinéma, repose sur une base totalement inexacte : le Camp de Beauregard n'a jamais été un lieu de détention pour les « collaborateurs » mais bien une annexe des maisons d'arrêt de Fresnes et de la Santé, puisque ce sont des délinquants de droit commun, en prévention ou en instance d'appel ou encore condamnés à de courtes peines qui, faute de place dans ces établissements, y sont provisoirement internés. À titre exceptionnel, seuls quelques « collaborateurs » âgés ou malades, en cours d'exécution de peine, y ont été transférés dans un but d'humanité, la détention cellulaire étant incompatible avec leur âge ou leur état de santé. Parmi ces derniers figurent d'ailleurs des condamnés notoires, tels que Georges Claude et Mayol de [Lupé] par exemple.

Les indications et suggestions données par le film [...] sont donc absolument erronées.

Mais abstraction faite même de cette circonstance, au demeurant pourtant fondamentale, je ne peux que protester avec énergie contre le procédé employé par cette firme cinématographique qui, sous le prétexte fallacieux « d'actualités », en rattachant arbitrairement à la tentative d'évasion dont le Camp de Beauregard a été récemment le théâtre, cette séquence qui ne comporte aucune vue se rapportant précisément à cet incident, et profitant de la plus grande tolérance accordée aux projections dites « actualités », use de ce moyen pour répandre dans l'esprit du public, d'une manière irrésistible, les thèmes de la propagande d'un parti politique qui présentent, sous un aspect contraire à la vérité, l'œuvre accomplie depuis quatre ans par les Cours de Justice.

Une telle propagande, insidieuse et inexacte, est incontestablement de nature à provoquer dans l'opinion publique un doute injustifié sur la valeur de cette œuvre de justice et, par voie de conséquence sur les qualités morales des juridictions qui y ont pris part, et, par la même, me paraît susceptible de troubler l'ordre public.

J'ai l'honneur en conséquence de vous prier de vouloir bien rechercher, en accord, le cas échéant, avec les services du secrétariat d'État à l'Information, les moyens de mettre fin à cette action inadmissible ¹⁰⁴.

Le ministre résume parfaitement les aspects inexacts du reportage : le prétexte de l'évasion pour évoquer l'épuration économique, la description imprécise du camp comme lieu « où sont détenus les condamnés pour faits de collaboration », l'insinuation sans preuves que des dirigeants de sociétés ou de hauts cadres auraient échappé à l'épuration et que certains de ceux qui ont été condamnés à des peines de réclusion seraient des boucs-émissaires. Ces objections sont fondées, même si plusieurs des observations du ministre sont elles-mêmes discutables : il suggère que l'épuration menée par les cours de justice a été irréprochable, que par conséquent les accusations des communistes sont fausses et que ce reportage constitue une menace à l'ordre public. Si cette exception ressemble effectivement à une tentative de propagande communiste, les actualités filmées font habituellement une représentation de l'épuration suffisamment partielle pour qu'elles constituent une propagande appuyant le point de vue du gouvernement.

Même si la demande de Robert Lecourt arrive trop tard pour que le reportage puisse être retiré, cet incident illustre à quel point l'épuration est une question politiquement sensible en 1949, et met en perspective tous les autres reportages sur les procès de crimes de guerre. La perspective habituelle de ceux-ci – la France dépeinte comme pays martyr, la collaboration circonscrite à Pétain et quelques hauts responsables, l'absence de reportages sur d'autres aspects de l'épuration – reflète les limites imposées aux journalistes de la presse filmée par les gouvernements successifs. Le langage employé par le ministre dans sa lettre montre aussi la perception courante du cinéma par l'administration, qui lui confère une capacité de persuasion surdimensionnée. Cette « force de suggestion que possède le cinéma » est sans doute un peu exagérée, surtout dans le cas d'un seul reportage de 43 secondes, tournée de façon plutôt inepte. Mais dans le contexte historique de l'après-guerre, où le cinéma est clairement le média dominant avec la radio, où la presse filmée est obligée de diffuser une vision du monde proche de celle des partis de gouvernement, un reportage sur l'épuration qui s'en écarte constitue une exception rarissime. Pourtant, ses caractéristiques formelles sont les mêmes qu'on retrouve dans toutes les bandes d'actualités de l'époque : la voix *off* omnisciente, les images d'une importance secondaire par rapport au commentaire, la durée trop courte pour sérieusement explorer le sujet en question.

104. Lettre de Robert Lecourt, ministre de la Justice, au ministre de l'Intérieur, 25 mars 1949, dossier F/41/2155, Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine.

2.6 Conclusion : un potentiel inexploité

Au début de ce chapitre, nous avons formé une conjecture autour du renversement des rôles habituels des policiers et des criminels dans les films sur la Résistance : le fait de montrer des héros résistants, traqués par des policiers nazis, n'aurait-il pas un effet subversif? Avec un film comme *Jéricho*, la réponse n'est pas un « oui » sans réserve, mais elle n'est pas forcément négative non plus. Même si le récit se cantonne aux années de l'Occupation, même si la collaboration est invisible (ou presque) et ceux que l'on voit appliquer la loi sont uniquement des nazis, un tel film encourage l'indignation contre les exactions et les abus de pouvoir. *Jéricho* (et d'autres films sur la Résistance qui montrent ces mêmes rapports, le plus souvent de façon passagère) n'incite pas forcément à la réflexion sur la justice pénale et la violence légitime dans le monde de l'après-guerre, mais il ne l'exclut pas : il n'est pas nécessaire de pousser très loin le raisonnement pour passer du sujet de la justice pendant l'Occupation à celui de la justice d'après 1944. En dénonçant les abus de l'Occupation, les réalisateurs de films comme *Jéricho* font une déclaration politique consensuelle, tout en restant muets sur les questions plus polémiques de l'après-guerre : ils laissant le choix aux spectateurs de se saisir ou non de ces questions.

Au contraire, les films de Maurice de Canonge d'une part, ceux d'Henri-Georges Clouzot et Julien Duvivier d'autre part, font le lien entre l'Occupation et l'après-guerre afin de partager leurs idées et idéaux du présent. Dans *Mission spéciale* et *Un flic*, de Canonge rend explicite le renversement des rôles de policiers et de criminels pendant l'Occupation pour mieux montrer que, à la Libération, ce sont désormais la police et la justice d'un État de droit qui appliquent la loi. Les films comme *Jéricho* qui se limitent à condamner les abus de l'Occupation font une propagande d'intégration assez légère, qui vise à réunir les Français autour des souffrances communes qu'ils ont peut-être subies eux-mêmes pendant la guerre; *Mission spéciale* et *Un flic* mènent aussi une propagande d'intégration, mais dans une forme plus débridée, n'hésitant pas à créer une représentation imprécise de la conduite des policiers français pendant la guerre¹⁰⁵. Inversement, *Panique*, *Quai des Orfèvres* et *Le Retour de Jean*, des œuvres critiques et anticonformistes, font le lien entre l'Occupation et l'après-guerre d'une manière qui incite le public à questionner l'administration de la justice pénale sous la Quatrième République.

Les actualités sur les procès de crimes de guerre font, elles aussi, un lien clair entre l'injustice de l'Occupation et le système judiciaire de l'après-guerre. Leurs représentations de la justice et de l'histoire sont similaires à celles des films de Maurice de Canonge.

105. Sur la définition et les différentes variétés de propagande, voir « [La réalité tordue](#) » chapitre 1, p. 68.

Dans la presse filmée – un vecteur de propagande d'autant plus fort qu'elle est placée sous une surveillance plus étroite que le cinéma de fiction –, les nazis qui appliquaient jadis la loi et faisaient souffrir les innocents ont désormais leur place dans le box des accusés, dans une cellule, voire au poteau d'exécution. Mais, à part Pétain lui-même, on ne voit que très peu les collaborateurs français et, hormis une seule exception étrange qui a échappé aux censeurs, l'image de la justice de l'après-guerre est celui d'un système droit et équitable, qui punit infailliblement les malfaiteurs (surtout nazis) et évalue soigneusement les cas délicats (les quelques reportages qui évoquent les procès où des Français sont accusés n'annoncent pas le verdict). Certes, dans presque tous ces films, il y a un thème commun – la violence commise par des puissants au nom de la loi contre des personnes vulnérables –, mais ce schéma à lui seul n'est pas suffisant pour remettre en cause le bien-fondé de la justice pénale de l'après-guerre. Finalement, seulement une poignée d'œuvres osent poser ces questions et, dans deux cas sur trois, seulement de façon indirecte et allusive. L'aspect subversif du thème de la justice avant et après la Libération n'est donc que rarement exploité à son plein potentiel.

3 | Prisons sans barreaux

*La délinquance juvénile à l'écran
et les espoirs de l'après-guerre*

3.1 Introduction : la délinquance, une question politique

Peut-être encore davantage que la justice pénale, la délinquance juvénile est en soi un sujet de controverse politique. Plus que les adultes, supposés être pleinement responsables de leurs actes, les mineurs qui commettent des infractions inspirent la compassion. En outre, leur innocence relative, en vertu de leur âge, incite à réfléchir sur la santé de la société. Si des enfants commettent des actes malveillants ou violents, d'autres personnes, ou au moins d'autres facteurs, doivent logiquement en porter la responsabilité. Cette responsabilité fait l'objet de polémiques maintes fois répétées et toujours d'actualité dans la vie politique d'aujourd'hui. Les parents devraient-ils être mis en cause ? Les éducateurs ? La société, dans sa course vers l'argent, le progrès ou la modernité, manque-t-elle de compréhension envers ces jeunes, les a-t-elle mis en échec ? La délinquance est-elle essentiellement une conséquence de la pauvreté produite par un système économique inégalitaire ? Ou au contraire, est-ce le fait d'une culture décadente, d'un manque de fermeté, d'une perte des valeurs morales d'antan ? Sinon, y aurait-il même une certaine forme de liberté chez les jeunes délinquants qui pourrait donner des leçons aux adultes perdus dans leur routine quotidienne ?

Le plus souvent, une hypothèse de ce type est privilégiée par les récits, fictionnels ou non, traitant de la jeunesse délinquante. Les enfants dévoyés ou les institutions qui les prennent en charge ont fait l'objet de nombreux films influents, de *Zéro de conduite* (Jean Vigo, 1933), à *Rebel Without a Cause* (*La Fureur de vivre*, Nicholas Ray, 1955), des *Quatre Cents Coups* (François Truffaut, 1959) aux productions plus récentes telles que *La Haine* (Matthieu Kassovitz, 1995) ou *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996). Malgré leurs

perspectives très variées, ces films, ainsi que de nombreux autres traitant du même thème, s'engagent dans une démarche critique plus ou moins ouverte sur les défauts de la société, bien réelle, qui a engendré leurs protagonistes fictifs.

Le thème de la jeunesse délinquante porte donc de forts enjeux politiques. En France, dans les années précédant la période que nous étudions, l'État avait déjà montré qu'il comprenait parfaitement les enjeux de la représentation à l'écran de ce sujet sensible. Il s'était impliqué à travers la censure dans le cas de *Zéro de conduite*, interdit jusqu'à la Libération, mais des gouvernements aussi différents que le Front populaire et Vichy avaient donné leur appui officiel à des films comme *Prison sans barreaux*¹ (Léonide Moguy, 1937) ou *Le Carrefour des enfants perdus* (Léo Joannon, 1943)². Or, une des particularités du cinéma français de l'après-guerre est son silence sur le plan politique, silence d'autant plus assourdissant que pendant cette même période ont lieu l'épuration et les règlements de compte suivant la Libération, les débuts de la guerre froide et l'effondrement des colonies avec les guerres d'Indochine et d'Algérie³. En revanche, si ces questions d'envergure sont sensibles au point d'être quasiment invisibles au cinéma, le thème de la délinquance juvénile et les maisons de rééducation reste abordable, donnant l'occasion à une poignée de réalisateurs de faire de la critique sociale sans bouleverser les codes implicites de l'industrie cinématographique, ni franchir les limites de la censure. (Comme nous le verrons, les autorités publiques vont tout de même surveiller ces films de près, intervenant quand elles estiment qu'un film est allé trop loin.)

Plusieurs longs métrages évoquent ce thème entre 1945 et 1958. Certains ne le font pas en profondeur, comme la comédie policière *Sois belle et tais-toi* (Marc Allégret, 1958) : le film est aussi misogynne que son titre le ferait croire et, bien que son personnage principal féminin soit une jeune femme qui s'est évadée d'une maison de redressement, il n'y a pas de véritable discours sur les origines de la délinquance ou sur de possibles solutions. Deux films sociaux de Ralph Habib, *Les Compagnes de la nuit* (1953) et *La Loi des rues* (1956), ainsi que la coproduction franco-espagnole *Les Délinquants* (*Delincuentes*, Juan Fortuny, 1957), touchent le sujet de la délinquance sans pleinement explorer les réponses de la société ; peu connus, ils méritent une analyse sérieuse. Cependant, nous

-
1. C'est ce film qui a popularisé le terme « Prison sans barreaux », utilisé à répétition dans la presse des années 1940 et 1950 pour évoquer les maisons de rééducation, voire les nouveaux régimes pénaux de semi-liberté pour les délinquants adultes (voir [chapitre 4](#)).
 2. Myriam Tsikounas et Sébastien Le Pajolec, « La Jeunesse irrégulière sur grand écran : un demi-siècle d'images », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*. *Le Temps de l'histoire*, 15 novembre 2002, n° 4, p. 87, doi : [10.4000/rhei.54](https://doi.org/10.4000/rhei.54).
 3. Colin Crisp, *The Classic French Cinema, 1930-1960*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, p. 254-255.

avons choisi de privilégier trois productions qui montrent à la fois les délinquants et les efforts de l'État pour les rééduquer. *La Cage aux filles* (Maurice Cloche, 1949), *Au royaume des cieux* (Julien Duvivier, 1949) et *Chiens perdus sans collier* (Jean Delannoy, 1955) font l'objet d'analyses spécifiques dans ce chapitre. Le cas particulier d'*Avant le déluge* (André Cayatte, 1954), « film à thèse » qui aborde les causes de la délinquance plutôt que les tentatives pour y remédier, est traité en chapitre 5 avec les autres films du « cycle judiciaire » de Cayatte (voir p. 380). Les créateurs de ces films sur la délinquance juvénile sont issus d'horizons politiques très divers : tantôt l'anticléricalisme de Jean Aurenche et Pierre Bost, scénaristes de *Chiens perdus sans collier*, tantôt le souci d'équité de la gauche républicaine porté par André Cayatte, tantôt la vision sociale catholique de Maurice Cloche. Ces films reflètent donc un éventail d'opinions plus large que celles que nous ne verrons dans les quelques extraits de bandes d'actualités et d'émissions de télévision consacrées à la délinquance juvénile.

La France de la Quatrième République connaît des changements de grande ampleur en matière de répression de la délinquance juvénile et d'éducation surveillée. Comme la politique pénitentiaire en général, la politique de l'éducation surveillée est bouleversée à la Libération par des lois qui cherchent à moderniser le pays et à rompre visiblement avec l'autoritarisme de l'Occupation. Ce bouleversement fait aussi partie d'un mouvement de longue date, dont les premiers changements datent de la fin du XIX^e siècle, vers la reconnaissance de distinctions importantes entre les délinquants adultes et mineurs⁴. Certaines politiques progressistes en matière d'éducation surveillée ont même pu être appliquées pendant les années noires, notamment la mise en place de centres régionaux permettant l'observation des délinquants avant toute décision judiciaire. Les préoccupations particulières du gouvernement de Vichy vis-à-vis de la jeunesse rendent son approche moins brutale qu'on n'aurait tendance à le penser aujourd'hui⁵. Mais l'idée que l'enfant délinquant doit être protégé de son milieu plutôt que puni reste théorique par rapport aux conditions matérielles et aux pratiques courantes. Tout de même, c'est la Libération qui permet aux autorités d'amorcer un véritable changement de cap vis-à-vis de la délinquance. Dès le 2 février 1945, une ordonnance relative à l'enfance délinquante suscite une révision des anciennes méthodes. Le service de l'Éducation surveillée de-

4. Bruno Crozat, « Une brève histoire de la justice des mineurs », *Lien social*, 4 mars 2008, n° 879, <http://www.lien-social.com/Une-breve-histoire-de-la-justice-des-mineurs> (consulté le 17 juillet 2015)

5. Christian Sanchez, « Les centres d'accueil et de triage de l'Éducation surveillée : 1941-1950 », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*. *Le Temps de l'histoire*, 15 novembre 1998, n° 1, p. 120-134, doi : 10.4000/rhei.25.

vient autonome, séparé de l'administration pénitentiaire dont il dépendait auparavant ⁶. L'ordonnance, signée par le général de Gaulle pendant sa présidence du gouvernement provisoire, fixe le rôle du juge des enfants et appuie une politique d'éducation plutôt que de répression envers les délinquants mineurs ⁷. Plusieurs autres mesures ferment des établissements situés au sein de pénitenciers et mettent en place des régimes de semi-liberté. Les réformes visent généralement la substitution de mesures éducatives pour des peines, le remplacement de l'intimidation et de la discipline renforcée par l'attention individuelle et la réintégration douce mais progressive des délinquants dans la société. Par exemple, la loi du 24 mai 1951 crée des institutions spéciales d'éducation surveillée, destinées à accueillir les enfants les plus difficiles, qui prendront en charge une petite vingtaine d'enfants à la fois en essayant de « leur proposer des exigences à leur mesure en leur évitant les situations d'échec ⁸ ». Si l'importance de ces changements mis en place à partir de la Libération ne doit pas être exagérée, au fur et à mesure que le temps passe ils sont perçus comme insuffisants et sont complétés par de nouvelles réformes à la fin de la Quatrième République. Une autre ordonnance, celle du 23 décembre 1958, prise lorsque de Gaulle prend brièvement la présidence du Conseil avant le référendum instaurant la Cinquième République, fixe les principes de protection de l'enfance qui définissent la politique envers les délinquants mineurs jusqu'à nos jours.

La réflexion autour de l'enfance délinquante connaît un essor durant les années de l'après-guerre, passant d'un paradigme positiviste datant des années trente, proche de la psychiatrie infantile, à une théorie plus souple s'appuyant sur les sciences humaines et laissant une place importante aux rapports de l'enfant avec ses pairs et avec lui-même ⁹. Ce développement intellectuel trouve un certain écho dans les changements législatifs concernant la rééducation des délinquants. Ceux-ci auront, à leur tour, une incidence sur le fonctionnement concret du système judiciaire lors de la prise en charge des mineurs, et sur les internats, publics et privés, où certains enfants sont placés. Reste tout de même une brèche assez large entre le fonctionnement réel de cet appareil, d'une part, et l'image de

6. Yves Roumajon, *Enfants perdus, enfants punis : histoire de la jeunesse délinquante en France, huit siècles de controverses*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 322-323.

7. Pierre Joxe, *Pas de quartier ? Délinquance juvénile et justice des mineurs*, Paris, Fayard, 2011, p. 185-195.

8. Jacques Bourquin, « L'institution spéciale d'éducation surveillée : une création de 1952 pour les mineurs difficiles », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*. *Le Temps de l'histoire*, 15 novembre 1998, n° 1, p. 136-148, doi : 10.4000/rhei.6.

9. Jean-Pierre Jurmand, « De l'enfance irrégulière à l'enfance délinquante (1945-1950), itinéraire d'une pensée, naissance d'un modèle », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*. *Le Temps de l'histoire*, 2000, n° 3, p. 179-206, doi : 10.4000/rhei.76.

ces institutions dans les médias, d'autre part, en passant par le vécu des enfants, parents, éducateurs, juges etc., les efforts de communication des autorités publiques, des faits divers représentatifs ou non, la vision individuelle des écrivains, journalistes, scénaristes et réalisateurs et l'exigence commerciale des éditeurs qui doivent vendre des journaux et des producteurs qui doivent vendre des films. La question du redressement de jeunes dévoyés, soulevée çà et là par la presse écrite, n'est que rarement traitée dans les médias audiovisuels, mais cette représentation a probablement un poids disproportionné dans l'imaginaire populaire grâce à la puissance de l'image comme médium et la diffusion large du cinéma à un nombre important de spectateurs, toutes classes confondues.

Dans ce chapitre, nous tenterons d'examiner comment trois films se confrontent aux événements et à l'atmosphère de leur époque, mais aussi comment la société française de l'époque réagit à ces films. Pour chacun, nous poserons les mêmes questions :

- En quoi les films représentent-ils la réalité des maisons de redressement ? Comment ces institutions sont-elles représentées ? Quel discours existe-t-il autour des « nouvelles méthodes », « prisons sans barreaux » et autres transformations concrètes de la justice pour mineurs ? La police, les juges pour enfants, les éducateurs et autres représentants de l'État sont-ils efficaces, en capacité d'effectuer les bon choix dans leur travail avec les délinquants mineurs ? Sont-ils bienveillants ? Cruels ? Font-ils simplement leur travail ?
- À l'extérieur des internats, comment la société est-elle représentée ? Qui sont les enfants détenus et comment sont-ils arrivés là ? S'agit-il d'enfants de la pauvreté, de la guerre, issus de familles vivant déjà dans des conditions matérielles difficiles ? Des enfants d'origine aisée qui ont choisi la mauvaise voie ? Ou bien les films évitent-ils de montrer les origines sociales de leurs personnages ?
- Où se situe la responsabilité ? L'État est-il coupable ? Les films épinglent-ils une société décadente ? Les délinquants mineurs sont-ils responsables de leur propre sort, ou est-ce plutôt le fait de leurs parents ?
- En revanche, des solutions sont-elles proposées ? Quelle attitude les films suggèrent-ils envers l'avenir ? Y a-t-il de l'espoir pour les enfants dévoyés ? Pour un système meilleur ? Pour un monde où les enfants ne se retrouveront plus dans ces situations déplorables ?
- Les films provoquent-ils de la controverse ? Les débats soulignés dans les films trouvent-ils un écho dans la presse ? Quelles sont les réactions critiques ? Nous regarderons notamment la réaction de la commission de contrôle du CNC, dont les fonctionnaires sont parmi les premiers spectateurs de ces films et peuvent

exiger des mesures de censure contre ce qui, à leurs yeux, porterait atteinte à l'autorité publique.

En regardant ces films, les leçons qu'ils prétendent donner et comment ils sont reçus par le public, nous pouvons mieux cerner la façon dont on représentait aux Français de la Quatrième République non seulement une partie clé l'appareil judiciaire, mais aussi les tentatives de lutte contre une forme d'injustice sociale.

3.2 Au royaume des cieux, mélodrame reçu à tort comme reportage ?

Le premier film des années d'après-guerre à prendre pour sujet la délinquance juvénile est *Au royaume des cieux*, sorti à la fin du mois de septembre 1949. Julien Duvivier, cinéaste célèbre depuis les années 1930 et l'époque du Front populaire, entreprend la réalisation du film et écrit le scénario assisté d'un autre professionnel étroitement lié au réalisme poétique, le dialoguiste et journaliste pacifiste Henri Jeanson.

Les critiques sont très vite amenés à comparer le film avec *Prison sans barreaux*, film de 1938 réalisé par Léonide Moguy sur un thème similaire, avec des dialogues écrits par le même Henri Jeanson. Dans le film de Moguy, une nouvelle directrice prend les rênes d'une maison de rééducation pour jeunes femmes délinquantes, apaisant les pensionnaires agitées mais aimables en appliquant des méthodes modernes, plus compréhensives que celles de son prédécesseur. *Au royaume des cieux* reprend cette même formule et la fait marcher à rebours : au début du film, la mort subite de la directrice sympathique de la maison de la Haute-Mère amène à la tête de l'établissement son adjointe autoritaire, M^{lle} Chamblas (Suzy Prim), dont les méthodes tyranniques poussent les détenues à la rébellion. Au milieu de cette histoire se trouve une jeune orpheline au comportement angélique, Maria (Suzanne Cloutier), probablement détenue par erreur. Son amour pur, Pierre (Serge Reggiani), essaie de l'aider à s'évader. Chamblas inflige des traitements cruels aux filles, à la limite de la torture ; elles répondent par une grève de la faim et finalement une révolte vainc la directrice vicieuse. Cependant, Maria réussit à s'évader et à rejoindre Pierre au beau milieu d'une inondation de la région. Les derniers plans, où Pierre tient dans ses bras le corps inerte de Maria, restent ambigus, laissant le public se demander si elle a payé sa liberté de sa vie.

Un double récit, à la fois opposé et entremêlé, partage l'attention du spectateur tout au long du film : d'une part, le mélodrame construit autour de l'amour empêché entre Pierre et Maria et, d'autre part, le conflit entre la directrice et les détenues emmenées par Maria. Par ailleurs, deux lignes de questionnement connexes définissent la réception de ce film. Premièrement, les critiques se demandent à quel point il est réaliste. S'agit-

il d'une fiction sans lien avec la réalité contemporaine ou plutôt d'un reportage en forme de mélodrame ? Deuxièmement, plus les critiques interprètent le film comme une représentation du réel, plus ils sont susceptibles d'y voir un engagement politique par rapport à la prise en charge des délinquantes par l'État. Mais, s'il existe, comment définir cet engagement ?

À première vue, le film ne semble pas entrer dans un discours pleinement politique. La malveillance n'est pas institutionnelle, elle émane uniquement de la directrice. M^{lle} Chamblas, « vieille fille » éprise de pouvoir, jalouse de la jeunesse et du charme des jeunes femmes sous sa tutelle, est un personnage haineux et odieux. Dès la mort de son prédécesseur, elle se met à l'aise devant son bureau et s'amuse à tamponner des documents avec le sceau officiel de la maison, symbole de son nouveau pouvoir. Elle montre sa cruauté en ordonnant que le chien de garde soit lâché dans la cour et se montre particulièrement brutale envers Maria, l'envoyant dans un cachot insalubre inutilisé depuis cinq ans (c'est-à-dire depuis la fin de l'Occupation, le message est très clair pour le public de 1949). Dans une séquence exemplaire, après avoir découvert que Pierre a clandestinement rendu visite à Maria, la directrice s'affole, insulte et menace la jeune détenue pendant que celle-ci garde le silence face aux interrogations hostiles. M^{lle} Chamblas finit par arracher la chemise de la jeune femme et la saisit dans une sorte d'étreinte perverse (fig. 3.1), en criant : « C'est pour ça, c'est pour cette peau-là qu'ils te suivent comme un chien ! », provoquant finalement une réponse : « Vous étouffez de jalousie parce que vous êtes ignoble, parce qu'un homme n'a jamais voulu de vous ! ». Bien qu'il ne figure pas dans leur corpus, *Au royaume des cieux* illustre clairement la thèse de Noël Burch et Geneviève Sellier, qui voient dans le cinéma de l'après-guerre une présence accrue de figures féminines autodestructrices, sinon tout simplement destructrices¹⁰. Le film de Duvivier ne propose certes pas de personnage patriarcal fort, seulement l'innocent Serge Reggiani et un curé sympathique dans un rôle relativement mineur. En fin de compte, à l'origine de tous les troubles de l'histoire ne se trouve ni la pauvreté, ni la guerre, ni des traitements inéquitables, seule une femme jalouse parce que, de toute évidence, elle n'a jamais connu l'amour d'un homme.

Au royaume des cieux reste de ton conservateur, malgré l'évocation d'une répression trop sévère de la délinquance juvénile, ce qui suggère à première vue un engagement politique contre des méthodes répressives dans les maisons de redressement. Mais *Au royaume des cieux* reste très conservateur d'un point de vue plus large. En mettant en

10. Noël Burch et Geneviève Sellier, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*, Paris, Armand Colin, 2005 [1996], p. 224-237.



FIGURE 3.1 – Maria (Suzanne Cloutier, à gauche dans les deux images) et M^{lle} Chamblas (Suzy Prim, à droite) se confrontent dans *Au royaume des cieux*.

scène un personnage aussi antipathique, Duvivier et Jeanson inventent un cas particulier d'abus et s'abstiennent de commenter la délinquance ou les maisons de redressement en général. Leur film ne dénonce pas un système inéquitable ou inhumain. Si Maria raconte, dès son arrivée à la Haute-Mère, les aléas qui l'y ont conduite, on ne voit jamais d'images de son passé. Le public peut comprendre par les dialogues argotiques et par supposition qu'elle et ses camarades sont issues de milieux défavorisés, que la pauvreté doit être la cause des malheurs qui les ont amenées à l'institution. Mais un tel discours social ne peut être au premier plan d'un film qui ne montre aucune image de cette pauvreté, qui commence et qui termine dans la même maison de rééducation.

De plus, le règne brutal de M^{lle} Chamblas, bien qu'il remplisse la quasi-totalité du récit, ne serait qu'une parenthèse dans l'histoire de la fictive maison de Haute-Mère. Au début du film, on voit une directrice très sympathique, M^{me} Bardin (Paule Andral), qui explique à Maria que la maison sert non pas à punir ses pensionnaires, mais à leur apprendre un métier et à les aider à trouver leur place dans le monde. Elle est tellement ravie d'apprendre que l'administration lui accorde de nouveaux locaux, plus modernes, qu'elle meurt sur le coup d'un infarctus. À la fin du film, tout rentre dans l'ordre. L'épouvantable M^{lle} Chamblas est « suspendue de ses fonctions », et une surveillante, la bienveillante mais toujours assez ferme M^{lle} Guérande (Monique Mélinand), prend le relais, et la rébellion des filles s'éteint. La nouvelle directrice, partisane des « nouvelles méthodes » (tout comme M^{me} Bardin), les applique avec succès. L'attitude ici n'est certainement pas comparable à celle de *Zéro de conduite*, qui seize ans auparavant se réjouissait du désordre et de la révolte de ses personnages. Si *Au royaume des cieux* n'est pas une célébration de l'anarchie semblable à celle du célèbre film de Jean Vigo, il est presque impossible pour un film ayant

lieu dans un internat de rééducation d'éviter tout propos politique. En effet, le discours sous-jacent dans les propos de M^{me} Bardin, ou dans la bonne volonté de M^{lle} Guérande, est entièrement en phase avec les discours officiels de l'État à l'époque. De nombreux signaux tout au long du film laissent supposer que le mauvais traitement que subissent ces filles est fictif et exceptionnel, que les maisons de redressement contemporaines font des progrès, que les pratiques purement répressives disparaissent pour faire place à des méthodes douces.

Un carton affiché avant le générique, niant toute exemplarité du récit, atténuerait la portée politique du film. « Le film que vous allez voir est une œuvre d'imagination. C'est dire que les personnages, l'action et le milieu sont purement fictifs. Il ne s'agit pas d'un reportage romancé mais d'un roman cinématographique. » Ce carton, au début du film, fait hésiter : pourquoi préciser aux spectateurs que le film qu'ils verront n'est pas un reportage ? Devoir l'explicitier signifie qu'au contraire, dans une certaine mesure, le film ressemble justement à un reportage ; que, sans le carton, des spectateurs risqueraient de prendre le film pour une représentation de la réalité des maisons de redressement en France à l'heure du tournage. En effet, le thème « social » du film soutient cette interprétation. Pour de nombreux spectateurs, le simple fait de situer un mélodrame dans une maison de redressement, de montrer des détenues à l'écran, pourrait faire du film une représentation du réel, malgré la précision liminaire et toutes les indications au sein du récit. Si on ne prête aucune attention aux subtilités de la narration, il est bien possible de voir de jeunes détenues sympathiques qui se rebellent contre une surveillante en chef monstrueuse, et de conclure que le film doit être une œuvre militante sur le traitement des délinquantes par l'État. D'ailleurs, dans des entretiens publiés pendant qu'il prépare le film, Julien Duvivier lui-même parle du réalisme du film de manière ambiguë. Alors qu'il en souligne surtout l'aspect poétique (« Roméo et Juliette séparés par des barreaux »), il précise aussi qu'il s'est documenté grâce à des reportages de presse et la visite d'une véritable maison de correction ¹¹.

Au-delà des raisons pour lesquelles le film pourrait être lu comme un document sur les maisons de redressement davantage que comme une œuvre de fiction, des traces de la réception du film montrent qu'il est effectivement vu de cette manière par une partie du public ¹². Si *Paris-presse* reconnaît qu'« à aucun moment les auteurs n'ont tenté une critique sociale. Ce n'est pas la société qui est mauvaise, mais Suzy Prim, qui est une folle sadique », Jean Fayard intitule sa critique du film dans *Opéra* « Au

11. Pierre Berger, « Julien Duvivier va installer très bientôt *Le Royaume des cieux* derrière une prison sans barreaux », *Paris-presse*, 14 février 1949.

12. N. Burch et G. Sellier, *La Drôle de Guerre des sexes du cinéma français*, op. cit., p. 99.

royaume des cieux est un reportage où il y a du bon et du moins bon¹³ ». Ce critique s'intéresse au réalisme du film, faisant l'éloge de ce qu'il voit comme une reconstitution véridique d'un centre de détention et de son atmosphère, tout en reprochant à Duvivier des « effets d'attendrissement un peu faciles » envers les filles délinquantes. Loin d'être une exploration néoréaliste d'une maison de redressement, le film construit un récit d'amour conventionnel et propose une représentation assez caricaturale des jeunes femmes détenues, mais l'ambiance, surtout les décors et l'éclairage de la maison, reste assez convaincante selon Fayard. Celui-ci pose spécifiquement la question : peut-on qualifier ce film de « reportage » ? Il fait le constat que bien que le récit soit imaginaire, bien que les délinquantes paraissent trop gentilles pour être vraies, on peut effectivement qualifier le film de « reportage » parce que « les auteurs ont eu le souci visible de rejoindre la vérité et de reconstituer le climat plausible d'un vrai pénitencier » et de son quotidien.

3.2.1 La censure : une réception exceptionnelle

La réception historique des films est notoirement difficile à étudier ; au-delà de la réception critique de la presse, des sources qui font des évaluations détaillées peuvent être très difficiles à trouver. Dans le cas d'*Au royaume des cieux*, nous avons accès à une source moins habituelle : les archives du CNC contiennent les réactions détaillées des membres de la commission de contrôle qui ont examiné la demande du visa d'exploitation. Certes, ceux-ci ne sont pas des spectateurs ordinaires : il faut prendre en compte le fait qu'ils sont membres d'une commission chargée de pointer tout contenu inadmissible dans un film, et qu'ils sont donc probablement plus susceptibles qu'un spectateur lambda de se saisir d'une image ou d'un dialogue discutable. Compte tenu du contexte de ces commentaires, il est très intéressant de lire les remarques de M^{me} Lévy, représentante du ministère de la Justice, qui voit en *Au royaume des cieux* non seulement une tentative de parler de l'actualité de la justice pour mineurs, mais aussi un esprit tout à fait subversif.

Avant même le tournage du film, M^{me} Lévy émet des réserves. Dans ses commentaires sur le scénario présenté au CNC pour la pré-censure, elle donne un avis « catégoriquement défavorable », citant de nombreuses séquences où les filles détenues sont victimes d'abus :

Coups, blessures, cachots, chien féroce, piquet de 4 heures par une température de -10, raffinements de cruauté de vieille hystérique. Sauf une exception assez falote ses subordonnées obéissent lâchement à ce bourreau. Non seule-

13. Jean Fayard, « *Au royaume des cieux* est un reportage où il y a du bon et du moins bon », *Opéra*, 5 octobre 1949. Revue de presse numérisée d'*Au royaume des cieux*, Bibliothèque du film/Cinémathèque française, Paris.

ment le personnel est aussi monstrueux et le curé a sur lui peu d'autorité, mais l'Administration a l'air d'ignorer ce qui se passe dans ce bagne. [...] Si le but de ce film était d'aider la justice [à] adoucir le sort des détenues, [leur] permettant de se relever, il serait tout à fait manqué : un fort sentiment de révolte contre pareil personnel et contre un régime qui en est responsable est la première imprécision qu'on en ressort ¹⁴.

L'avis de M^{me} Léwy est le seul défavorable au stade de la pré-censure : l'autorisation de tournage est accordée. L'affaire attire l'attention de Robert Lecourt, député MRP ¹⁵ qui vient d'être nommé ministre de la Justice pour la troisième fois en moins de trois ans en raison des gouvernements de courte durée de la Quatrième République.

D'après les documents présents dans le dossier de censure, il paraît que malgré un véritable acharnement contre *Au royaume des cieux* de la part du ministre, la commission de contrôle a permis le tournage du film tel quel. Une première lettre du ministre, écrite seulement trois jours après l'avis de M^{me} Léwy, résume ses objections à la réalisation du film de Duvivier ainsi qu'à un autre film que nous aborderons par la suite, *La Cage aux filles* de Maurice Cloche (voir *infra*, p. 242).

Ces films mettent en cause les méthodes et le personnel de l'administration de l'Éducation Surveillée en les présentant de telle sorte qu'aucune précaution oratoire ne permettrait d'éviter que le public ne fût trompé et très défavorablement influencé à leur égard. [...] Au demeurant, et ceci est tout particulièrement vrai pour le projet de M. Duvivier, c'est le principe même de telles réalisations que je crois devoir mettre en cause. Je n'ignore pas qu'il existe une crise du cinéma, mais je dois attirer votre attention sur la crise, non moins grave, de la jeunesse française, sur les efforts que fait le Gouvernement pour y remédier et sur l'intérêt majeur qu'il y a à ne pas tromper le public sur la nature et la portée de ces efforts ¹⁶.

Pourtant, la pièce suivante dans le dossier de censure est une note de trois lignes, datée du 10 mars 1949 et signée par Robert Mitterrand, frère et directeur de cabinet du secrétaire

14. Avis de pré-censure de M^{me} Léwy, représentante du ministère de la Justice, 23 février 1949, dossier de censure d'*Au Royaume de cieux*, visa n° 8 710, Centre national de la cinématographie, Paris.

15. Mouvement républicain populaire. Parti chrétien-démocrate fondé à la Libération par Georges Bidault. L'une des trois grandes formations du tripartisme aux débuts de la Quatrième République, il rejoint ensuite (avec les socialistes, radicaux et autres centristes) la « Troisième Force » face aux communistes et aux gaullistes.

16. Lettre de Robert Lecourt, ministre de la Justice, à Michel Fourré-Cormeray, directeur général du CNC, 26 février 1949, dossier de censure d'*Au royaume des cieux*, *op. cit.*

d'État chargé de l'Information, un jeune politique nommé François Mitterrand. Citant le vote précédent de la commission de contrôle, il confirme tout simplement l'autorisation de tournage¹⁷.

Suivent deux lettres écrites par Lecourt, l'une adressée au secrétaire d'État chargé de l'Information, l'autre à son cabinet, se plaignant d'un manque de réactivité face à ses objections par rapport à *Au royaume des cieux*.

Je n'ai reçu aucune réponse de M. le Directeur Général du Centre National de la Cinématographie en ce qui concerne le projet de film de M. Julien Duvivier. Bien au contraire, il résulte d'informations officieuses que ce projet aurait reçu, malgré mes réserves et avant qu'il y soit répondu, l'approbation verbale de vos Services. La presse fait journellement état de la réalisation de ce film, elle publie des photos d'interprètes. Tout se passe comme si je devais prochainement être placé devant le fait accompli¹⁸.

Curieusement, le dossier ne contient aucune autre trace de cette contestation. Quatre mois plus tard, après le tournage du film, la commission de contrôle vote à l'unanimité une autorisation pour tous publics. Une seule voix, celle de Jeander¹⁹, représentant des critiques, demande l'interdiction à l'exportation pour des raisons de qualité, estimant que le film nuirait au prestige du cinéma français²⁰. Quant au ministère de la Justice, on peut supposer une négociation verbale entre Lecourt et Mitterrand permettant la levée des réserves lors du passage du film final devant la commission. Quelles mesures précises ont été prises ? Difficile à dire en l'absence d'une version préliminaire du scénario ; dans ses lettres, Lecourt refuse notamment de pointer des extraits spécifiques qui le gênent ou de proposer des modifications au scénario. Il semble probable qu'aucune modification ne soit finalement apportée au film, déjà en cours de tournage, attaqué par un seul membre de la commission alors que les autres représentants ne formulent aucune objection. Il est également possible que les producteurs soient arrivés à amadouer le ministre de la Justice grâce à des négociations en parallèle avec d'autres hauts fonctionnaires. En effet,

17. Note de Robert Mitterrand, directeur du cabinet du secrétaire d'État chargé de l'Information, à Michel Fourré-Cormeray, directeur général du CNC, 10 mars 1949, dossier de censure d'*Au royaume des cieux*, *op. cit.*

18. Lettre de Robert Lecourt à François Mitterrand, secrétaire d'État chargé de l'Information, 15 mars 1949, dossier de censure d'*Au royaume des cieux*, *op. cit.*

19. Jean Derobe, dit Jeander, est critique au journal *Libération* et l'un des fondateurs de l'Association française des cinémas d'art et essai. Il défend l'idée que la qualité soit un des critères pris en compte dans le processus de censure. Voir Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des trente glorieuses*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2015, p. 77.

20. Avis de censure, 8 juillet 1949, dossier de censure d'*Au royaume des cieux*, *op. cit.*

le compte rendu de la commission de pré-censure demande que le CNC invite Julien Duvivier à prendre contact avec un certain « M. Costa » afin de régler les différends avec le ministère de la Justice, tout en accordant « définitivement » le principe de l'autorisation ²¹. Il s'agit certainement de Jean-Louis Costa, premier directeur (1945-1951) de l'Éducation surveillée, service public sous la tutelle du ministère de la Justice. Nous n'avons trouvé aucun document faisant état d'échanges entre Duvivier et Costa, mais il est possible qu'une négociation entre eux ait réussi à amadouer Lecourt, effectivement le supérieur direct de Costa. Selon Yves Desrichard, qui ne donne pas plus de détails, Duvivier et Jeanson, forts de leur renommée liée au cinéma du Front populaire, auraient sollicité directement l'aide de François Mitterrand pour éviter une censure de leur film ²². De toute façon, d'un point de vue légal, ce dernier a le dernier mot pour tout visa d'exploitation en tant que secrétaire d'État chargé de l'Information et, dans leur correspondance avec le CNC, les frères Mitterrand confirment l'autorisation de tournage malgré les protestations de Lecourt.

3.2.2 Un film subversif, après tout ?

Compte tenu de ces réactions, on pourrait finalement affirmer que, quelles que soient les intentions du réalisateur et du scénariste, il y aurait toujours un certain effet subversif dans le fait de porter à l'écran une révolte de jeunes détenues contre la directrice de leur établissement. Peu importe le progressisme mou des propos de Duvivier et Jeanson, qui reproduisent largement le discours de l'administration, selon lequel il faut appliquer les « nouvelles méthodes » pour transformer des délinquants mal éduqués en citoyens honnêtes.

Bien que le garde des Sceaux et sa représentante soient les seuls à formuler des objections vis-à-vis du tournage du film, il serait un peu facile de résumer leurs remarques à du zèle pur et simple. Certes, de nombreux éléments du récit mettent en évidence le fait que M^{lle} Chamblas est une exception, que l'administration en général fait de son mieux pour encadrer les jeunes dévoyées, pour leur donner un toit, pour leur apprendre un métier. Malgré tout, le film montre de jeunes détenues en révolte contre une surveillante en chef abominable. Le décor maussade de l'internat, ces images de la grève de la faim, de la marche forcée des filles autour du corps d'une camarade morte, de la solidarité des détenues face aux primes à la délation : toutes ces représentations ne sont pas du tout

21. Compte rendu de la commission de pré-censure, 23 février 1949, dossier de censure d'*Au royaume des cieux*, *op. cit.*

22. Yves Desrichard, *Julien Duvivier : cinquante ans de noirs destins*, Courbevoie/Paris, Durante/BiFi, 2001, p. 65.

subtiles. Elles sont beaucoup plus fortes et faciles à retenir que les détails, même rappelés à plusieurs reprises, que ce soit la perspective de nouveaux locaux ou le rétablissement d'une situation normale avec le remplacement de la directrice.

En fin de compte, *Au royaume des cieux* ne tisse pas de discours politique cohérent, il multiplie plutôt les discours, même s'ils entrent en concurrence les uns avec les autres. L'apolitique et la polémique se côtoient, l'amour pur entre les protagonistes étant aussi central dans le film que la rébellion des détenues contre la directrice. M^{lle} Chamblas et la révolte contre elle impressionnent, mais ces éléments sont contrebalancés par d'autres propos qui font l'éloge des « nouvelles méthodes ». Duvivier va même pousser son public à réexaminer ses conclusions à la fin du film. Si, à la fin de la révolte, M^{lle} Guérande fait promettre aux filles de laisser passer M^{lle} Chamblas saine et sauve lorsqu'elle sortira du bureau où elle s'est barricadée, les détenues finissent tout de même par s'abattre sur leur ancienne tortionnaire. À ce moment le public est incité à réfléchir : bien que la sympathie du spectateur soit dirigée du côté des filles tout au long du film, et que la directrice reçoive ce qu'elle mérite, une certaine compassion se fait jour pour le personnage de Suzy Prim quand les filles l'encerclent. Elle s'échappe dans la cour où elle devient la victime de sa propre sévérité, attaquée hors champ par le chien féroce qu'elle avait ordonné de lâcher afin d'empêcher les tentatives de fuite. Pendant qu'elle crie de douleur, le spectateur ne voit que les regards extasiés des filles. Tout spectateur ayant la moindre décence ne peut y rester indifférent. Cette scène fait écho à la conclusion de *Panique*, film que Duvivier a réalisé seulement trois ans auparavant (voir chapitre 2, p. 189). Si cette scène n'était pas noyée dans l'ensemble confus des messages du film, elle serait encore plus troublante que celle de *Panique* : en effet, cette fois l'individu chassé par une foule assoiffée de vengeance n'est pas le héros, mais l'antagoniste.

3.3 La Cage aux filles : la voix de l'Église, une négociation avec l'État

Le tournage du film de Duvivier a lieu en même temps que celui d'un autre long métrage sur une maison de rééducation pour jeunes femmes. *La Cage aux filles* de Maurice Cloche sort en exclusivité le 13 janvier 1950, trois mois et demi après *Au royaume des cieux*. Bien qu'aujourd'hui il peut paraître aux limites du kitsch, il ne faut pas oublier que *La Cage aux filles* rencontre un succès commercial lors de sa sortie en salles, attirant un peu plus de trois millions de spectateurs sur la France entière. Ceci en fait le onzième film le plus vu du pays en 1950, contre 2,6 millions d'entrées pour *Au royaume des cieux*²³.

23. Simon Simsi, *Ciné-passions : le guide chiffré du cinéma en France*, Paris, Dixit, 2012, p. 15, 130.

Maurice Cloche est l'un des cinéastes les plus oubliés mentionnés dans cette thèse. Aucun ouvrage n'a été consacré à sa carrière ; la plupart de ses œuvres, y compris *La Cage aux filles*, n'ont jamais fait l'objet d'une réédition en VHS ou en DVD, ne sont presque jamais projetées en salles et ne peuvent être vues que dans une cinémathèque en possédant une copie. Pourtant, c'est le réalisateur d'une quarantaine de longs métrages au fil d'une carrière prolifique, entamée à la fin des années 1930 et qui se termine avec quelques téléfilms au début des années 1980. Ses films portent à l'écran des vedettes telles que Danièle Delorme, Fernandel, Pierre Fresnay, Gaby Morlay ou Jean Rochefort.

De nos jours, Maurice Cloche est surtout caractérisé par son attachement à la religion catholique. Effectivement, ses films soulignent souvent des thèmes chers à l'Église, faisant des leçons de morale autour de la charité ou de la rédemption. Le film le plus connu de sa carrière est un récit de la vie de saint Vincent de Paul, *Monsieur Vincent* (1947), une réussite commerciale retentissante qui amène au cinéma des milliers de spectateurs qui n'y ont jamais mis les pieds auparavant²⁴. Après des études d'architecture et de gravure et des débuts dans le cinéma en tant que décorateur, il tourne de nombreux films documentaires pendant les années 1930, surtout sur le thème des Beaux-Arts. Pendant la guerre, il s'oriente vers des thématiques sociales, ce qui n'est pas du tout incompatible avec l'idéologie officielle de Vichy : par exemple, *La Ronde des toits* (1943), film de propagande appuyant le Secours national, a la particularité d'être un film « d'intérêt national », produit par le gouvernement de Vichy²⁵. Le goût de Cloche pour les sujets sociaux continue après la guerre, avec des films sur la prostitution, la réhabilitation de criminels (voir la discussion de *Rayés des vivants* dans le chapitre suivant), ou la vie de figures de la charité chrétienne. Les brèves mentions biographiques qu'on lui attribue dans les ouvrages de référence sur les réalisateurs français ne s'attardent pas sur sa carrière. Dans son dictionnaire des réalisateurs, Jean Tulard ironise : « À considérer ses biographies filmées, *Monsieur Vincent* ou *Docteur Laënnec*, on constate qu'il n'était pas dépourvu de talent. Un talent qu'il a gâché de façon absurde²⁶. » Après avoir énuméré la plupart de ses documentaires sur l'art, Roger Boussinot se contente de résumer le reste de sa carrière en deux phrases : « L'autre Maurice Cloche est celui qui fonda dès 1937

24. Charles Ford, *Histoire du cinéma français contemporain : 1945-1977*, Paris, Éditions France-Empire, 1977, p. 46-48.

25. Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Les Documenteurs des années noires : les documentaires de propagande, France 1940-1944*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 106.

26. Jean Tulard, *Dictionnaire du cinéma : les réalisateurs*, Paris, Robert Laffont, 2007, p. 209.

une maison de production à son nom, et depuis a accumulé les films commerciaux (35). Le meilleur est *Monsieur Vincent*²⁷. »

En regardant *La Cage aux filles*, on comprend bien pourquoi les critiques, les programmeurs et les universitaires de nos jours ont tendance à oublier Maurice Cloche. Plein de bonnes intentions et, comme nous le verrons, pas si loin d'*Au royaume des cieux* sur le plan politique, *La Cage aux filles* n'a pas la dimension poétique de ce dernier, qui n'est pourtant pas souvent classé parmi les meilleures œuvres de Duviol. Au début du film, Micheline (Danièle Delorme) échoue à ses examens de sténographe. Face à la timidité de sa mère et la cruauté de son beau-père (Noël Roquevert), un ouvrier qui boit, qui la bat et qui semble ne s'intéresser à rien d'autre que son syndicat, elle quitte la maison. Repoussant l'intérêt que lui porte un jeune ingénieur qui habite dans le voisinage, elle tombe amoureuse du truand Freddy qui l'emmène de Lyon à Paris, où il l'installe dans un hôtel du quartier Pigalle... Jusqu'au moment où sa femme apparaît et, sans un mot, Freddy disparaît. Micheline est arrêtée pour vagabondage, mais son beau-père refuse de la reprendre, en dépit des supplications d'un juge des enfants et d'une mère supérieure. En conséquence, elle est placée dans un internat de rééducation. Comme le juge et la religieuse l'ont prévu, la vie en internat ne fait qu'aggraver la situation de la jeune femme, malgré la gentillesse et la compréhension des nonnes qui le gèrent, car elle y rencontre des filles de mauvaise influence, dont la cynique et chaotique Rita (Jacky Flynt). Les deux filles s'évadent ensemble, vivant de larcins commis avec une bande de jeunes délinquants, dont Loulou (Jacques Vérières), futur amant de Micheline. De retour à Lyon, celle-ci est enfermée dans un autre établissement où l'atmosphère est bien pire. Cependant, après une révolte, Édith (Suzanne Flon), jeune éducatrice affectueuse, réussit à enlever Micheline de cet environnement malsain en demandant son placement dans un établissement modèle qui pratique de nouvelles méthodes. Micheline s'évade encore une fois, mais lorsqu'elle retrouve Rita dans les bras de Loulou, elle retourne à la maison de redressement, commence à faire confiance à Édith, apprend un métier et se fiance avec l'ingénieur qu'elle avait repoussé au début du film.

Il est important de remarquer que le personnage de Micheline (la seule fille dont l'histoire est vraiment racontée en détail par le film) ne se retrouve pas emprisonnée à cause d'actes de délinquance, du moins la première fois. Elle est arrêtée pour vagabondage, ce qui reflète bien le cas de nombreuses jeunes femmes placées en maisons de redressement à cette époque. Bien que la population carcérale, y compris celle d'institutions pour mineurs, connaisse un pic pendant la période de l'immédiat après-guerre,

27. Roger Boussinot, *L'Encyclopédie du cinéma*, Paris, Bordas, 1995, p. 481.

une majorité des filles placées en internat le sont par mesure de protection et non par condamnation pour crime ou délit²⁸. Cependant, le film soutient une seule hypothèse pour expliquer l'origine des difficultés de Micheline, ainsi que celles de toutes les jeunes femmes détenues par l'Éducation surveillée : un manque d'amour au sein de la famille, et surtout un manque d'amour paternel. La famille du personnage principal habite un quartier populaire mais leur appartement, bien meublé, est loin d'être un taudis. Comme dans *Au royaume des cieux*, la culpabilité repose sur un petit nombre d'individus plutôt que sur un système inéquitable ou problématique. Par ailleurs, comme dans *Au royaume des cieux*, des stéréotypes conservateurs et essentiellement genrés sont à l'origine du mauvais traitement de la protagoniste de *La Cage aux filles*. Non seulement le beau-père de Micheline se comporte d'une manière particulièrement odieuse, mais son oncle, artiste peintre plutôt tendre envers sa nièce, n'a pas le courage d'apporter une aide réelle à la jeune femme en détresse. Dans la séquence où le beau-père refuse de la reprendre après son arrestation à Paris, l'oncle lui reproche son entêtement, mais refuse lui-même de recueillir Micheline : « Tu sais, les artistes, la responsabilité nous fait peur ! J'ai déjà du mal à me débrouiller tout seul ! » La mère de Micheline ne peut que continuer à pleurer. Ce sont donc deux hommes irresponsables stéréotypés, dans un cas un beau-père ouvrier insensible et brutal, dans l'autre un oncle artiste bon-vivant (et sans doute trop « égoïste » pour pouvoir avoir fondé sa propre famille), qui provoquent le périple de Micheline à travers la délinquance et les maisons de rééducation.

L'image de ces établissements est un peu différente ici de celle qu'on trouve chez Duvivier. Tandis que c'est une directrice cruelle qui s'en prend à la protagoniste et provoque la révolte des jeunes femmes dans *Au royaume des cieux*, c'est une combinaison de circonstances malheureuses au sein des internats qui transforment l'innocente Micheline du début du film en délinquante hardie. Le cynisme et les « vieilles méthodes » dures font partie du problème, comme Cloche le montre avec l'exemple d'une surveillante cynique dans la deuxième maison de redressement qui qualifie les pensionnaires de « petits monstres » dans une conversation avec Édith (tout en se plaignant de la mauvaise rémunération des fonctionnaires!). Cependant, la plupart des autres surveillantes et éducatrices semblent bien intentionnées. Plus visible est le problème des conditions physiques de détention, étant donné que les deux premières maisons de redressement ressemblent visuellement à des prisons (cellules, barreaux, décors sombres, murs tâchés) et seraient situées au sein de prisons pour adultes. Selon un carton visible au début du film, des plans extérieurs sont

28. Anne Thomazeau, « La rééducation des filles en internat (1945-1965) », *Histoire de l'éducation*, 2007, n^{os} 115-116, p. 228-231, doi : [10.4000/histoire-education.1427](https://doi.org/10.4000/histoire-education.1427).



FIGURE 3.2 – *Camille (Renée Cosima), arrêtée pour prostitution, se présente à l'héroïne lors de son arrivée à la maison de redressement dans Au royaume des cieux. Des telles images sexualisées d'adolescentes constituent l'un des atouts commerciaux que la Centrale catholique du cinéma reproche au film de Duvivier. Cependant, La Cage aux filles, qu'on supposerait plus proche d'une perspective catholique, se permet exactement ces mêmes effets.*

effectivement filmés sur place à la maison d'arrêt de Saint-Joseph à Lyon et à la Petite Roquette à Paris, avec des décors intérieurs filmés en plateau, permettant par exemple des contre-plongées impressionnantes sur les rangées de cellules. Surtout, le film souligne l'atmosphère malsaine entre les filles elles-mêmes et leurs amis à l'extérieur de la prison. Micheline, toujours très innocente, rencontre Rita dans le premier établissement où elle est placée et, dans la séquence suivante, elles s'évadent ensemble. Après plusieurs vols à main armée avec le groupe de Loulou, l'influence des autres détenues est encore plus néfaste dans le deuxième internat : des lesbiennes rivalisent pour être la « copine » de Micheline, l'une explosant de jalousie (« Salope, je t'ai dit qu'elle me plaisait ! ») quand l'autre lui fait une bise sur la joue. Édith, voix de la raison, figure à la fois de l'autorité et de la compassion, soutient l'hypothèse que l'institution aggrave encore le comportement des délinquantes.

La troisième maison de rééducation, institution modèle aux « nouvelles méthodes », est représentée comme étant le contraire absolu des deux premiers établissements. Les images et les dialogues soulignent ses atouts modernes et humains : une chambre privée pour chaque pensionnaire, des douches chaudes, un médecin sur place. Pendant un montage d'images de filles jouant dans des champs ouverts, suivant des cours de natation et travaillant en atelier de couture, la voix *off* d'Édith annonce sa vision de l'avenir de l'Éducation surveillée :

On exigera beaucoup de vous. Par la culture physique obligatoire, par le sport, par la natation, on vous fera acquérir le bout de la forme, la maîtrise de vous-même, l'amour des distractions saines. Dans ce beau cadre champêtre on vous fera oublier les bals-musettes, les fêtes foraines, les hôtels borgnes.

[...] On suit l'exemple de ceux qui vous entourent. En peu de temps, vous aurez pris confiance en autrui et en vous.

Ce langage et les images qui l'accompagnent font l'éloge de la compréhension, de la confiance en soi, de l'espoir que les délinquantes peuvent être transformées en travailleuses et épouses honorables par un environnement sain. Tout en avançant des hypothèses très conservatrices sur les causes de la délinquance (et en insérant quelques railleries envers les artistes et les syndicalistes), le film soutient la politique de l'État qui consiste à reconstruire l'Éducation surveillée autour de mesures de protection plutôt que de punition. Pour Maurice Cloche, il n'y a rien de contradictoire dans cette représentation de la justice pour mineurs.

3.3.1 Une image soignée des autorités

Sans traiter explicitement de thèmes catholiques, cette représentation des délinquantes et des établissements qui les prennent en charge convient évidemment aux autorités religieuses. Les quelques curés et bonnes sœurs qui apparaissent de temps en temps tout au long du film n'ont pas un rôle très développé, ils sont en revanche toujours montrés sous une lumière favorable : tandis que certains des fonctionnaires publics semblent désabusés et ne s'intéressent pas au bien-être des délinquantes en leur charge, les religieuses sont toujours compréhensives. Le film ne fait pas la promotion ouverte de l'Église comme on pourrait l'attendre du réalisateur de *Monsieur Vincent*, et la religion n'y joue pas un rôle central, mais sa vision de la délinquance, de ses causes et de ses remèdes concorde parfaitement avec les enseignements de l'Église catholique. Si ce n'est pas par confession ou pénitence que Micheline retrouve la bonne voie dans sa vie, le thème de la rédemption, même dans un sens plutôt profane, est clairement présent, et les valeurs de l'amour, de la famille ou du travail sont présentées comme antidotes à la délinquance et au déséquilibre. Face au discours matérialiste du beau-père intransigeant, qui insiste sur le fait que Micheline était bien nourrie et bien soignée, c'est une bonne sœur qui porte la parole du cinéaste, protestant qu'il lui manquait « de la douceur et de l'affection » et qu'« il faut soigner l'âme de cette petite ».

Dans son appréciation de la « valeur morale » du film, la Centrale catholique du cinéma adhère pleinement à l'approche de Maurice Cloche :

Sans avoir peur d'aborder un problème délicat et sans jamais blesser la délicatesse d'un public qu'on n'a pas habitué à tant de discrétion, ce film est profondément éducatif : il montre dans le déséquilibre du foyer et la maladresse des parents égoïstes, l'occasion de la délinquance des jeunes. Notre société

déboussolée en est montrée comme la cause profonde. Les remèdes sont évoqués et l'auteur suggère que la véritable « Cage aux filles » est le monde où nous vivons. Ce spectacle, qui n'est pas fait du tout pour les enfants, convient néanmoins à tous les adultes, et on doit le leur recommander ²⁹.

La Centrale accorde au film une cotation de « 4 » (« pour adultes »), à différencier de la « 4 bis » (« à déconseiller ») attribuée à *Au royaume des cieux*, qui selon elle privilégie un traitement « cinématographique » au prix de la « valeur humaine » du sujet ³⁰. On peut se demander si la Centrale ne pratique pas une règle de deux poids deux mesures entre ces films, puisque *La Cage aux filles* contient beaucoup de ces mêmes effets « cinématographiques » reprochés à Julien Duvivier, tels que des mots vulgaires ou des séquences dans un dortoir avec des filles légèrement vêtues. Cependant, on condamne notamment chez Duvivier le fait que ses deux protagonistes amoureux ne manifestent pas clairement l'intention de se marier et, surtout, que toutes les détenues, « les prostituées, les voleuses, etc., paraissent bien sympathiques malgré la volonté qu'elles affichent de ne pas s'amender ³¹ ». C'est effectivement une grande différence par rapport à *La Cage aux filles*, qui opère une division entre la plupart des délinquantes, dont la réhabilitation éventuelle n'est même pas envisagée, et le personnage principal, aimable mais devenu insolent à cause de la mauvaise influence de ses camarades. Maurice Cloche ne remet absolument pas en question l'internement des délinquantes adolescentes, alors que dans le film de Duvivier, une lecture plus radicale demeure possible ; par ailleurs, Cloche ne prône pas la possibilité de réhabiliter *toutes* les délinquantes. En tout cas, si les autorités ecclésiastiques accordent le bénéfice du doute au film de Cloche malgré quelques vulgarités, personnages homosexuels et tenues légères, c'est aussi parce que sa vision de la délinquance et de ses origines reste très conservatrice.

Quant à l'État et ses agents, le film en avance une image plus nuancée mais globalement positive. Si quelques surveillantes dans les deux premières maisons de redressement portent un discours cynique ou s'attachent encore aux « vieilles méthodes », la majorité des personnages secondaires travaillant dans l'administration publique semblent être de bonne volonté. Par exemple, dans la séquence où le beau-père de Micheline refuse de la reprendre après son arrestation, le juge des enfants est parfaitement d'accord avec la religieuse : il supplie le beau-père de reconsidérer sa décision et ajoute qu'il avait tort de la battre. L'Éducation surveillée ne pouvait espérer une incarnation plus sympathique

29. Centrale catholique du cinéma, *Fiches du cinéma*, décembre 1949.

30. Centrale catholique du cinéma, *Fiches du cinéma*, novembre 1949.

31. *Ibid.*

avec le personnage d'Édith, l'éducatrice qui milite pour des méthodes compréhensives, qui prend Micheline sous son aile et l'emmène à la nouvelle maison modèle de redressement. Principale représentante de l'autorité publique dans le film, elle paraît entièrement dévouée et honnête. Les maisons de correction elles-mêmes sont moins louables, les deux premières dépeintes comme des milieux carcéraux sales et mornes, situées au sein de véritables prisons pour adultes. Ces établissements seraient surtout contre-productifs, provoquant des mutineries parmi les filles incorrigibles et transformant de jeunes femmes honorables mais malchanceuses en délinquantes endurcies. Pourtant, l'objet du film n'est pas de protester contre ces anciens établissements mais plutôt de promouvoir les nouveaux. Cloche ne laisse pas de place au doute : le vent du changement souffle sur l'Éducation surveillée, et les spectateurs peuvent avoir confiance dans les mesures que l'État commence à appliquer.

Ce portrait de l'Éducation surveillée et de ses fonctionnaires est le résultat d'une série de négociations et d'une collaboration étroite entre le cinéaste et le ministère de la Justice. Nous ne disposons malheureusement pas de comptes rendus directs de cette négociation, puisque les archives de la censure du film sont indisponibles³². En revanche, plusieurs documents signalent l'intervention de l'État pendant la production du film dans le but de censurer des représentations trop critiques des autorités, mais aussi afin d'encourager éventuellement des représentations favorables. Dans une lettre déjà citée qui fait partie du dossier de censure d'*Au royaume des cieux*, Robert Lecourt, ministre de la Justice, fait référence également à *La Cage aux filles*, et estime que les deux films, s'ils étaient réalisés tels qu'ils ont été présentés à la commission de pré-censure, porteraient préjudice à l'administration de l'Éducation surveillée, ses fonctionnaires et leurs méthodes³³. Par ailleurs, l'utilisation de plans extérieurs de la Petite Roquette à Paris et de la prison Saint-Joseph à Lyon, ainsi que de la maison d'éducation de Brécourt, tous nommés dans le carton au début du film, indique une certaine coopération avec ces trois établissements.

Par rapport à *Au royaume des cieux*, l'État dispose d'un levier supplémentaire pour contrôler la représentation de l'Éducation surveillée dans *La Cage aux filles*. Dans la première lettre présentant ses objections à la réalisation des deux films sur la rééducation de filles délinquantes, le ministre de la Justice affirme qu'il doit « présenter des réserves encore plus expresses dans l'hypothèse où le financement de ces films serait assuré

32. Certains dossiers de censure du CNC, conservés jusqu'alors aux Archives nationales à Fontainebleau, sont inaccessibles depuis 2013 en raison du déménagement des collections.

33. Lettre de Robert Lecourt, ministre de la Justice, à Michel Fourré-Cormeray, directeur général du CNC, 26 février 1949, *op. cit.*

par des prêts du Crédit national³⁴ » ; c'est effectivement le cas pour *La Cage aux filles*. Comme pour 42 % des autres films français produits en 1949, une part significative du financement du film de Maurice Cloche provient de cet organisme public qui prête des fonds à l'industrie cinématographique par le biais d'un système d'avance sur recettes³⁵. Dans ce cas, l'État ne se contente pas seulement de financer le film : il se sert de son pouvoir de créancier pour orienter le contenu du scénario. Le dossier de financement, conservé à la Cinémathèque française, fait état d'une série d'allers-retours assez typiques entre le producteur et le Crédit national, discutant des moyens de la société de production, du montant de l'avance et des changements dans le devis du film, avec un élément supplémentaire : le financement est conditionné à l'accord du ministère de la Justice. Toutefois, cette condition n'est pas traitée comme quelque chose de particulièrement contraignant ou indésirable, ni par le Crédit national, ni par la société de production. Dès sa première demande de financement, dans une lettre envoyée le 16 décembre 1948 – soit bien avant la présentation du scénario à la pré-censure –, Maurice Cloche mentionne sa coopération avec la direction de l'Éducation surveillée et le ministère de la Justice³⁶. Une lettre envoyée deux mois plus tard, fournissant des informations complémentaires sur la production, affirme que la direction du CNC a donné son accord verbal pour la réalisation du film, en attendant l'avis du ministère de la Justice³⁷. Quelques jours plus tard, Cloche fait suivre une copie conforme de l'autorisation provisoire de tournage accordée par le CNC et de l'avis favorable de la commission de pré-censure, accordé « sous réserve de l'avis du ministère de la Justice³⁸ ». La même condition est citée dans le rapport du premier examen du dossier par la commission d'attribution des avances du Crédit national, qui ajoute, dans une rubrique « observations de M. le Président » en bas de la première page, « Avis réservé du Secrétariat de l'Information (rôle des établissements pénitentiaires)³⁹ ». Un paragraphe à la deuxième page de ce document relate l'autorisation du tournage, l'avis favorable de pré-censure subordonné à l'avis du ministère de la Justice et deux nouveaux détails : le secrétariat d'État à l'Information, qui a une tutelle sur le CNC, « a

34. *Ibid.*

35. Laurent Creton, *Histoire économique du cinéma français : production et financement, 1940-1959*, Paris, CNRS éditions, 2004, p. 217.

36. Lettre de Maurice Cloche à Xavier Flûry, inspecteur au Crédit national, 16 décembre 1948, dossier CN368-B255, Fonds du Crédit national, Bibliothèque du film/Cinémathèque française, Paris.

37. Lettre de Marcel Bertrou, directeur de production aux Films Maurice Cloche, au Directeur du Crédit national, 12 février 1949, Dossier CN368-B255, *op. cit.*

38. Copie d'une lettre du sous-directeur de la production et des services techniques du CNC aux Films Maurice Cloche, 16 février 1949, dossier CN368-B255, *op. cit.*

39. Résumé du rapport sur *La Cage aux filles*, premier examen, 7 mars 1949, dossier CN368-B255, *op. cit.*

verbalement donné un avis défavorable sur le scénario » et « M. Maurice Cloche doit lire ce jour (7 mars 1949) son découpage aux membres de la Commission compétente » constituée par le ministère de la Justice.

Effectivement, le lendemain, Robert Lecourt, ministre de la Justice, écrit à la direction du CNC pour donner des nouvelles de ce rendez-vous :

À la suite des réserves que j'ai eu l'honneur de vous faire connaître par ma lettre du 26 février, M. Maurice CLOCHE est venu spontanément présenter à ma Chancellerie un nouveau scénario pour son film « La Cage aux Filles ». J'ai l'honneur de vous faire connaître que ce projet, très sensiblement différent du texte primitif, ne se heurtera vraisemblablement pas aux mêmes objections de ma part que le précédent.

Toutefois n'ayant eu connaissance de la continuité que le lundi 7 mars, je ne puis encore vous faire connaître ma position définitive. Je désirerais auparavant être en possession d'une copie du découpage technique et mon accord sera subordonné à l'exécution fidèle de ce découpage compte tenu des quelques modifications de détail dont j'ai fait savoir à M. Maurice CLOCHE qu'elles me paraissaient nécessaires ⁴⁰.

Malheureusement, sans disposer d'une copie d'une version antérieure du scénario ou d'autres traces écrites de cette commission, il est impossible de savoir quels changements précis le réalisateur a apportés ⁴¹. Mais la lettre du ministre de la Justice, qui fait partie du dossier de censure d'*Au royaume des cieux*, fournit quelques informations intéressantes. Avant tout, elle montre qu'il y a bien eu une censure : le réalisateur est obligé de faire un remaniement significatif de son scénario afin de satisfaire les objections du ministère de la Justice. Et elle confirme ce qu'on peut deviner au ton des communications dans le dossier Crédit national de *La Cage aux filles* : que le rapport entre Maurice Cloche et les représentants de l'État qui visent à censurer son projet, y compris le ministre de la Justice, est un arrangement collégial plutôt qu'un bras de fer. Ce rapport continue par la suite, lorsque la maison de production de Cloche, afin d'obtenir l'approbation

40. Lettre de Robert Lecourt, ministre de la Justice, à Michel Fourré-Cormeray, directeur général du CNC, 8 mars 1949, dossier de censure d'*Au royaume des cieux*, *op. cit.*

41. La seconde version du scénario suscite une révision à la baisse du budget du film, de 65,8 millions à 47,7 millions de francs. Comme le Crédit national accorde une avance de 18 millions de francs sur une demande de 25 millions lors du premier examen, les changements du scénario ont également pour but de réduire le budget du film. Sans une version primitive du scénario, il n'est pas possible de savoir quels changements sont le résultat de la censure, et ceux dus aux seuls soucis budgétaires. Voir le résumé du rapport sur *La Cage aux filles*, deuxième examen, 25 avril 1949, dossier CN368-B255, *op. cit.*

finale et écrite du ministre, nécessaire pour percevoir l'avance du Crédit national, va jusqu'à inviter le ministre à envoyer un « conseiller technique qui suivrait nos prises de vues et pourrait, le cas échéant, sur le plateau même, donner à Maurice Cloche certaines indications de détail ⁴² ». Le scénario reçoit finalement l'approbation écrite du garde des Sceaux le 1^{er} juin 1949, ce qui permet le versement de l'avance par le Crédit national et le début des prises de vue ⁴³.

Les lettres de la part du ministre de la Justice montrent que celui-ci regarde en parallèle les projets qui deviendront *La Cage aux filles* et *Au royaume des cieux*. Au fur et à mesure que les projets avancent, il s'inquiète de moins en moins par rapport au contenu de *La Cage aux filles*, modifié par son réalisateur en suivant les critiques provenant du ministère, en même temps qu'il devient de plus en plus exaspéré par *Au royaume des cieux*, dont le réalisateur refuse de négocier, protégé par les frères Mitterrand au secrétariat d'État à l'Information ⁴⁴. Au fond de cette affaire se trouve donc un jeu d'allégeance politique. Duvivier, cinéaste associé avec le Front populaire ⁴⁵, reçoit la protection d'un secrétaire d'État à l'Information socialiste contre les tentatives de censure d'un garde des Sceaux chrétien-démocrate. En revanche, Cloche, catholique qui saupoudre son film de clins d'œil anti-laïques et anti-syndicaux, reçoit un avis défavorable de la part du secrétariat à l'Information à la suite de réserves similaires du garde des Sceaux, mais réussit à rassurer celui-ci à travers un processus consensuel de censure de son scénario. Les deux films finissent par sortir en salles, le premier avec une certaine ambiguïté dans sa vision de l'autorité et de l'État, le second avec une représentation nettement plus soignée.

3.3.2 Du fait divers au reportage, du reportage au film

Les critiques dans la presse ne manquent pas de faire l'éloge du réalisme affiché par le film de Maurice Cloche, dont les extérieurs sont tournés sur place dans les quartiers de la Croix-Rousse à Lyon, de Pigalle à Paris et dans les trois pénitenciers affichés sur le

42. Lettre des Films Maurice Cloche à Robert Lecourt, ministre de la Justice, 13 mai 1949, Dossier CN368-B255, *op. cit.*

43. Copie conforme d'une lettre de Pierre Mahias, adjoint au chef de cabinet du garde des Sceaux, à Marcel Bertrou, directeur de production des Films Maurice Cloche, dossier CN368-B255, *op. cit.*

44. Lettres de Robert Lecourt à Michel Fourré-Cormeray, 8 mars 1949, à François Mitterrand, 15 mars 1949, et à Robert Mitterrand, 18 mars 1949, dossier de censure d'*Au royaume des cieux*, *op. cit.*

45. Si la réputation de Duvivier est liée au Front populaire, la question de ses opinions politiques, et de l'orientation politique de son cinéma, est bien plus compliquée. Voir par exemple Dudley Andrew, *Mists of Regret : Culture and Sensibility in Classic French Film*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1995, p. 17.; N. Burch et G. Sellier, *La Drôle de Guerre des sexes du cinéma français*, *op. cit.*, p. 50.

carton au début du film. C'est un réalisme relatif, car l'univers du film et les personnages qui l'habitent restent manichéens, comme dans *Au royaume des cieux*. Mais ce réalisme des décors cache un autre rapport à la réalité, beaucoup moins évident si on n'a pas lu les journaux de début du mois de mai 1947 : le récit est inspiré d'un fait divers. Le matin du 6 mai 1947, une révolte éclate dans une maison d'éducation surveillée pour filles installée au sein de la prison de Fresnes. Après des dégradations des lieux, le saccage du magasin et la prise d'une partie du toit par un groupe de filles qui refusent de descendre, la direction demande des renforts de police. Une quarantaine de détenues sont arrêtées et emmenées au dépôt, où elles poursuivent leur rébellion en détruisant des lits et en brisant des fenêtres. L'événement suscite de nombreux articles dans la presse quotidienne, certains assez sobres (« Les mutinées de Fresnes continuent leur sabbat au dépôt, mais le problème de la jeunesse délinquante est d'une acuité toujours croissante », *L'Aube*, 9 mai 1947), d'autres plus sensationnels (« Mutinerie à Fresnes. Les révoltées boivent un tonneau de vin et font rougir les agents de police ! », *Combat*, 8 mai 1947) ; deux longues séries d'articles publiés dans *France-soir* par le journaliste Henri Danjou reviennent sur l'affaire. La première, « La Vérité sur la révolte des enfants perdues », parue du 20 au 26 mai 1947 dans ce journal populaire, raconte la rébellion et les conditions de détention sur un ton dramatique. La deuxième série porte déjà un titre qui deviendra celui du film : « J'ai vécu dans la cage aux filles ». Parue du 15 au 26 juin, le 30 juin et le 3 juillet 1948, elle rapporte le témoignage de Gilberte Sollacaro, éducatrice à Fresnes mutée dans la nouvelle maison d'éducation à Brécourt après la révolte. Spécialiste de reportages sur le milieu carcéral, auteur des enquêtes sur les « bagnes d'enfants » publiées dans *Détective* dans les années 1930, Danjou devient ensuite scénariste du film en adaptant librement ses propres reportages sur la révolte de Fresnes.

Par ailleurs, ce n'est nullement une coïncidence que *La Cage aux filles* et *Au royaume des cieux* aient le même thème et soient tournés simultanément. En effet, même si le film de Julien Duvivier ne traite pas de ce fait divers, même si ce film garde une vague sensibilité « de gauche » alors que *La Cage aux filles* serait plutôt « de droite », les deux longs métrages ont la même origine. En préparant son projet de film, Duvivier se documente à partir d'articles de presse, dont ceux de Danjou et, en août 1948, il demande la collaboration de ce dernier, avec l'aide de son scénariste déjà choisi, Henri Jeanson. La négociation échoue et Danjou finit par porter plainte contre Duvivier pour plagiat⁴⁶. La plainte est classée sans suite, mais peu après, Danjou est engagé comme scénariste par

46. Éric Bonnefille, *Julien Duvivier : le mal aimant du cinéma français, 1940-1967*, Paris, L'Harmattan, 2002, vol. 2, p. 63.

Maurice Cloche pour son projet concurrent : il y apporte une dose supplémentaire de réalisme, avec plus d'attention portée à l'origine de son protagoniste et une comparaison directe entre anciens et nouveaux établissements d'éducation surveillée.

La première série d'articles présente les événements de façon dramatique et sensationnelle, à tel point que le lecteur a du mal à deviner les sources du journaliste, ou même à distinguer réalité, fiction et rumeur. La révolte elle-même, élément central du récit, et la description de la directrice de l'établissement, antagoniste principale, rappellent *Au royaume des cieux* : partisane des « bonnes vieilles méthodes anciennes », y compris gifles et coups de poing, la directrice de Fresnes aurait provoqué exprès l'incident selon le journaliste. S'inspirant de Zola pour un de ses titres (« J'accuse Madame Desbois d'avoir voulu provoquer la mutinerie de Fresnes », 24 mai 1947), Danjou affirme qu'elle était mécontente de son sort dans la réorganisation administrative des anciens établissements pénitentiaires pour mineurs en maisons d'éducation surveillée. Elle aurait enfermé deux éducatrices aux méthodes plus modernes avec les filles en pleine rébellion afin de porter atteinte à leur prestige. En revanche, d'autres aspects de cette première série d'articles sont intégrés dans le film de Maurice Cloche. Par exemple, Danjou ne met pas l'accent sur les conditions matérielles dans lesquelles les filles vivaient avant d'être placées en détention, mais plutôt sur leur vie familiale. Ce seraient donc de jeunes femmes qui veulent s'échapper de leur famille ou qui s'entendent mal avec un beau-père : « Elles sont filles du divorce, du concubinage, de l'inceste ⁴⁷ ! », tandis que la pauvreté et le manque d'opportunités ne semblent pas entrer dans l'équation. Les articles de Danjou sont pourtant un peu moins moralistes que *La Cage aux filles* de Cloche, qui isole une seule jeune femme de bonne volonté contre un arrière-plan de filles incorrigibles. Danjou décrit des filles solidaires entre elles, arrêtées pour vagabondage ou éventuellement pour délation ou liaisons avec l'ennemi pendant l'Occupation, plutôt que pour vols, crimes ou prostitution. Elles sont de bonnes couseuses ou sténos-dactylos qui se révoltent par ennui comme on ne leur permet pas de travailler ⁴⁸ : de nombreuses Micheline plutôt qu'une seule.

Également écrite par Henri Danjou, la seconde série de reportages (fig. 3.3) fait entendre la voix de l'éducatrice Gilberte Sollacaro, dont le nom figure déjà dans quelques articles de la première série. Le personnage de M^{lle} Édith, éducatrice dans *La Cage aux filles* qui prend Micheline sous son aile, serait vraisemblablement fondé sur son expérience.

47. Henri Danjou, « M. Desbois, le mari de la directrice avait la main trop lourde pour les filles légères », *France-soir*, 20 mai 1947.

48. Henri Danjou, « De haute lutte on délivre les "mitardés" qui croupissent dans les cachots », *France-soir*, 22 mai 1947.

Au lieu du récit sensationnel de la révolte qui caractérise la première série, elle raconte le quotidien des détenues de Fresnes. La plupart des articles de cette seconde série sont construits autour d'une anecdote sur une jeune femme : celle rencontrée au cachot qui hurlait des injures jusqu'à ce que l'éducatrice lui montre des signes de confiance ; celle placée sous le tutorat de son frère après la mort de leur père, abandonnée après avoir attrapée une infection sexuellement transmissible d'un amant, et qui nécessitait seulement un traitement médical et un peu de tendresse ; celle qui s'est évadée le jour de ses 21 ans au lieu d'être libérée car l'assistance publique avait perdu son acte de naissance. Le plus souvent, ces histoires soulignent l'attitude arrogante et cruelle envers la détenue de la part des surveillants et dirigeants de la maison de redressement, et ensuite l'éventuel apaisement de la jeune femme grâce aux méthodes progressives et compréhensives, pratiquées par Sollacaro ou, par exemple, un aumônier qui « convertit les filles au mariage ⁴⁹ ». Parfois, c'est le contraire : des filles difficiles rendues encore plus ingérables par l'institution corrompue. Sollacaro n'hésite pas à dénoncer, par une narration crue et détaillée, la méchanceté et le cynisme d'un certain nombre de ses anciens collègues. Telles « Noilly-Cass », surveillante qui terrorise les filles après avoir trop bu, ou l'infirmière et la directrice qui accusent de simulation une détenue qui vient de tenter de se suicider en avalant un produit d'entretien :

- Simulatrice ! C'est bien ça ! Dommage qu'elle n'en ait pas bu davantage ! Voilà mon après-midi fichu ! Je suis en retard à présent ! Ah ! Ces filles m'empêchent de vivre. Cette graine-là, ça ne crèvera pas !
- Toutes les mêmes, approuve l'infirmière. C'est des dégoûtantes ⁵⁰.

Cette brutalité morale (et pas seulement physique) est constamment soulignée au fil des articles. Elle est opposée à quelques figures d'autorité compatissantes, mais le témoignage de Gilberte Sollacaro ne dresse pas le même portrait du progrès au sein de l'administration que le film de Maurice Cloche. La différence la plus saisissante se trouve dans le dernier article de la série, qui décrit l'établissement « moderne » où l'éducatrice est mutée à la suite de la révolte à Fresnes ⁵¹. Alors que le film montre une « prison sans barreaux » moderne et réussie grâce aux méthodes compréhensives, Sollacaro décrit cette même modernité comme une simple façade. Selon elle, les filles choisies pour ce « pénitencier de l'espoir », seulement une trentaine au total, sont celles qui ont

49. Henri Danjou, « Un nouveau M. Vincent combat les amours coupables des détenues », *France-soir*, 24 juin 1949.

50. Henri Danjou, « "Je veux mourir... je recommencerai !" gémissait Claudine après avoir bu un litre de crésyl », *France-soir*, 17 juin 1949.

51. Henri Danjou, « Après l'enfer de Fresnes, voici le paradis de Brécourt », *France-soir*, 3 juillet 1949.



FIGURE 3.3 – Le premier volet de la seconde série d’articles d’Henri Danjou paraît sur la une du quotidien France-soir le 15 juin 1949, vers le début du tournage du film de Maurice Cloche. La plupart des articles de cette série commencent sur la une de ce journal à fort tirage. (Image : Bibliothèque nationale de France)

été sélectionnées comme « méritantes » par leur ancien pénitencier. Selon sa propre expérience, il s’agit donc des prisonnières les plus « sournoises » et « hypocrites » qui n’hésitent pas à jouer le jeu des dirigeants cruels en dénonçant leurs camarades. Malgré le cadre sain et humain et une gestion plus scrupuleuse, le taux d’évasion n’est pas plus bas que celui des autres établissements d’éducation surveillée. Quand Sollacaro fait part de ses doutes à la directrice de Brécourt avec ses doutes, elle est immédiatement limogée à cause de sa présence lors de la révolte de Fresnes, et pour son implication dans des « campagnes de presse », sans doute la première série d’articles d’Henri Danjou publiée en 1947. À la place du « happy end » du film, l’article se termine donc sur une note très sombre. Il est d’ailleurs intéressant de noter le titre et sous-titre trompeurs du dernier article, qui change complètement le ton de la série : « Après l’enfer de Fresnes, voici le paradis de Brécourt : dans ce pénitencier de l’espoir, les filles sont prisonnières sur parole... ». Ainsi un lecteur qui feuillette *France-soir* d’un œil distrait, sans lire le texte du dernier article, serait-il amené à la même conclusion que les spectateurs de *La Cage*

aux filles, et probablement un bon nombre de ceux d'*Au royaume des cieux* : que l'heure est au progrès dans les maisons de rééducation françaises.

Comme *La Cage aux filles* et *Au royaume des cieux*, les reportages d'Henri Danjou trouvent un étrange équilibre entre dénonciation de conditions inhumaines et promotion de pratiques modernes, d'une part, et délectation d'un sujet « juteux » par la dramatisation des comportements extrêmes des détenues et des punitions infligées par des surveillantes malveillantes. Malgré leur sensationnalisme, les articles de Danjou font une représentation beaucoup plus sombre de l'Éducation surveillée, et surtout du « progrès » au sein de cette administration, que les deux films, l'un qui invente une parenthèse sadique dans l'histoire d'une maison honorable et l'autre qui fait l'éloge des nouveaux établissements. Une conclusion comme celle de la deuxième série d'articles serait impensable au cinéma à la fin des années 1940, avec la surveillance étroite du CNC et du ministère de la Justice dès l'écriture du scénario. Finalement, même si *Au royaume des cieux* se permet un peu plus d'ambiguïté dans sa représentation d'une maison de redressement, les deux films jouent globalement le jeu des autorités, les unes de centre-droit, les autres de centre-gauche. Duvivier tourne un film qui suscite quelques remous au sein du ministère de la Justice sans toutefois tenir un discours politique clair, alors que Cloche, en négociant avec le même ministère, crée un film qui fait de la publicité autant pour l'État que pour l'Église. Les deux films partagent la même idée de progrès au sein des institutions et de la disparition progressive des « anciennes » pratiques cruelles, postulat qui sous-tend les deux scénarios. Même si cette supposition reflète bien la réalité de l'évolution des maisons de redressement, elle constitue une forme de propagande d'intégration diffusée au grand public dans le but de montrer une société moderne qui devient moins répressive⁵².

3.4 Morale laïque : *Chiens perdus sans collier*

Un dernier film évoquant les questions de la délinquance et de l'éducation pour enfants inadaptés est un long métrage sorti le 21 octobre 1955. *Chiens perdus sans collier* est réalisé par Jean Delannoy, vétéran de l'industrie cinématographique et l'un des principaux cinéastes liés au style qui vient d'être appelé la « qualité française » par un jeune critique de cinéma, François Truffaut, dans un article qui deviendra célèbre, « Une certaine tendance du cinéma français⁵³ ». Ce critique implacable ne manque pas

52. Jacques Ellul, *Propagandes*, Paris, Economica, 1990 [1962], p. 89-94, 161-163. Voir aussi la discussion des formes de propagande au chapitre 1, p. 68.

53. François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, janvier 1954, n° 31, p. 15-29.

de lancer un assaut féroce contre *Chiens perdus sans colliers*, nourrissant un débat bien suivi dans la presse autour du film. Cependant, un examen de la genèse de l'œuvre est très révélateur, car le film reproduit et travaille des discours assez répandus à son époque autour des enfants délinquants et des institutions publiques les prenant en charge. Il sera surtout intéressant de souligner les différences, aussi bien que les similarités, entre le film et le roman du même nom dont il est tiré⁵⁴. Une première différence saute aux yeux : alors que le réalisateur est un protestant plutôt discret sur sa foi⁵⁵, et que les scénaristes, Jean Aurenche et Pierre Bost, sont connus pour leur penchant anticlérical, ils adaptent le roman d'un écrivain d'inspiration catholique, Gilbert Cesbron.

Le film alterne entre plusieurs « cas difficiles », tous suivis par Julien Lamy (Jean Gabin), juge des enfants compréhensif et paternel mais quelque peu désabusé par le système et les flots d'enfants et de familles précaires auxquels il a affaire. Dans la première scène du film, Alain Robert (Jimmy Urbain), 11 ans, enfant de l'Assistance publique, provoque un incendie en jouant dans la grange de la famille d'agriculteurs dans laquelle il a été placé. Il s'enfuit, mais son chemin le mène droit vers le juge Lamy, qui le place dans un centre d'observation à Ternera y. Francis (Serge Lecointe), 15 ans, habite un taudis avec ses grands-parents alcooliques – sa grand-mère déclare avec fierté devant le juge que son petit-fils deviendra un jour « un grand gangster ». Pour un acte de délinquance, lui aussi est envoyé à Ternera y, où il protège et devient l'objet de l'admiration du jeune Alain Robert. Bientôt les deux s'évadent ensemble en assommant un surveillant. Mais Francis abandonne son camarade à son propre sort afin de retrouver sa petite amie, Sylvette (Anne Doat), qui vient d'apprendre qu'elle est enceinte. Pendant ce temps-là, le juge Lamy enquête sur le sort d'un autre garçon, Gérard (Jacques Moulières), 9 ans, qui s'est évadé plusieurs fois du centre et qui retourne toujours chez sa mère (Dora Doll). Celle-ci, offerte en « prix » à celui des deux amants potentiels qui gagnera la partie de belote se déroulant devant sa maison, élève son enfant dans un environnement évidemment peu propice à son éducation. Alain Robert est sauvé quand la brigade des mœurs arrête le pédophile qui vient de le récupérer alors qu'il cherchait ses parents inconnus. Quant à Francis et Sylvette, ils se noient dans une rivière en essayant de fuir deux policiers envoyés pour les interpeller. Le film se termine avec le retour du juge Lamy chez Gérard. Libre de parole puisqu'il vient de démissionner, il dit à la mère qu'il vaut mieux que

54. Gilbert Cesbron, *Chiens perdus sans collier*, Paris, Robert Laffont, 2008 [1954], 313 p.

55. Werner Burki, « Jean Delannoy, Dieu a besoin des hommes! », *Feuille rose*, mars 2008, n° 774, <http://oratoiredulouvre.fr/bulletin/774/Roger-Pourteau-et-Jean-Delannoy.php> (consulté le 20 octobre 2014).

son fils reste avec elle, malgré le milieu inadapté, car le garçon y est vraisemblablement heureux.

Il existe des différences sensibles entre le récit du roman de Cesbron et celui du scénario écrit par Aurenche et Bost. Si beaucoup d'entre elles sont dues tout simplement aux limites imposées par le format d'un film de quatre-vingt-dix minutes adapté d'un roman de trois cents pages, d'autres résultent des divergences idéologiques entre l'écrivain catholique et les scénaristes laïcs. Sans disposer de fonds d'archives comportant des notes d'Aurenche ou de Bost, nos suppositions sur le motif de ces changements ne peuvent être confirmées. En tout cas, à part quelques références religieuses dans le roman qui disparaissent dans le film, les différences ne peuvent se résumer à la religiosité du romancier et la laïcité des scénaristes.

Parmi les personnages principaux du roman, les seuls maintenus dans le film sont Alain Robert et le juge Lamy. Le roman souligne notamment beaucoup plus les personnages et les événements du centre de Terneray, comme les éducateurs et surveillants, très dévoués et engagés dans leur travail, qui deviennent dans le film des figures secondaires, voire de simples figurants. Bien que ces personnages aient quelques répliques, ils ne sont jamais nommés ou développés, et le récit n'offre pas aux spectateurs de situations qui les montreraient aider ou protéger les enfants. Il y a même une séquence où deux surveillants montrent un visage menaçant : pour obliger Alain Robert à révéler pourquoi il a des cheveux brûlés, ils poussent l'enfant sous une douche dont il a visiblement peur. Puisque le film reproduit littéralement le point de vue du garçon, avec des plans subjectifs, les efforts bien intentionnés des surveillants prennent l'allure d'un interrogatoire aux limites de la violence.

Les personnels de Terneray ne sont pas les seuls à disparaître largement dans l'adaptation. Outre Francis, Alain Robert et Gérard, les garçons qui habitent la maison de rééducation ne sont guère identifiés dans le film et deviennent simplement une petite foule qui s'agite quand on leur présente de nouveaux arrivants, ou quand Alain Robert relève le défi de manger un ver de terre. Ces simplifications, conséquence du passage de la littérature au cinéma, révèlent aussi des choix effectués par les scénaristes. En s'y intéressant davantage, le roman avance une vision un peu plus idéalisée des maisons de redressement et des techniques d'éducation, compréhensives et modernes, qu'elles emploient. Aurenche et Bost, eux, donnent une tonalité plus pessimiste au film.

Si plusieurs personnages sont supprimés ou ont une présence réduite dans le film, trois autres, Francis, Sylvette et Gérard, sont créés spécifiquement par Aurenche et Bost, parfois à partir de plusieurs autres figures du roman combinées. Francis pourrait être le croisement de plusieurs personnages de Cesbron. Marc, l'adolescent qui devient le

protecteur d'Alain Robert à Terneray dans le roman, n'a pas le même destin tragique que Francis dans le film. Au contraire, c'est un autre pensionnaire de Terneray, Olaf, qui connaît un sort similaire à celui de Francis après une tentative de fuite. Comme Francis dans l'adaptation cinématographique, un autre adolescent du centre surnommé « le Caïd » assomme un surveillant en fuguant, et il entraîne Marc, plus jeune et très admiratif, avec lui ; mais, à la différence du livre, aucune petite amie ne l'attend à Paris. La suppression et l'ajout de personnages permet un changement de tonalité dans le film. Dans la version d'Aurenche et Bost, le destin des enfants est ou bien tragique, ou bien ambigu : Francis et Sylvette meurent à la fin, Alain Robert est placé dans une autre maison de rééducation après sa fuite de Terneray et Gérard reste chez sa mère en dépit de l'ambiance malsaine. Dans le roman de Cesbron, certains personnages connaissent une mort tragique, d'autres semblent se diriger vers une meilleure vie. Dans un passage au début du dernier chapitre qui n'a pas de parallèle dans le film, Marc apparaît transformé : il est désormais un jeune homme honnête. Lors d'un « procès », véritable rituel profane de pénitence, organisé par les autres garçons de Terneray, il se dénonce devant un jury composé de ses camarades, avouant avoir rompu sa promesse aux surveillants en ayant fugué avec le Caïd. Le jury laisse Marc décider de sa propre punition, et quand il se condamne à deux mois sans visite ni sortie autorisées, un éducateur commue cette peine à deux semaines.

Plus que toute autre séquence, c'est le destin tragique de deux personnages, présenté vers la fin du film et qui n'a pas d'équivalent dans le livre, qui risque de faire froncer les sourcils des censeurs. Bien qu'accidentelle, la noyade de Francis et Sylvette (fig. 3.4) est provoquée par l'arrivée de deux policiers qui cherchent Francis, et le comportement des fonctionnaires au cours de l'interpellation ratée ne renforce en rien la confiance des spectateurs envers les forces de l'ordre⁵⁶. Dans les deux scènes précédentes, Sylvette avoue à Lamy qu'elle est enceinte de Francis ; ensuite, ayant appris que celui-ci vient de s'évader de Terneray en assommant un surveillant, le juge des enfants propose à un juge d'instruction que Sylvette soit prise en filature pour que Francis puisse être localisé. Les deux policiers, habillés en civil avec costume, cravate et imperméable, suivent Sylvette jusqu'à ce qu'elle retrouve Francis. Ils s'approchent lentement des adolescents, en silence pour ne pas être aperçus, comme ils le feraient pour un suspect adulte. Lorsque les policiers se montrent, le jeune couple, qui se promène au bord d'une rivière, se retrouve coincé sur une péniche. Pour permettre à son petit ami, qui croit avoir tué le surveillant, de se sauver, Sylvette s'interpose entre lui et les policiers, puis saute dans la rivière. Un

56. Pourtant, le dossier de censure du film est presque vierge : au stade de la pré-censure, on préconise une interdiction aux moins de 16 ans, mais le film final sera autorisé pour tous publics. Voir dossier de censure de *Chiens perdus sans collier*, visa n° 16 040, Centre national de la cinématographie, Paris.



FIGURE 3.4 – Dans la séquence de noyade de Francis (Serge Lecointe) et Sylvette (Anne Doat) dans *Chiens perdus sans collier*, les deux agents de police à l'air patibulaire se cachent dans l'ombre, opposés par le montage à l'amour innocent et lumineux du jeune couple. Ensuite, ils resteront immobiles lorsque les deux adolescents tentent de s'échapper.

des deux policiers reste sur la péniche et jette une corde vers Sylvette pendant que l'autre poursuit Francis en lui criant que son amie s'est jetée à l'eau. Francis saute lui-même dans la rivière pour essayer de la sauver, mais les deux agents restent sur le quai et ne font pas grand-chose pour secourir les adolescents. Ce sont deux marins qui réagissent finalement en essayant de rattraper les jeunes dans une petite barque, tandis que les policiers ne pensent qu'à interpellier le garçon. Francis et Sylvette s'éloignent de la barque en essayant d'atteindre l'autre rive pour éviter d'être arrêtés. Les marins ne parviennent pas à les secourir de la noyade. Cette séquence est donc assez osée dans sa figuration des représentants de la loi. Ceux-ci sont inflexibles, en raison de la gratuité des faits qui sont reprochés à Francis, mais, d'une certaine manière aussi irresponsables, puisqu'ils ne tiennent aucunement compte de l'âge des enfants. Par ailleurs, les policiers agissent sur

Pour montrer les origines de la délinquance, Chiens perdus sans collier emploie des images fortement stéréotypées de la pauvreté. Son analyse sociale de la délinquance est pourtant beaucoup plus développée que celle de La Cage aux filles ou Au royaume des cieux.



FIGURE 3.5 – Les grands-parents (Jean d'Yd et Renée Passeur) de Francis convoqués au bureau du juge Lamy.



FIGURE 3.6 – Gérard (Jacques Moullières) sert à boire aux deux hommes qui jouent à la belote pour gagner le cœur de sa mère (Dora Doll).

ordre du juge Lamy qui, comme souligné également à d'autres moments du film, n'est pas infallible.

Cette dénonciation, par Delannoy, comme par Aurenche et Bost, de l'attitude de ceux (y compris dans des positions d'autorité) qui traiteraient des enfants délinquants comme des adultes s'ajoute à une critique sociale limitée, mais bien réelle. Par exemple, le film fait allusion au fait que la famille d'accueil d'Alain Robert le battait : si les violences elles-mêmes ne sont pas montrées, les blessures sur le dos du garçon sont bien visibles. Le spectateur voit aussi les grands-parents de Francis (fig. 3.5), mal éduqués et irresponsables et, plus tard, le taudis qu'ils habitent : une seule pièce sombre avec le sol jonché de débris et de bouteilles. À la fin du film, le juge Lamy voit Gérard (fig. 3.6) placé littéralement dans une situation précaire par l'amant de sa mère qui l'entraîne au funambulisme dans un cirque. Le juge révèle sa démission devant le garçon, un aveu d'impuissance face à des circonstances trop difficiles à gérer pour l'État et ses agents. Ces images offrent une représentation beaucoup plus développée des origines sociales de la délinquance juvénile que *La Cage aux filles* ou *Au royaume des cieux*. Pourtant, *Chiens perdus sans collier* n'est pas une critique radicale contre le capital, le pouvoir en place ou un système économique qui perpétue la pauvreté. Ces images de la misère font plutôt partie d'un discours sur l'attitude que l'individu et la société doivent adopter face aux phénomènes de la pauvreté et de l'enfance délinquante dans la France contemporaine.

La différence principale entre la morale du film et celle du roman est que ce dernier ne dresse pas un bilan entièrement négatif. Bien que son histoire comporte des personnages qui connaissent une fin tragique, Gilbert Cesbron décrit d'autres cas où le système est efficace. Tandis que dans le roman des éducateurs consciencieux font de leur mieux pour changer l'attitude insolente des enfants placés sous leur tutelle et, surtout, y parviennent parfois, le film est plus sombre concernant l'avenir des garçons délinquants. Si le destin d'Alain Robert et de Gérard est plus heureux que celui de Francis et Sylvette dans le film de Delannoy, l'exploit n'est pas à porter au crédit du juge Lamy. Le film termine avec sa démission quand il constate que le système n'arrive pas à bien gérer le cas de Gérard, qui sera plus heureux chez sa mère démunie et débauchée qu'en internat. Le roman aussi s'achève sur la démission du juge, qui vient de rendre Marc à ses parents pour les mêmes raisons, mais le lecteur vient de lire le récit de la rédemption de Marc lors de son « procès », et dans les dernières pages Lamy discute avec son fils (personnage qui n'a pas été repris dans le film) qui lui rappelle tous les enfants « sauvés » grâce à ses efforts. Bien qu'il soit possible de voir le roman comme de la publicité pour les efforts des autorités, ecclésiastiques et publiques, qui ont pour mission de juger et d'encadrer les jeunes délinquants, l'échec de ces mêmes figures d'autorité dans le film atténue cet effet propagandiste.

Pourtant, le film de Delannoy et le roman de Cesbron ont beaucoup en commun au-delà de leur titre et des deux personnages principaux. Une des critiques habituelles du film concerne sa représentation assez pathétique des enfants. Dans le film comme dans le roman, si les enfants brûlent une grange ou s'enfuient en assommant un surveillant, ils ne sont jamais coupables sur le plan moral. C'est une des leçons principales que les deux œuvres tentent de donner : on ne peut pas reprocher grand-chose à ces enfants délinquants, souvent abandonnés par leurs parents, élevés dans des habitats insalubres, exposés aux mauvaises influences que sont ou seraient le taudis, le bistrot, le cinéma et les autres enfants abandonnés à eux-mêmes. La solution à leurs problèmes serait la bienveillance, la tendresse, l'amour qu'ils n'ont pas reçus de leur propre famille et que l'État, même avec les meilleures intentions et de braves fonctionnaires, peine à reproduire. Bien que le film soit plus sombre que le roman, il transmet la même morale forte. Son objet est moins de glorifier les efforts de ses personnages fonctionnaires que d'instruire son public dans l'attitude à adopter face à la petite délinquance : la compréhension, voire la résignation, plutôt que la colère. Malgré l'orientation laïque de l'adaptation et l'aspect catholique de l'œuvre originale, on peut qualifier le film, comme le roman, d'engagés, mais pas rebelles. Si le film montre l'échec de la prise en charge des délinquants par l'État, ce n'est pas une dénonciation du système judiciaire pour mineurs, même si celui-ci semble

engagé dans des efforts futiles ; c'est tout simplement la réalité de difficultés sociales qui dépassent les capacités des institutions publiques. Ce n'est pas non plus un film rebelle d'un point de vue esthétique : si aujourd'hui on pense souvent à Jean-Luc Godard ou Chris Marker quand on évoque l'idée de cinéma engagé, l'engagement de Delannoy n'a rien d'avant-gardiste. C'est précisément cette forme d'engagement, similaire à celle du roman, qui suscite beaucoup de critiques envers le film.

3.4.1 Les enfants malheureux du « cinéma de papa »

Paradoxalement, étant donné la représentation des policiers et le manque de succès du personnage principal juge des enfants, les acteurs institutionnels sont unanimes dans leur soutien au film. Bien que la documentation soit beaucoup moins complète, il existe quelques indices d'une négociation sur le contenu du film, semblable à celles qui ont précédé le tournage des films de Julien Duvivier et de Maurice Cloche. Dans ce cas, il n'y a aucun conflit entre le ministère de la Justice et le secrétariat d'État à l'Information. Après l'examen du scénario en pré-censure, la commission de contrôle du CNC adresse une lettre à la maison de production, Les Films Gibé, préconisant une interdiction aux moins de 16 ans. La lettre signale également « l'intérêt qu'il y aurait, pour vous, à ce que vous vous mettiez en rapport avec le représentant du Ministère de la Justice [...] pour différentes questions techniques⁵⁷ ». Cette invitation euphémique à la censure collaborative du projet n'est plus mentionnée par la suite dans le dossier, et sans une version précoce du scénario, on ne peut savoir quels contenus ont été épinglés. Cependant, la négociation s'avère efficace. Après le tournage, la commission de contrôle accorde un avis favorable aussi bien pour l'exportation que pour la projection en France devant tous publics. Il n'y a plus aucune référence à l'interdiction envisagée aux moins de 16 ans⁵⁸. Comme *La Cage aux filles*, *Chiens perdus sans collier* se vante dès sa sortie de l'appui direct qu'il a reçu des autorités judiciaires : un carton au début du film remercie le ministère de la Justice « pour l'aide et les facilités qu'il [...] a accordées lors de la réalisation de cette production », et un article de presse prétend qu'un ministre, qu'il ne nomme pas, a demandé de sa propre initiative que le film représente la France au Festival de Venise⁵⁹. Pour sa part, l'Église, que l'on aurait pu imaginer mécontente d'une

57. Copie d'une lettre adressée aux Films Gibé, 21 mars 1955, dossier de censure de *Chiens perdus sans collier*, *op. cit.*

58. Décision de la commission de contrôle, 10 août 1955, dossier de censure de *Chiens perdus sans collier*, *op. cit.*

59. Sans titre, *L'Express*, 21 octobre 1955. Revue de presse numérisée de *Chiens perdus sans collier*, Bibliothèque du film, Paris.

adaptation d'un romancier catholique par un réalisateur protestant et deux scénaristes anticléricaux, recommande le film à ses fidèles. La Centrale catholique du cinéma estime que les spectateurs sont « invités à cet amour qui sait voir chaque personne, si jeune qu'elle soit, et la traiter avec autorité et respect, patience et décision. Tous, et d'abord tous les éducateurs doivent profiter de ce film qui est à la fois une œuvre très agréable et très bienfaisante ⁶⁰. » L'Église et l'État présentent donc un front uni qui appuie le discours du film. Les condamnations accablantes proviennent d'un horizon bien différent.

La réception du film dans la presse généraliste est partagée. Certains journaux tels que *Le Monde* ou *Combat* apprécient beaucoup la façon dont *Chiens perdus sans collier* saisit la réalité sociale, et en général tous les journaux font l'éloge de Jean Gabin, qui interprète le rôle du juge Lamy d'une manière qui s'accorde parfaitement avec sa persona. Presque tous les critiques, qu'ils apprécient ou non le film, sont unanimes : le film provoquera le débat sur le sujet de la délinquance, l'enfance abandonnée et l'approche de l'État envers ces enfants.

L'Humanité adopte une ligne particulière : bien que le film ait de bonnes intentions et qu'il mette en avant un thème social, il est décevant : « Personne ne croira qu'un « bon juge » et quelques phrases moralistes peuvent suffire à résoudre ce problème [...]. » Selon le journal communiste, « s'il est vrai que des efforts ont été faits depuis la guerre, pour la rééducation de l'enfance délinquante, néanmoins serait-il bon d'en signaler les insuffisances, notamment le manque de crédits qui empêche ces centres de jouer véritablement leur rôle ⁶¹ ». Finalement, *L'Humanité* est d'accord avec Delannoy sur le fond : le journal aime le message social, veut faire plus pour résoudre le problème de l'enfance délinquante et souhaite promouvoir la réforme « moderne » des maisons de redressement. Pourtant, d'autres journaux félicitent Delannoy précisément pour avoir dénoncé le manque de crédits et de moyens matériels dans ce milieu ⁶² ! Pour *L'Humanité*, le point faible du film de Delannoy est finalement qu'il aborde une question sociale d'un point de vue distinct de celui du Parti communiste. C'est une critique qui n'est pas si différente de celle de *La Croix*, qui reproche à Delannoy une froideur, un supposé manque d'engagement, « à la différence de Gilbert Cesbron, qui y apporte tout son cœur ⁶³ ».

60. Centrale catholique du cinéma, *Fiches du cinéma*, janvier 1956.

61. Sans titre, *L'Humanité dimanche*, 30 octobre 1955. Revue de presse numérisée de *Chiens perdus sans collier*, op. cit.

62. Simone Dubreuilh, sans titre, *Libération*, 26 octobre 1955. Revue de presse numérisée de *Chiens perdus sans collier*, op. cit.

63. Jean Rochereau, sans titre, *La Croix*, 28 octobre 1955. Revue de presse numérisée de *Chiens perdus sans collier*, op. cit.

L'adversaire le plus violent du film, et aujourd'hui le critique de loin le plus connu, est François Truffaut. Dans une tribune pour la revue *Arts*, le futur fer de lance de la Nouvelle Vague décrit un film « écrit sur mesure [...] par deux scénaristes désabusés et cyniques : Jean Aurenche et Pierre Bost, qui ont écrit des répliques « émouvantes », et mis en images par un homme insuffisamment intelligent pour être cynique, trop roué pour être sincère, trop prétentieux et solennel pour être simple : Jean Delannoy⁶⁴ ». Pour Truffaut, la représentation des enfants dans le film sonne complètement faux : « La moue innocente, les lèvres en avant, la mèche sur l'oeil, la voix bourrue, pauvres acteurs d'occasion que l'on serait tenté de gifler tellement ils sont mièvres et faux, sucrés jusqu'à l'écœurement comme le petit Rodolphe des shampoings Dop ». D'ailleurs, le cinéma de Delannoy fait déjà partie de la « qualité française », style dénoncé par Truffaut dans son célèbre article « Une certaine tendance du cinéma français » en janvier 1954, soit un an et demi auparavant. Comme beaucoup des films de Delannoy, *Chiens perdus sans collier* est une adaptation littéraire qui ne reflète l'expérience personnelle ni de ses scénaristes, ni de son réalisateur, qui ne serait pas digne du titre d'« auteur » selon les critères du jeune critique. En ajoutant quelques répliques anticléricales, les scénaristes trahiraient l'esprit du roman original, plus méritant même s'il ne relève pas forcément de la grande littérature. Le film dégoûte Truffaut à tel point qu'il réitère sa réprobation deux semaines plus tard dans la rubrique du courrier des lecteurs d'*Arts*. Se permettant un droit de réponse à Delannoy, qui s'indigne d'une diatribe « d'une telle bassesse qu'en vingt ans de métier je n'ai pas rencontré la pareille », Truffaut persiste en publiant des commentaires de lecteurs, dont le critique Henri Agel, presque aussi acharnés que lui-même⁶⁵.

Ce réquisitoire contre *Chiens perdus sans collier* est d'autant plus hostile que ce film touche à un thème que François Truffaut a très à cœur. En effet, quatre ans plus tard, Truffaut tournera *Les Quatre Cents Coups*, vision semi-autobiographique de la vie d'un enfant délinquant qui passe par un internat de rééducation. Il revisitera le thème de l'enfant abandonné plus tard dans sa carrière avec *L'Enfant sauvage* (1969). Or, si *Chiens perdus sans collier* est un film quelque peu engagé avec pour sujet les enfants abandonnés et un fonctionnaire qui essaie de les aider, *Les Quatre Cents Coups* est un film qui ne prétend pas résumer la situation des jeunes délinquants, mais au contraire souligne la vie intérieure d'un seul enfant errant, qui d'ailleurs deviendra l'alter ego de Truffaut

64. François Truffaut, « *Chiens perdus sans collier* de Jean Delannoy », *Arts*, 9 novembre 1955. Revue de presse numérisée de *Chiens perdus sans collier*, *op. cit.*

65. Courrier de lecteurs, *Arts*, 23 novembre 1955. Revue de presse numérisée de *Chiens perdus sans collier*, *op. cit.*

lui-même. Si *Les Quatre Cents Coups* est certainement un film plus « rebelle » dans sa représentation de la dureté d'une maison de redressement, on ne peut pas sérieusement l'appeler un film *engagé* ou *militant*. Comme John Hess l'observe dans sa critique de la politique des auteurs et de Truffaut, celui-ci vise justement un art épuré de tout message social ou politique⁶⁶. Son cinéma idéal est individualiste, un cinéma d'auteur, ciblant un public plutôt intellectuel. Le cinéma de Delannoy, en revanche, ne cible pas un public particulier ; il essaie de toucher le plus grand nombre. *Chiens perdus sans collier* se donne l'objectif d'attirer l'attention du public sur le sort des enfants délinquants, même s'il n'appelle pas ouvertement son public à l'action, et même si son message serait tout à fait louable du point de vue du ministère de la Justice.

Finalement, le point commun entre toutes ces critiques de *Chiens perdus sans collier* est que leurs auteurs y voient ce qu'ils veulent y voir. Pour *L'Humanité*, il est impossible pour un film social de dénoncer suffisamment les causes profondes de la misère s'il adopte une ligne distincte de celle du Parti communiste ; pour *La Croix*, un film laïc adapté d'un roman de Gilbert Cesbron a forcément abandonné la chaleur humaine de l'œuvre littéraire ; pour François Truffaut, un film sur l'enfance délinquante ne peut être que faux s'il ne relève pas de l'expérience personnelle et authentique de son auteur. Et tous les trois ont sans doute raison. L'image des taudis qu'habitent les enfants est superficielle, et peut laisser penser que leurs parents sont simplement des ivrognes paresseux. La vision de Delannoy est plus sombre que celle de Cesbron, et pour un lecteur catholique engagé, les références religieuses manquent. Des spectateurs de nos jours seraient susceptibles d'être d'accord avec Truffaut étant donné la réussite du style de la Nouvelle Vague, qui reste très valorisé dans les conceptions actuelles de ce qui constitue du « bon » cinéma. En termes esthétiques, on ressent le studio et la mise en scène de *Chiens perdus sans collier*. Il lui manque la vitalité et la franchise que les séquences tournées en décors naturels apportent aux films de la Nouvelle Vague. Si aujourd'hui on voit les films militants plutôt comme un exercice intellectuel, *Chiens perdus sans collier* est l'exemple d'un film issu de la période précédant la séparation cinéma populaire/cinéma d'auteur, et dont la distance avec l'esthétique cinématographique de notre époque est plus que palpable.

3.5 Progressisme officiel : actualités filmées et télévision

L'image de la délinquance visible dans ces trois films est d'autant plus intéressante que l'on peut la comparer avec celle proposée par la presse audiovisuelle, encore que dans

66. John Hess, « La politique des auteurs, 2 : Truffaut's manifesto », *Jump Cut*, juillet 1974, n° 2, p. 20-22, <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC02folder/auteur2.html> (consulté le 15 avril 2018).



FIGURE 3.7



FIGURE 3.8

« *Les Enfants perdus* », *Les Actualités françaises*, 21 décembre 1945. *Des garçons qui errent dans la rue et qui font des jeux « dégradants » seraient désormais placés dans de nouvelles maisons de rééducation, où ils pourront apprendre un métier. À la suite de l'ordonnance du 2 février 1945, on accentue les mesures éducatives et le châtimeut doit devenir une exception.*

les actualités filmées et dans les premiers journaux télévisés, la justice des mineurs n'est pas un sujet souvent évoqué. Une recherche dans les bases de données de l'INA et de Gaumont-Pathé Archives révèle entre 1945 et 1958 seulement trois titres de presse filmée et deux mentions à la télévision, encore au début de cette époque un produit de luxe destiné à une petite poignée de spectateurs fortunés, mais qui connaît une croissance progressive au fil des années 1950.

Les trois extraits de bandes d'actualités, bien que produits à des dates éloignées, contiennent des images et des propos très similaires. Le premier reportage apparaît dans *Les Actualités françaises* de la semaine du 21 décembre 1945, dix mois après la mise en place de l'ordonnance qui définit le rôle du juge des enfants et qui affirme la priorité de la rééducation plutôt que des mesures répressives envers les délinquants mineurs⁶⁷. Intitulé « *Les Enfants perdus* », ce reportage ne fait clairement pas partie des nouvelles jugées « sérieuses » : situé dans la seconde moitié de la bande, il suit un reportage sur la mode et précède un dernier titre à la tonalité cocasse sur les nouvelles rations de tabac accordées aux femmes. Tournées par l'opérateur René Persin dans le quartier parisien de Jaurès à côté du canal Saint-Martin, la plupart des images montrent des garçons, vraisemblablement mis en scène, vendant des cigarettes à la sauvette, errant dans les rues

67. « Centre de rééducation pour jeunes délinquants », *Les Actualités françaises*, 21 décembre 1945, INA, notice n° AFE86003383.

ou jouant aux cartes (fig. 3.7)⁶⁸. Sur ce fond d'images, la voix du journaliste explique que la délinquance juvénile s'accroît depuis plusieurs années. Les éléments mis en cause : la toute récente Occupation (sans que soit précisé son lien avec la délinquance), l'absence d'un père ou d'une mère, le manque de surveillance familiale. Si la pauvreté n'est pas directement citée parmi les causes de la délinquance, l'argent et le commerce sont désignés comme de mauvaises influences qui poussent trop vite les enfants en question vers le monde des adultes. Après avoir évoqué ce problème, le reportage présente une solution : les maisons d'éducation surveillée. Telles que présentées, elles paraissent idylliques. On voit des élèves au travail dans une salle de cours, puis dans un atelier de métallurgie, pendant que d'autres récoltent des pommes de terre dans un champ ensoleillé (fig. 3.8). Une musique légère et pastorale accompagne la voix *off*, qui vante les vertus et le progrès des nouveaux centres de rééducation :

Cette porte ne mènera plus à des prisons, le bagne d'enfants est mort. Comme à Saint-Maurice, dans ce centre, qui pourra servir d'exemple aux autres, on ne parle plus de châtiment mais de « rééducation ». Saint-Maurice est le résultat des récentes mesures qui ont changé l'orientation du problème de l'enfance délinquante. Ici, pas de barreaux. Le ciel, la terre, le vent. C'est dans cette liberté que, par le travail, l'éducation, l'instruction, on essaie de rendre aux jeunes esprits troublés les qualités d'un enfant qui pourra devenir un homme.

Publicité débridée pour l'Éducation surveillée, le reportage distille en deux minutes la plupart des stéréotypes sur les origines de la délinquance et ensuite sur les avancées faites par les internats de rééducation depuis le passage des réformes.

Ce titre des *Actualités françaises* est d'autant plus propagandiste que la réalité du centre de rééducation en question est bien plus compliquée. Les réformes suivant l'ordonnance du 2 février 1945 ont beau être conséquentes, elles ne sont pas à l'origine de tous les changements visibles en matière de rééducation de jeunes détenus, comme le sous-entend le reportage. Une première vague de réformes est déjà appliquée à l'époque du Front populaire à la suite de campagnes de presse contre les bagnes d'enfants. (Au moins deux films de fiction ont participé à cette campagne : *Prison sans barreaux* de Léonide Moguy, déjà cité, et *Bagnes d'enfants* de Georges Gauthier, sorti en 1933 sous le titre *Gosses de misère* à la demande de la censure.) La maison d'éducation surveillée de Saint-Maurice, celle que l'on voit dans le reportage, est choisie comme établissement

68. Registre des origines des *Actualités françaises*, numéro d'ordre AF 45-1979, base de données « Documentation écrite numérisée », Inathèque, Paris.

idéal pour mener l'expérience car elle est vue comme l'une des moins répressives et donc plus réformables⁶⁹. Le quartier cellulaire est démoli en 1937, dans le but de mettre l'accent sur l'éducation plutôt que sur le châtement. Cela dit, avant la guerre, le temps manque à la généralisation de ces réformes, et seulement une petite poignée d'établissements, dont Saint-Maurice, sont concernés. En 1945, au moment où le reportage est réalisé, Saint-Maurice reste encore une des seules maisons de rééducation en mesure d'appliquer la nouvelle réforme⁷⁰. Le reportage, qui n'est pourtant pas de mauvaise foi, donne l'impression que tous ces changements seraient intervenus beaucoup plus vite : il n'y a aucune référence aux réformes des années 1930, et la voix *off* du narrateur évite de parler de la grande majorité des maisons de redressement qui conservent alors leur ancienne structure, similaire à celle des pénitenciers.

On pourrait tenter d'expliquer en partie le ton publicitaire de ce reportage par la situation des actualités filmées en France à l'époque. *France-Libre-Actualités* est fondé à la Libération par des résistants majoritairement communistes qui ont récupéré les locaux et le matériel de *France-Actualités*, journal unique pendant l'Occupation. Renommé *Les Actualités françaises* début 1945, le groupe de presse devient une société majoritairement détenue par l'État⁷¹. Jusqu'au début de l'année 1946, la société garde encore le monopole des actualités au cinéma. Si, à la date de ce reportage, les journalistes des *Actualités françaises* sont déjà déçus de l'organisation de la presse filmée imposée par le pouvoir gaulliste – l'équipe avait rêvé d'une organisation coopérative des actualités dans la France de l'après-guerre –, ils gardent des liens avec le pouvoir dans la mesure où le Parti communiste fait encore partie du gouvernement.⁷² Seraient-ils donc susceptibles de promouvoir des réformes pilotées par l'État tout en maquillant tout défaut du système ? Parallèlement, on voit dans le reportage sur Saint-Maurice un attachement fort aux réformes de l'éducation et de la justice, reflétant les valeurs de gauche des fondateurs des *Actualités françaises*. Le sujet de la rééducation des mineurs délinquants donne donc à ces journalistes l'occasion de soutenir un gouvernement dont les ministres communistes n'ont pas encore été renvoyés, tout en appuyant des valeurs progressistes qu'ils soutiennent personnellement. Cela engendre un reportage très favorable aux réformes introduites

69. Jacques Bourquin, « Saint-Maurice, colonie pénitentiaire agricole. Le temps de la réforme : 1934-1936-1950 », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*. *Le Temps de l'histoire*, 2007, Hors-série, p. 268-273, doi : [10.4000/rhei.3023](https://doi.org/10.4000/rhei.3023).

70. *Ibid.*, p. 275-276.

71. Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS éditions, 2000, 318 p.

72. *Ibid.*, p. 21-42.



FIGURE 3.9



FIGURE 3.10

« Prisons sans barreaux », *Les Actualités françaises*, 20 mai 1955. Diffusé dix ans après « Les Enfants perdus », ce reportage emploie des images et un discours remarquablement similaires, bien que filmé au Maroc.

depuis la Libération. Pourtant, un profil assez détaillé du même établissement dans *Le Monde* fait l'impasse lui aussi sur l'histoire des réformes d'avant-guerre, en faisant un portrait très favorable des méthodes, même si la tonalité de l'écriture n'est pas si ouvertement élogieuse⁷³.

Dix ans s'écoulent avant que la presse filmée française ne consacre un autre reportage au même sujet. Faisant partie du journal des *Actualités françaises* du 20 mai 1955, le reportage « Prisons sans barreaux » ressemble étonnamment au reportage précédent de 1945 quant à sa structure, ses images et son discours⁷⁴. Avec une seule différence : il est au Maroc, encore « État associé » à l'Union française qui accédera à l'indépendance l'année suivante, en 1956. Comme en 1945, la première moitié du reportage consiste à montrer des garçons délinquants qui jouent aux cartes ou à la roulette (fig. 3.9), qui vendent des cigarettes à la sauvette, qui font du vol à la tire. Encore une fois, il est assez évident que ces séquences sont mises en scène, certes pas avec des acteurs professionnels, mais grâce à des instructions assez précises données aux garçons. Cette fois, la voix *off* n'identifie pas les causes de la délinquance, mais elle précise que ces scènes se reproduisent dans « toutes les grandes villes », c'est-à-dire en métropole aussi bien qu'en outre-mer. Ensuite, le reportage fait la visite de la maison de rééducation, dont « le nom rébarbatif de pénitencier ne lui convient plus ». Ateliers de cordonnerie et de menuiserie, fermes modèles pour apprendre l'agriculture en uniformes impeccables sous un soleil

73. « Les mineurs délinquants apprennent à se gouverner eux-mêmes », *Le Monde*, 2 août 1946.

74. « L'Enfance délinquante au Maroc », *Les Actualités françaises*, 20 mai 1955, INA, notice n° AFE85006158.

brillant, les images donnent l'impression d'un milieu sain, agréable et moderne (fig. 3.10). Les commentaires des deux reportages sont semblables : « Ces centres de rééducation prennent en main les enfants déjà condamnés pour en faire des hommes dignes de ce nom. Il n'y a plus d'enfants parias. Les prisons sans barreaux s'ouvrent vers l'avenir. » Comme le reportage de 1945, ce titre est placé loin des actualités « chaudes », cette fois au début de la bande, avant un reportage sur les lunettes de soleil de l'été qui vient. La délinquance est donc un sujet « léger », non lié à un événement ou un fait d'actualité spécifique, qui sert à montrer le progrès et la modernité de l'État, tout en promouvant l'idée qu'il faut de la compassion et de l'éducation, plutôt que du châtiment, pour les jeunes dévoyés.

Ce reportage sur la délinquance n'est pas le seul tourné à Casablanca : un autre, très similaire, fait partie du *Pathé-Journal* de la même semaine⁷⁵. Comme les deux reportages traitent du même thème de société, qui n'est pas induit par un événement particulier, on peut supposer qu'ils sont réalisés à l'initiative des autorités marocaines. Le reportage Pathé est également situé vers le début de la bande, après deux sujets plutôt légers sur une présentation de mode au Bois de Boulogne et l'inauguration de la Foire de Paris. Il ne comporte pas de mises en scène de jeux d'argent ou de vols à la tire : à quelques plans d'ensemble de rues de bidonville succèdent des plans des salles de cours, ateliers et terrains de sport d'un foyer de jeunes, ainsi que quelques vues d'un tribunal pour enfants. Ce reportage insiste moins que *Les Actualités françaises* sur la liberté relative des internés et le fait qu'il s'agisse de « prisons sans barreaux », et la tonalité de la voix *off* et de la musique est un peu moins exubérante. Toutefois, la morale de l'histoire demeure la même, le commentaire tirant la conclusion que « Le code pénal marocain a spécialisé les audiences des mineurs. Les délinquants sont hébergés dans des centres de rééducation où l'on s'efforce de remédier à leurs déficiences et de leur donner une formation professionnelle qui leur permette de s'insérer plus tard dans une vie sociale normale. » En somme, un système moderne qui donne priorité à la rééducation.

La télévision s'empare du sujet encore moins souvent que le cinéma, avec une représentation fictive et un documentaire sur la délinquance des mineurs entre 1949 et 1958. Un téléfilm de la série « Si c'était vous », *Délinquance juvénile* (Marcel Bluwal, 1957), montre un couple bourgeois qui se déchire un soir lorsque son fils adolescent ne rentre pas à la maison. Le père, impatient et hargneux, enquête sur son fils et découvre qu'il doit de l'argent à un bistrot et qu'il a vraisemblablement volé quelques milliers de francs

75. « Le Problème de l'enfance au Maroc », *Pathé-Journal*, 1er juin 1955, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 1955 22 3.

à un camarade de lycée pour payer la location d'une mobylette. Mais dans ce film il n'est jamais question de l'intervention des forces de l'ordre ou du placement du garçon en internat ; l'unique référence à la loi est faite à la fin, quand un policier appelle la famille pour lui signaler que le fils a été blessé avec sa petite amie dans un accident de la route. Bien qu'il critique l'attitude des parents bourgeois, ce téléfilm évite donc tout propos sur le fonctionnement du système de justice pour enfants, malgré l'engagement politique de son réalisateur, compagnon de route du Parti communiste ⁷⁶.

Un documentaire télévisé de la RTF du 28 juin 1956, long d'une dizaine de minutes et plus détaillé que les deux reportages des actualités filmées, reprend les mêmes éléments que ceux-ci en faisant le portrait d'une maison pour adolescents délinquants du département de Seine-et-Marne ⁷⁷. Intégré à l'émission *Faisons le point* qui est diffusée sur les ondes à onze heures du soir, il n'atteint qu'un public très restreint étant donné l'heure de programmation et le fait que la télévision soit encore peu répandue dans la France de 1956. Cependant, il reflète bien les opinions dominantes de l'époque et son approche reste très semblable à celle de la presse filmée, encore qu'il adopte un format plus étendu. Au début, une caméra montée sur un véhicule emmène le spectateur dans la cour propre et ensoleillée de ce qui semble être une grande maison de campagne. Le reporter précise en voix *off* qu'il s'agit d'une maison de redressement quoiqu'il n'y ait pas de barreaux, que les portes restent grandes ouvertes, qu'aucun garde ne patrouille dans les terrains aux alentours. « Est-ce bien là, une maison pour garçons inadaptés, réputés difficiles ? » Le journaliste mène plusieurs entretiens avec des garçons internés et le directeur du centre. Celui-ci explique que ses pensionnaires sont coupables de délits variés, sont issus de milieux aussi bien ruraux qu'urbains et ont comme point commun surtout « le taudis et l'alcool ». Il ajoute, en employant un vocabulaire psychologique, que l'objet du centre est de « déconditionner » les enfants pour qu'ils choisissent eux-mêmes de mener une vie honnête. Entre les entretiens, l'émission s'appuie sur une voix *off* et des montages montrant des internés au travail sur fond de musique pastorale. Les images et le style ressemblent beaucoup à ceux des bandes d'actualités, avec des plans d'enfants qui apprennent à jardiner ou à peindre des maisons, font du sport, prennent un repas ensemble, rentrent à vélo depuis leurs lieux d'apprentissage. Les entretiens avec les détenus de la maison semblent très dirigés, le reporter posant souvent des questions qui suggèrent leur propre réponse (« Tu ne voudrais pas travailler comme simple manœuvre, tu aime-

76. Isabelle Coutant, « Les réalisateurs communistes à la télévision. L'engagement politique : ressource ou stigmaté ? », *Sociétés & Représentations*, 2001, n° 11, p. 349-378, doi : [10.3917/sr.011.0349](https://doi.org/10.3917/sr.011.0349).

77. « Enfance délinquante », *Faisons le point* (documentaire RTF), 28 juin 1956, INA, notice n° CPF86614331.

rais être ouvrier qualifié, non ? »), les adolescents réagissant avec de simples réponses affirmatives ou négatives. Le reporter présente un détenu libre de sortir de la maison pendant la journée pour effectuer un apprentissage en menuiserie, fier de gagner un peu d'argent à mettre de côté. D'autres adolescents interviewés apprennent la maçonnerie ou la soudure. Les images de garçons souriants travaillant ou pratiquant le sport donnent la même impression que celles des bandes d'actualités, et remplissent la même fonction, applaudissant implicitement les politiques contemporaines. Le commentaire *off* en finit par rappeler que les détenus sont « ce que Gilbert Cesbron appellerait des *Chiens perdus sans collier* ». Le commentaire est prononcé sur un plan d'un grand groupe de garçons souriants qui saluent de la main l'opérateur et courent après le camion sur lequel la caméra est montée ; il va donc à l'encontre de tout le bilan du film et d'une bonne partie de celui du roman !

En dehors des médias audiovisuels, entre 1945 et 1958, une trentaine de reportages à la radio et de nombreux articles dans la presse écrite mentionnent l'éducation surveillée, les délinquants mineurs ou des faits de délinquance commis par des jeunes. Nous ne les examinons pas en détail, malgré une grande diversité par rapport à l'image de la délinquance diffusée par la télévision et la presse cinématographique. Ces reportages sont souvent (mais pas forcément) plus complets et moins susceptibles de véhiculer un message fortement canalisé par l'État. Certains reportages, à l'image des deux séries écrites par Henri Danjou et examinées ci-dessus, mélangent récits sensationnels et méthodes journalistiques douteuses d'une part, et d'autre part de l'investigation plutôt courageuse dénonçant la gestion des maisons de redressement. D'autres, parus dans des publications plus estimées, examinent en divers degrés de détail le fonctionnement des maisons de rééducation, la psychologie des enfants délinquants ou encore les changements juridiques en ce qui concerne la protection de la jeunesse. Du côté de la radio, nous pouvons citer l'exemple d'un long reportage du 26 décembre 1956 à la chaîne parisienne de la RTF, qui fait écho à la promotion des techniques « modernes », mais tente de les expliquer d'une manière beaucoup plus précise que dans les films (sans se contenter de l'analogie simple avec la « tendresse » ou la « compréhension »). Cette émission explore les causes de la délinquance, décrit la vie en internat spécialisé et ne ménage pas les propos francs des éducateurs sur le budget et la capacité limités de ces centres.

Ces différences, entre la radio et la presse écrite d'un côté et le cinéma et la télévision de l'autre, sont d'abord une question de format et de coût de production. Les articles de journaux varient en longueur, de petits entrefilets d'un seul paragraphe à de longues tribunes d'autour de 2 000 mots dans un quotidien, voire plus dans un hebdomadaire. L'éventail de reportages radio comporte aussi bien des dépêches d'une ou deux minutes

que de longs exposés ou débats d'une heure entière. Il y a également une grande diversité en termes de qualité : les journaux quotidiens et la radio peuvent traiter rapidement d'un fait divers impliquant un jeune délinquant, en tirant ou laissant leur public en tirer des conclusions plus larges qui risquent d'être inexactes, ou bien ils peuvent faire une enquête approfondie sur l'état de la jeunesse ou de l'Éducation surveillée. En revanche, les reportages des bandes d'actualités n'ont pas le choix : ils n'existent que dans un format unique qui ne dépasse jamais les deux minutes, ce qui limite sévèrement la possibilité de faire un exposé sérieux, qu'il s'agisse d'un fait divers ou bien du traitement plus global d'un problème tel que le redressement des délinquants mineurs. Bien que la télévision des années 1950 n'impose pas forcément les mêmes limites de durée que la presse filmée (ou que les journaux télévisés d'aujourd'hui), le coût de réalisation d'un reportage télévisé à cette époque n'est pas négligeable et le seul exemple avant 1958 d'un reportage télévisé sur la délinquance juvénile ne montre pas une enquête très approfondie.

Au-delà du format, la censure reste un autre facteur essentiel qui pèse sur la représentation de la justice pour enfants à la télévision et dans les actualités filmées. Comme nous l'avons déjà vu, la télévision est soumise à une surveillance étroite, tout comme la presse filmée qui, bien que théoriquement bénéficiaire de la liberté de la presse au même titre que la presse écrite, doit faire approuver ses journaux par des représentants des ministères des Armées, de l'Information, de l'Intérieur et de l'Outre-mer (voir l'introduction générale, p. 35). Il n'y a pas de reportages filmés liés aux événements spécifiques concernant la délinquance juvénile car ce sont des sujets trop sensibles : en 1947, la presse filmée n'oserait probablement pas un reportage sur le sujet d'une révolte de jeunes femmes dans une maison de redressement à l'intérieur de la prison de Fresnes. Cela laisse seulement la possibilité de faire des reportages « légers » comme ceux déjà cités, limités à deux minutes et vidés de toute possibilité d'analyse, odes au progrès actuel et messages d'espoir pour l'avenir.

3.6 Conclusion : les contradictions de la jeunesse délinquante

Les reportages de la télévision et des actualités filmées tranchent non seulement avec la presse écrite et radiophonique, mais aussi avec les trois « reportages » fictifs que constituent les films de Maurice Cloche, Jean Delannoy et Julien Duvivier. En dépit de la censure et de l'autocensure implacables de l'audiovisuel dans la période de l'après-guerre, la fiction peut se permettre d'aller beaucoup plus loin que les actualités en termes de discours et d'images critiques, à condition de savoir négocier avec les autorités, de ne pas franchir certaines limites et d'afficher un certain espoir pour l'avenir. Ainsi Duvivier

et Cloche peuvent-ils représenter une rébellion de prisonnières dans des films qui ont comme origine une série d'articles sur une révolte qui a réellement eu lieu. Ces films laissent ouverte la possibilité même d'une interprétation en tant que reportage. Pour sa part, Delannoy se permet de montrer les failles du système judiciaire pour la jeunesse, bien intentionné mais à court de moyens face à des difficultés sociales répandues. Ces critiques, bien que limitées, sont simplement impossibles à porter à l'écran à cette même époque dans le cadre des actualités filmées ou du journal télévisé.

Toutefois, les films de fiction et les reportages audiovisuels ont aussi beaucoup en commun. Ils sont le produit d'un système qui ne repose pas tant sur la censure que sur la négociation collégiale d'une autocensure face aux menaces de coupure ou d'interdiction. Le scénario de *La Cage aux filles* est remanié en suivant les instructions du ministère de la Justice ; pour *Chiens perdus sans collier*, le ministère propose au réalisateur pendant le tournage un « conseil technique », afin de clarifier les limites qu'il voudrait imposer. Probablement grâce à l'orientation politique de Duvivier, *Au royaume des cieux* évite largement ce processus de censure négociée, mais son propos reste ambigu. Si certains spectateurs l'ont interprété comme une remise en cause de l'Éducation surveillée, ce n'est pas clairement un film de protestation : Duvivier ferme la parenthèse de son récit de révolte par un retour à la normale, c'est-à-dire en évoquant le même type de progrès institutionnel célébré sans aucune arrière-pensée par *La Cage aux filles*. *Chiens perdus sans collier* présente un dispositif judiciaire et éducatif quelque peu en désarroi, mais il réunit laïcs et religieux, Église et État, en suggérant l'attitude correcte à adopter face aux jeunes dévoyés. Au-delà de la *représentation* des centres de rééducation pour délinquants, les trois films promeuvent le même *idéal*, qui est aussi montré dans les actualités. Tous véhiculent une forme d'engagement progressiste soutenu officiellement, en faveur d'un système de justice pour mineurs qui se modernise grâce à des méthodes, vaguement définies, fondées sur la confiance et l'affection plutôt que le châtimement. Bien que cette représentation reflète de réelles avancées, tant sur le plan législatif que sur le plan pratique dans les maisons de redressement, elle est simplificatrice.

Une autre façon de regarder les images de la rééducation des délinquants dans le cinéma français de l'après-guerre est d'observer les contradictions typiques dans le traitement de la question. Au-delà du cinéma, le thème de la délinquance juvénile se caractérise par un paradoxe : dans son ouvrage sur la jeunesse des années 1940 et 1950, l'historienne Ludvine Bantigny retrace les contradictions complexes entre la représentation de la délinquance dans les médias, les réformes de la justice des mineurs et l'essor de recherches scientifiques autour de ces questions. Effectivement, les réformes menées par l'État mettent en place des principes importants au fondement de la protection de

l'enfance et du traitement humain, mais échouent partiellement en raison d'un manque de moyens ; l'Éducation surveillée souffre de ces carences, tout en entraînant des changements réels dans la pensée scientifique autour de la jeunesse délinquante. Les médias peignent souvent le portrait exagéré d'une jeunesse déboussolée et amoralisée, tout en donnant la parole à des spécialistes qui promeuvent les nouvelles modalités de prise en charge des délinquants⁷⁸. Tous les films que nous avons abordés témoignent, à leur manière, de ces contradictions et incohérences. L'ambiguïté entre les deux interprétations possibles d'*Au royaume des cieux* en est un premier exemple. Si le discours de *La Cage aux filles* est plus cohérent en apparence, l'adaptation faite des témoignages de Gilberte Sollacaro et les négociations entre le ministère de la Justice et les auteurs du film mettent à nu les désaccords importants qui ont émergé autour du propos du film. Quant à *Chiens perdus sans collier*, il met en avant la bonne volonté d'un juge des enfants face aux manquements du système et de la société dans lesquels il travaille ; c'est aussi le produit d'un consensus improbable entre auteurs catholiques et anticléricaux.

Ce type de paradoxe est plus tangible encore dans les films de fiction que dans les actualités filmées ou à la télévision, qui sont contraintes à produire un discours parfaitement harmonisé et aseptisé. Pour ces derniers médias, il faut regarder le contexte, plutôt que le texte, pour dénicher l'incohérence. À l'exception d'*Au royaume des cieux*, avec ses lectures alternatives, les films de fiction, comme les actualités, sont univoques dans leur discours politiques. (Même *Au royaume des cieux* est univoque, dans un sens, car il s'ouvre à deux interprétations alternatives, mais chaque possibilité constitue un discours politique prononcé ; ni l'une ni l'autre de ces possibilités n'est ambiguë.) Ce n'est clairement pas le cas d'un nouveau type de film qui apparaît dès 1959 : *Les Quatre Cents Coups*. On peut supposer que la critique de François Truffaut envers *Chiens perdus sans colliers* était d'autant plus féroce que le discours politique du film faisait l'objet d'un large consensus réunissant des pans souvent opposés de la société française. Quand ce fut le tour du critique de réaliser un film sur un jeune délinquant, l'œuvre s'est trouvée dépourvue de signification politique. Le célèbre arrêt sur image à la fin des *Quatre Cents Coups*, qui cadre l'enfant protagoniste devant l'horizon infini de la mer, fuyant la société pour aller vers l'inconnu, évite intentionnellement toute conclusion. Cette image apolitique (mais qui se veut iconoclaste) de l'enfant délinquant est l'antithèse de celles des films politiques (mais consensuels) qui le précédaient. Les représentations de la rééducation de la jeunesse délinquante à suivre dans les années 1960 ne sont pas toutes

78. Ludivine Bantigny, *Le plus bel âge ? Jeunes et jeunesse en France de l'aube des « Trente Glorieuses » à la guerre d'Algérie*, Paris, Fayard, 2007, p.119-193.

dépourvues de propos politiques, mais elles apparaissaient dans un paysage médiatique changé à la fois par la télévision et par la Nouvelle Vague.

Des contradictions similaires s'appliquent à la représentation des adultes condamnés et des actions de l'État visant à la fois à les punir et à les inciter à s'amender. Dans ces films aussi, une vision consensuelle reste la norme, et l'État exerce une certaine pression pour que les réalisateurs n'en dévient pas trop. Pourtant, nous verrons que dans le cas des détenus adultes, les enjeux politiques de la justice pénale deviennent un peu plus clivants, et le consensus un peu plus difficile à trouver.

4 | Libération conditionnelle

Prison et réinsertion dans le mélodrame de l'après-guerre

4.1 Introduction : la réforme des prisons, un consensus politique

Écrivant sur le mélodrame dans le cinéma classique américain, Jean-Loup Bourget définit cette catégorie par sa sentimentalité, ses personnages de victimes, ses intrigues tragiques et providentielles dépassant le réalisme¹. Si elles s'accordent avec Bourget sur le principe que le mélodrame ne doit pas être vu comme une forme défectueuse de la tragédie, Christine Gledhill² ou Linda Williams³ le classifient plutôt comme mode de narration transversal qui se produit dans de nombreux genres distincts. En particulier, Williams, qui remet en cause une définition courante qui caractérise le mélodrame par l'excès d'émotion, étend la catégorie bien au-delà du roman-feuilleton du XIX^e siècle et du *woman's film* hollywoodien. D'après elle, le mélodrame se caractérise par un récit qui « génère de l'empathie pour un héros qui est aussi victime » et une « conclusion qui permet au public, et le plus souvent aux autres personnages, de reconnaître la valeur morale » du personnage principale⁴. Il n'est pas difficile de voir comment ce schéma

1. Jean-Loup Bourget, *Le Mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock, 1985, p.12-13.

2. Christine Gledhill, « The Melodramatic Field : An Investigation », dans Christine Gledhill (dir.), *Home Is Where the Heart Is : Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Londres, BFI Publishing, 1987, p.5-39 ; Christine Gledhill, « Rethinking Genre », dans Christine Gledhill et Linda Williams (dir.), *Reinventing Film Studies*, Londres, Bloomsbury, 2011, p. 221-243.

3. Linda Williams, « Melodrama Revised », dans Nick Browne (dir.), *Refiguring American Film Genres : History and Theory*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 42-88.

4. *Ibid.*, p. 58.

de héros victimisés et de leçons morales peut facilement se prêter à la transmission de contenus idéologiques.

La propagation de l'idéologie par le mélodrame était effectivement monnaie courante pendant la période précédant immédiatement celle que nous étudions. Sous Vichy, le cinéma français a produit de nombreux mélodrames moralisateurs qui diffusaient les idéaux conservateurs et patriotiques censés « redresser » la France et rassembler les Français autour de Pétain⁵. Ces fictions sont des exemples typiques de ce que Jacques Ellul appelle la propagande *d'intégration* – des formes de discours qui expriment une vision positive du pouvoir en place, qui visent à se faire conformer l'individu aux comportements et aux vérités acceptées de la société – et la propagande *sociologique* – le fait que ces discours soient propagés indirectement, même inconsciemment par le style de vie, par l'éducation scolaire, par la publicité ou, dans les cas qui nous intéressent ici, par le cinéma⁶. S'il est possible de voir de la propagande un peu partout dans les médias de l'après-guerre, dans les publicités de cigarettes autant que dans les déclarations d'hommes politiques, les thèmes de la prison et de la réinsertion d'anciens détenus, comme celui de la délinquance juvénile, constituent un terrain particulièrement fertile pour la diffusion de ce type de discours dans le cinéma.

A priori, la prison semble être un thème capable de rassembler des strates de la société française qui auraient peu de points communs sur le plan politique. Ce thème peut être cher aussi bien aux croyants, soucieux de la rédemption des pêcheurs, qu'aux laïcs qui souhaitent une justice moderne visant à transformer les criminels en citoyens honnêtes. Ainsi, en dépit des orientations politiques divergentes de Maurice Cloche, Jean Delannoy et Julien Duvivier, se dégage une vision commune de l'avenir des maisons de redressement dans les trois films examinés dans le chapitre précédent. Les mélodrames qui montrent la prison – nous en analysons quatre dans ce chapitre – peuvent être classés de façon similaire. Deux films sont tournés par des réalisateurs nettement engagés à gauche – Louis Daquin et Jean-Paul Le Chanois – et les autres par un réalisateur plutôt conservateur et bien aimé de l'Église catholique, Maurice Cloche, que nous connaissons déjà pour son traitement de l'Éducation surveillée dans *La Cage aux filles* (voir p. 242). Nous verrons que malgré le consensus apparent en ce qui concerne la justice pour

5. Noël Burch et Geneviève Sellier, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*, Paris, Armand Colin, 2005 [1996], p. 99-100.

6. Jacques Ellul, *Propagandes*, Paris, Economica, 1990 [1962], p. 75-94 ; voir aussi Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le Cinéma français sous Vichy : les films français de 1940 à 1944*, Paris, Revue du cinéma/Albatros, 1980, p. 91-92.

mineurs, le cinéma français de l'après-guerre produit des images divergentes de la prison et de la réinsertion des condamnés.

L'environnement politique particulier des lendemains de la guerre laisserait penser qu'un consensus serait plus facile à trouver. L'utilisation de la prison à des fins fondamentalement injustes pendant l'Occupation a beaucoup dégradé l'image de l'institution aux yeux du grand public⁷. Bien avant la réalisation des films, cela a conduit à un nouveau consensus autour des questions de crime et de châtement et fait naître une réforme de grande ampleur des établissements pénitentiaires : la réforme Amor, mise en place dès 1945. Nommée pour Paul Amor, directeur général de l'administration pénitentiaire de la Libération jusqu'en 1947, cette réforme est proche en esprit et en contenu de celle, plus spécifique, qui prépare la refonte de la justice pour mineurs (voir chapitre 3, p. 231). Inspirée dans ses grandes lignes par un humanisme chrétien, elle reflète aussi l'essor de la défense sociale nouvelle, école de criminologie fondée à la fin de la guerre autour du concept de la réadaptation sociale du délinquant⁸. Faisant référence à la défense sociale, courant de pensée esquissé par Enrico Ferri à la fin du XIX^e siècle, cette nouvelle doctrine reprend l'idée que la société elle-même est responsable de la criminalité, et elle justifie aussi les peines pénales par le principe de défense de la société, plutôt que par la dissuasion du crime prônée par les théories « classiques » ou « utilitaires » de criminologie, datant de l'époque des Lumières et liées à la pensée de Cesare Beccaria ou Jeremy Bentham. Cependant, la défense sociale nouvelle met l'accent sur la dignité humaine des condamnés et réfute les thèses pseudoscientifiques du courant positiviste italien, qui étaient partiellement fondées sur la phrénologie et voyait la criminalité comme une caractéristique innée et héréditaire. La réforme Amor représente en tout cas une rupture importante dans le droit pénal en France, où le positivisme n'avait jusque-là pas eu de grand impact, et que persistait une conception essentiellement néoclassique de la pénologie (l'étude des prisons et des peines infligées aux délinquants)⁹.

En pratique, la réforme Amor s'organise autour de quatorze principes clés qui soulignent l'humanité des détenus et l'objectif essentiel de redressement¹⁰. La prison doit désormais viser « l'amendement et le reclassement social du condamné », lui promettre

7. Jacques-Guy Petit, Claude Faugeron et Michel Pierre, *Histoire des prisons en France : 1789-2000*, Toulouse, Privat, 2002, p. 175.

8. Bernard Bouloc, *Pénologie : exécution des sanctions, adultes et mineurs*, 3^e éd., Paris, Dalloz, 2005, p. 21-23. Voir aussi introduction générale, p. 14.

9. Christian Carlier, « Histoire des prisons et de l'administration pénitentiaire française de l'Ancien Régime à nos jours », *Criminocorpus. Revue d'Histoire de la justice, des crimes et des peines*, 14 février 2009, <https://criminocorpus.revues.org/246> (consulté le 23 février 2016).

10. J.-G. Petit, C. Faugeron et M. Pierre, *Histoire des prisons en France, op. cit.*, p. 174-179.

un traitement « humain », lui proposer du travail ; un parcours guide le prisonnier progressivement d'un régime d'isolement vers un cadre moins strict et finalement à la semi-liberté¹¹. Pourtant, malgré ces efforts, le changement est lent, notamment au niveau des conditions matérielles. Le parc immobilier de l'administration pénitentiaire est en mauvais état et inadapté aux exigences de la réforme : par exemple, l'agencement des cellules prive souvent les détenus de toute intimité¹². Au départ, seule une poignée d'établissements est concernée par la réforme, qui demande un engagement financier important, alors que la grande majorité des prisonniers et aussi des surveillants doivent vivre et travailler dans des conditions de pénurie, voire d'insalubrité. Même si de nouveaux décrets viennent théoriquement renforcer la réforme Amor en 1952, leur application reste très inégale, tout comme les moyens qui y sont affectés¹³. Finalement, c'est la guerre d'Algérie qui met fin à l'application de la réforme à la fin des années 1950. Les prisonniers politiques du FLN, ayant obtenu une promesse de conditions de logement décentes, ne peuvent être logés que dans les établissements réformés ; des évasions de prisonniers partisans de l'Algérie française incitent l'administration à mettre en place de nouvelles mesures de sécurité¹⁴.

Si la réforme des pénitenciers est humaniste en esprit, sa mise en œuvre a lieu dans un environnement pénal particulier, avec un taux de détention record depuis l'établissement en 1831 des statistiques officielles recensant la population carcérale en France¹⁵. Effectivement, en 1946, 62 033 personnes sont emprisonnées, dont presque la moitié, 29 179, sont détenues pour faits de collaboration¹⁶. (Pour se faire une idée de l'ampleur de ces chiffres, il suffit de faire une comparaison avec la France contemporaine : en 2012 le ministère de la Justice fait état de 67 373 prisonniers mais dans un pays de 65 millions d'habitants, soit un taux d'incarcération de 102 détenus pour 100 000 habitants, tandis que la France de 1946 compte une population de seulement 40 millions, soit 155

11. *Ibid.*, p.176.

12. *Ibid.*, p.174-179.

13. C. Carlier, « Histoire des prisons et de l'administration pénitentiaire française de l'Ancien Régime à nos jours », art. cit. ; Claude Faugeron et Jean-Michel Le Boulaire, « La création du service social des prisons et l'évolution de la réforme pénitentiaire en France de 1945 à 1958 », *Déviance et société*, 1988, vol. 12, n° 4, p. 317-359, doi : [10.3406/ds.1988.1550](https://doi.org/10.3406/ds.1988.1550).

14. C. Carlier, « Histoire des prisons et de l'administration pénitentiaire française de l'Ancien Régime à nos jours », art. cit.

15. Le taux de détention et le nombre de personnes incarcérées sont des records depuis 1831, sauf pendant l'Occupation : il n'existe pas de statistiques concernant les années 1940-1945.

16. Marie-Danièle Barré, « 130 années de statistique pénitentiaire en France », *Déviance et société*, 1986, vol. 10, n° 2, p. 111-126, doi : [10.3406/ds.1986.1471](https://doi.org/10.3406/ds.1986.1471).

détenus pour 100 000 habitants ¹⁷.) La population carcérale, ainsi gonflée par les collaborateurs, retombe assez vite pendant la période que nous étudions. En 1949, la plupart des prisonniers condamnés pour collaboration sont déjà libres, et en 1953 ceux-ci ne représentent que 6 % de la population carcérale ¹⁸. En même temps, après avoir atteint un pic de 38 388 en 1948, la population de détenus de droit commun (c'est-à-dire ceux qui ont été condamnés pour des infractions sans lien avec la guerre) descend sous la barre symbolique de 20 000 individus en 1956 avant d'entamer une lente augmentation dans les années qui suivent ¹⁹. La prison représente donc un phénomène bien plus répandu en 1946, quand le taux d'incarcération en métropole atteint 155 détenus pour 100 000 habitants, qu'en 1958, quand il n'y en a que 52 pour 100 000 habitants ²⁰. Compte tenu non seulement de cette diminution de la population carcérale, mais aussi de l'application progressive des réformes, il faut garder à l'esprit qu'un film qui évoque la prison à la fin des années 1950 ne parle pas exactement du même objet qu'un film évoquant la prison en 1946 ou 1949. Cependant, il convient de rappeler que pendant toute la Quatrième République, le nombre de spectateurs susceptibles d'avoir une connaissance personnelle de la prison – d'être proche d'un détenu, ou d'avoir vécu l'emprisonnement eux-mêmes – est très faible, et cela malgré l'emprisonnement de résistants pendant les années de la guerre. Comme la prison est toujours un phénomène plutôt invisible dans la vie courante, le cinéma reste une source importante, voire la plus importante, pour sa représentation dans l'imaginaire populaire.

Dans ce chapitre, nous poserons des questions assez similaires à celles qui ont orienté notre analyse des films sur la délinquance juvénile, mais avec quelques différences liées au fait que deux de ces films abordent le thème de la prison d'une manière quelque peu indirecte.

- Dans tous les films analysés dans ce chapitre, un personnage sympathique – souvent le personnage principal – est incarcéré. Comment ces personnages vivent-ils cette expérience, et comment s'en sortent-ils ?
- Comme il s'agit de mélodrames, quelle est la morale de l'histoire ? Dans deux des films, cette morale est directement liée à la représentation de la prison et du repris de justice, tandis que dans les autres le monde carcéral joue un rôle secondaire.

17. « Statistique mensuelle de la population écrouée et détenue en France, situation au 1^{er} juillet 2012 », direction de l'Administration pénitentiaire, Bureau des études, de la prospective et des méthodes, http://www.justice.gouv.fr/art_pix/mensuelle_inTERnet_juillet_2012.pdf (consulté le 9 juin 2016).

18. M.-D. Barré, « 130 années de statistique pénitentiaire en France », art. cit., p. 116.

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*

Dans ces derniers cas, quel est le rapport de la prison ou de la réinsertion avec la morale proposée par le film ?

- La réforme Amor et son esprit humaniste sont-ils reflétés dans les représentations cinématographiques ? Les films expriment-ils la même idée que la peine de prison n'a pas de valeur dissuasive, et qu'elle doit servir à remettre les condamnés sur la bonne voie ? Comme cette réforme tente de redéfinir les objectifs de la prison, est-elle dans ces films présentée sous un meilleur jour ?
- Suivant ces mêmes réflexions autour de la criminologie, les films montrent-ils le crime comme mal social, ou plutôt comme responsabilité individuelle ? À une époque où les discours officiels et la législation s'orientent de plus en plus vers la première explication, les médias audiovisuels adoptent-ils la même thèse ?
- Trois films analysés ci-dessous mettent en scène une erreur de justice. Existe-t-il des tabous, des lignes rouges à ne pas franchir pour ne pas trop embarrasser les autorités judiciaires ?
- Dans d'autres cas, le personnage emprisonné est bien coupable d'un crime. Comment ces films représentent-ils la culpabilité, la rétribution, la réintégration sociale ?

En répondant à ces questions, nous essaierons de mieux cerner la façon dont la prison et la réinsertion des condamnés sont représentés à cette époque par un ensemble hétéroclite de cinéastes ainsi que dans les actualités filmées.

4.2 Deux mélodrames communistes

Dans l'industrie cinématographique française de l'après-guerre, deux réalisateurs se démarquent par leur activité syndicale et leur engagement politique de gauche : Louis Daquin et Jean-Paul Le Chanois. Tous les deux issus de la Résistance, ils suivent pourtant des chemins divergents aux lendemains de la guerre. Le premier, secrétaire général du syndicat des techniciens du film de la CGT, tourne des fictions engagées, telles que *Le Point du jour* (1949), drame social situé dans le milieu des mines de charbon du Nord, ou une adaptation anticolonialiste de *Bel-ami* (1955). Il tourne aussi de nombreux documentaires militants pour le PCF ou la CGT. À partir des années 1950, Daquin, dont les films présentent un caractère militant inhabituel pour le cinéma de cette époque, éprouve de plus en plus de difficultés à faire financer ses projets de fiction²¹. Le Chanois,

21. Sylvie Lindeperg, « Engagement politique et création cinématographique, les trajectoires de Louis Daquin, Jean Grémillon et Jean-Paul Le Chanois », dans Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *Les Cinémas européennes des années cinquante*, Paris, AFRHC, 2000, p. 88.

de son vrai nom Jean-Paul Dreyfus, tourne de nombreux drames populaires et comédies légères tels que *Sans laisser d'adresse* (1951), où un chauffeur de taxi essaie d'aider une jeune mère à trouver le père de son enfant, ou *Papa, maman, la bonne et moi* (1954), qui raconte les péripéties d'un jeune homme et son amoureuse, qui a un jeune enfant à sa charge, quand elle se fait embaucher comme domestique par les parents du premier. Les films de Le Chanois sont très souvent situés dans des milieux populaires ou petits-bourgeois et on peut y reconnaître des grilles de lecture de la société proches de celles du Parti communiste. Les classes ouvrières, malgré leurs difficultés, ont le cœur pur ; s'il y a des personnages malveillants, ils sont riches. Cependant, les films de Le Chanois sont destinés à la France entière et, à l'exception de quelques documentaires tournés avant la guerre, le réalisateur évite de mélanger cinéma et engagement politique, optant plutôt pour des mélodrames et des comédies légères qui gardent une certaine dimension sociale.

En deux ans, Daquin et Le Chanois tournent chacun un mélodrame qui tourne autour d'une affaire de justice. Ces deux films, *Les Frères Bouquiquant* (1948) de Daquin et *La Belle que voilà* (1950) de Le Chanois, sont des exemples assez typiques du travail des deux cinéastes, et s'insèrent clairement dans leur trajectoire professionnelle. Nous verrons que *Les Frères Bouquiquant* se sert de la justice surtout comme métaphore dans un discours antireligieux. Parallèlement, comme les autres films de Le Chanois, *La Belle que voilà* adopte une vision sociale cohérente avec les thèses du PCF, dans laquelle, pourtant, la représentation du système judiciaire est loin d'être l'élément le plus important. Mais même si la justice pénale n'est pas l'objet principal ces films, elle occupe une place essentielle dans le récit de chacun. S'il serait présomptueux de dire que ces films résument la vision de la justice pénale faite par la gauche française de l'après-guerre, on peut en tout cas affirmer qu'ils montrent ce qu'en pensaient deux cinéastes communistes influents, et que par le biais de ces deux films plutôt populaires, cette image de la justice était ensuite diffusée au grand public bien au-delà des cercles militants.

4.2.1 Les Frères Bouquiquant : la prison, métaphore de la religion dans un film anticlérical

Tourné en 1947 et sorti en salles en février 1948, *Les Frères Bouquiquant* raconte l'histoire de Julie Moret (Madeleine Robinson), jeune provinciale qui s'installe à Paris et rencontre Léon Bouquiquant (Albert Préjean). Après de brèves fiançailles, ils se marient et s'installent dans la cabine du ponton-grue géré par Léon, ancré sur les berges de la Seine. Le commerce de Léon souffre à cause de sa paresse, et le mariage devient vite un cauchemar pour Julie lorsque son mari commence à boire et à la battre. Pendant ce temps, la jeune protagoniste fait la connaissance du frère de Léon, Pierre (Roger

Pigaut), mécanicien honnête et sympathique, qui la réconforte et se rapproche d'elle. Julie accouche d'un enfant, et elle s'apprête à avouer à Léon que Pierre est le père, quand les deux frères se disputent et commencent à lutter sur le pont de la péniche. En se défendant, Pierre pousse son frère dans la Seine ; trop ivre pour nager, Léon se noie. Libéré de l'obstacle que représentait Léon, le couple doit maintenant affronter la justice. Après avoir compris qu'elle risque une peine beaucoup moins lourde que Pierre, Julie se dénonce à la police, prétendant que c'est elle qui a poussé Léon dans la rivière. Emprisonnée dans l'attente de son procès, elle se confesse à l'aumônier de la prison (Jean Vilar). Il lui donne l'absolution, mais exige qu'elle arrête de mentir sur le crime, ou bien qu'elle renonce à son amour pour le père de son enfant. (On trouve ici un motif classique du mélodrame : l'amour empêché.) Elle refuse toutefois de révéler la vérité aux assises pour que Pierre ne soit pas puni, mais après avoir été libérée, Julie se montre froide auprès de Pierre en suivant la demande du curé. Dans la séquence finale, où Pierre s'apprête alors à la quitter, Julie change d'avis : libérée une première fois d'une prison physique, elle décide de ne pas se priver de l'homme qu'elle aime et se libère ainsi de la prison mentale qu'étaient devenus les conseils de l'aumônier.

Les Frères Bouquinquant attire notre attention en raison de la place que tient une affaire de justice au cœur de son récit. Cependant, même si la justice en fait partie intégrante, et même si le film assume clairement un discours engagé, ce n'est pas la justice qui fait l'objet de cet engagement : il s'agit avant tout d'un film anticlérical. Dans un premier temps nous ferons l'analyse de ce discours que le réalisateur-scénariste met en avant ; ensuite nous regarderons les enjeux, sûrement secondaires mais importants pour notre analyse, de la présentation du système judiciaire dans le film.

Le ton antireligieux des *Frères Bouquinquant* est évident. Julie, la protagoniste, commet deux « péchés » censés être entièrement compréhensibles comme tels du point de vue du public. Le début du récit, de la rencontre entre Julie et Léon jusqu'à la mort de ce dernier, est raconté par des retours en arrière. Julie, qui se confesse, est la narratrice et la protagoniste de cette partie du film, et c'est elle qui attire la compassion du spectateur. Le comportement de Léon, sale, cruel et violent, la pousse vers Pierre, tendre, travailleur et bon père ; le fait que Julie abandonne son mari relève plus de la légitime défense que de l'adultère. Après la mort de Léon, elle ment aux autorités, mais une fois que le spectateur a entendu sa confession au curé, il comprend qu'elle a menti pour protéger Pierre, qui a poussé son frère dans la Seine dans un autre geste d'auto-défense. Ainsi les péchés que l'aumônier reproche à Julie sont-ils placés dans un contexte qui les rend presque vertueux : l'adultère devient découverte de l'amour véritable, le mensonge est transformé en acte de solidarité. La narration par retours en arrière renforce l'innocence de

l'héroïne et de son amant tandis qu'elle rend incompréhensifs et incompréhensibles les conseils du prêtre. Puisque la narration commence par les aveux de Julie au commissaire de police pendant qu'un ami laisse l'enfant au soin de Pierre, les spectateurs voient tout d'abord l'affection de Pierre pour son enfant. Ils apprennent toute l'histoire de Julie, de son arrivée à Paris jusqu'à la mort de Léon, grâce à un retour en arrière au moment de sa confession devant le curé. Le public voit en images ce que le prêtre ne peut entendre que par des mots. De ce fait, le public doit percevoir comme une injustice sa demande à Julie ou bien d'avouer aux autorités que c'est Pierre qui a poussé son frère dans la Seine, ou bien de renoncer à l'amour de sa vie.

À cette stratégie narrative s'ajoutent d'autres moyens de dénoncer l'Église, surtout par l'image. Au-delà de son rôle dans l'histoire, la prison devient une métaphore visuelle puissante de la croyance. Ce lien est souligné par un décor assez insolite : une reconstruction en studio de la chapelle cellulaire de la prison de la Petite Roquette. Dans ce type de chapelle, construit couramment dans les prisons françaises du XIX^e siècle, chaque prisonnière qui assiste à la messe est séparée des autres par des cloisons de bois. Confinées dans des cases autour de l'autel, les détenues peuvent regarder le prêtre mais ne voient pas leurs camarades. Ce dispositif, extension de l'idéal de l'isolement des prisonniers popularisé au XIX^e siècle, fait partie de l'évolution de l'architecture pénitentiaire décrite par Michel Foucault dans *Surveiller et punir*²² ; il est mis en place à la Petite Roquette dès 1840 et existe encore réellement dans cette prison à l'époque du tournage du film²³. Bien que des séquences de services religieux soient assez fréquentes dans les films de l'après-guerre qui montrent les prisons, il est plutôt rare d'y voir une chapelle cellulaire. Ici, Daquin utilise la forme visuellement saisissante de ce décor pour souligner la sévérité de la moralité chrétienne. Les premiers aperçus de la chapelle sont montés au début du film, juste après l'arrivée de Julie à la prison, avant le retour en arrière suscité par sa confession. Dans un sermon écrit dans un langage qui rabaisse son public, l'aumônier exhorte les détenues à résister à leurs passions : « Reconnaissez votre misère, votre faiblesse, votre impuissance, et humiliez-vous de plus en plus ! » Plan après plan, le réalisateur montre les prisonnières rangées face au prêtre, isolées les unes des autres par les cloisons. Les plans des prisonnières sont filmés en plongée, ceux du curé en contre-plongée pour

22. Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1992 [1975], 318 p.

23. Christian Carlier, Catherine Prade et Marc Renneville, « Brève histoire des prisons de Paris, de la prise de la Bastille à l'ouverture de Fresnes », *Criminocorpus. Musée d'histoire de la justice, des crimes et des peines*, 9 juin 2010, <https://criminocorpus.org/fr/musee/histoire-des-prisons-de-paris/breve-histoire/> (consulté le 22 mars 2016).



FIGURE 4.1 – *La chapelle cellulaire de la prison de la Petite Roquette devient une métaphore visuelle rapprochant la religion et l'emprisonnement.*

souligner son autorité : perché sur une chaire plusieurs mètres au-dessus du niveau des détenues, il les domine au sens propre comme au sens figuré (fig. 4.1).

Bien que Julie se confesse dans une sacristie et non pas dans un confessionnal traditionnel, plusieurs caractéristiques de ce décor sont employées pour l'associer aux endroits les plus malheureux du film. L'éclairage expressionniste de la pièce, ainsi que son plafond bas – à peine dix centimètres au-dessus de la tête de Madeleine Robinson et de Jean Vilar, apparemment situé en bas d'un escalier – lui confèrent un côté claustrophobe (fig. 4.2). Elle partage ce caractère maussade et confiné avec quelques autres espaces du film : les cellules de la prison, le bureau du commissaire où Julie est interrogée (fig. 4.3) et aussi l'intérieur du ponton-grue (fig. 4.4), espace marqué par la violence que Léon impose à Julie, ainsi que par l'angoisse de la séquence après sa mort où Pierre et Julie se rendent

compte que leur avenir ensemble est en danger. Ces décors, tous sombres, isolés et souvent situés à un niveau bas, s'opposent à d'autres endroits visiblement lumineux, ouverts et hauts : le pont de la péniche, associé à Pierre et son travail (fig. 4.5) et l'appartement où s'installent Pierre et Julie à la fin du film, situé en étage élevé. Dans la dernière séquence, Pierre, rejeté par Julie qui obéit aux consignes du prêtre, descend avec sa valise dans la rue sombre devant le bâtiment. Filmé en plongée depuis l'appartement, il regarde Julie, filmée en contre-plongée et cadrée par la fenêtre lumineuse, qui change d'avis et l'invite à remonter pour vivre ensemble leur bonheur. Non seulement la religion est montrée comme une punition injuste imposée aux deux protagonistes innocents, mais elle est liée à la prison, à la violence et au malheur par les décors et l'éclairage employés tout au long du film.

Une vision subversive de la justice pénale ?

Jusqu'ici nous avons examiné le discours principal des *Frères Bouquinquant* : un propos antireligieux que Louis Daquin met en évidence aussi bien par le récit que par des métaphores et des motifs visuels. Par le simple fait que la police et la prison soient des éléments structurels du récit, le réalisateur trahit sa vision de ces institutions, même si c'est l'Église qui reste la cible véritable du film. La représentation du système judiciaire dans *Les Frères Bouquinquant* relève donc plutôt d'un discours latent que de propos militants montrant les intentions du réalisateur ; ce discours n'est pas pour autant inintéressant. Comme le rappelle Siegfried Kracauer, le cinéma, en captant des détails discrets et apparemment insignifiants dans ses images photographiques du monde, peut fournir « des indices sur les processus mentaux cachés ²⁴ ». Pour Kracauer, ce principe s'applique à l'image qui peut révéler, par exemple, les gestes inconscients d'un comédien ; le même principe vaudrait peut-être aussi au niveau du scénario. Ici, la vision globale de l'appareil judiciaire est d'autant plus révélatrice qu'elle ne fait pas partie du message militant de Daquin, et qu'elle occupe l'arrière-plan par rapport au discours anticlérical.

L'analyse de cet arrière-plan judiciaire peut suivre le même modèle que nous venons d'employer pour celle du discours antireligieux, en soulignant les crimes commis par les personnages plutôt que leurs péchés. Julie et Pierre, protagonistes qui bénéficient *a priori* de la compassion du public, commettent des crimes qui sont entièrement compréhensibles et pardonnables. Pierre tue son frère, d'ailleurs clairement antipathique, dans un cas évident de légitime défense du point de vue du spectateur. Sortant de l'intérieur du

24. Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, traduit par Claude B. Levenson, Lausanne, L'Âge d'homme, 2009 [1947], p. 7-8.



FIGURE 4.2 – *L'aumônier (Jean Vilar) et Julie (Madeleine Robinson) dans la sacristie.*



FIGURE 4.3 – *Julie au bureau du commissaire.*



FIGURE 4.4 – *L'intérieur du ponton-grue, espace confiné associé avec le mariage malheureux et la violence que Léon (Albert Préjean) inflige à Julie.*



FIGURE 4.5 – *Le pont du bateau, ambiance associée avec Pierre (Roger Pigaut) et son travail. La lumière du jour et l'ouverture de l'espace l'opposent aux intérieurs sombres et lourds employés ailleurs dans le film.*

bateau après avoir réconforté Julie, qui vient de subir les coups de Léon, Pierre est attaqué par son frère qui arrive derrière lui. Dans le plan précédant immédiatement la chute de Léon dans la Seine, Pierre est filmé du point de vue de son frère-agresseur, en plongée – c'est-à-dire dans une position de victime – les mains de Léon autour de son cou. En se défendant, il pousse son frère dans l'eau d'un seul coup. Toute cette action se déroule en à peine trente secondes et, aussitôt, Pierre regarde vers l'eau avec regret. Malheureusement, il n'y a aucun témoin direct à part la caméra ; Julie, à l'intérieur du bateau lors du conflit mais peu susceptible d'être perçue comme témoin impartial, est la seule personne présente qui pourrait confirmer la véritable nature des deux frères. Au lieu de raconter la vérité, les protagonistes décident ensemble que Julie va se dénoncer. C'est donc lors de l'enquête et du procès qu'a lieu un deuxième délit : Julie ment aux autorités. Ses mensonges sont habilement dissimulés, car le film ne comporte pas de scène montrant le procès, et lorsque Julie s'accuse devant le commissaire au début du film, le public ne se rend pas encore compte qu'elle ment. Si Julie doit passer un certain temps en prison en attendant son audience, elle n'est pas punie pour son mensonge, du moins par la loi, car elle est acquittée. Qui plus est, Pierre doit vivre sans Julie et élever seul leur enfant jusqu'à ce que Julie soit libérée, mais lui non plus n'est jamais puni pour son crime.

Comme les deux protagonistes ne sont pas punis par la loi, le film insinue-t-il que la justice des hommes est plus compréhensive et clémentine que les règles de l'Église ? En fin de compte, ce n'est peut-être pas le cas. La vie des prisonnières est dessinée de façon plutôt sommaire dans une séquence qui ne dure que trois minutes, mais c'est une image peu flatteuse. Les cellules, sombres et insalubres, sont éclairées de la même façon que les autres espaces tristes ou menaçants du film. Les détenues qui partagent une chambre avec Julie sont hypocrites : elles se moquent de sa foi, puis la dénoncent en prétendant que c'était Julie qui se moquait d'elles pendant qu'elles priaient. Les seules surveillantes visibles sont des nonnes sévères et peu compréhensives.

Dans une perspective plus globale, si tout finit bien pour Pierre et Julie, *Les Frères Bouquinquant* montre une justice inefficace qui commet des erreurs graves. Pour Daquin, l'Église a beau être l'opium du peuple, l'État et son appareil judiciaire sont un engrenage rouillé et manipulable qui échoue à faire éclater la vérité. La police, les juges et les jurés se trompent de coupable. Bien qu'elle ne soit pas condamnée, Julie passe un temps considérable en prison pour un crime qu'elle n'a pas commis, et les autorités ne soupçonnent pas Pierre, qui lui est coupable d'avoir tué son frère même s'il l'a fait en se défendant. La représentation des policiers et du juge d'instruction, montrés assez rapidement au début du film, va dans le même sens. Le commissariat constitue un autre espace fermé et

sombre, éclairé en clair-obscur. À l'accueil, Julie doit attendre avec deux autres personnes pendant qu'un petit groupe de policiers jouent aux dames. Une fois reçue, elle avoue avoir poussé son mari dans la Seine ; le commissaire lui pose des questions avec un air sceptique (« Il vous a battu ? C'est toujours ce qu'on dit »), mais fait machinalement enregistrer la déclaration par son adjoint. Quand Julie demande avec inquiétude à celui-ci ce qu'on fera d'elle, l'adjoint répond sans la regarder dans les yeux : « Pour les femmes, en général, c'est la Roquette. » Le juge d'instruction, certes plus haut placé et mieux habillé que le commissaire, n'a pas plus de talent ou d'enthousiasme pour son travail. En somme, le travail des fonctionnaires de la justice n'est ni intelligent, ni réussi. Ensuite, la tentative de la part des protagonistes de tromper le système judiciaire n'est pas punie ; le film montre un système que, au moins dans ce cas particulier, il faudrait tromper pour que les héros ne soient pas incarcérés et séparés de façon injuste.

Rappelons que cette lecture, qui place le système judiciaire au centre de nos préoccupations, n'est pas induite expressément par le film lui-même. À moins de se poser la question, le spectateur ne pense pas forcément au fait que le système judiciaire tel qu'il est représenté dans ce film est un dispositif qui se trompe et qui doit être trompé pour aboutir à un résultat juste. Toutefois il est intéressant de remarquer premièrement que Daquin choisit de montrer la justice de cette manière – le scénariste-réalisateur dresse donc un portrait très sombre du système judiciaire français – et deuxièmement qu'il est même possible de tourner un tel film dans la France de 1947. Un tel récit aurait été impossible dans le cinéma américain à la même époque, même si ses conséquences logiques (les spectateurs peuvent tirer la conclusion que le système judiciaire commet des erreurs graves et produit des résultats injustes) n'étaient pas mises en évidence par les images ou par la trame narrative du film. Le code Hays, fameux régime d'autocensure imposé de façon intransigeante par les studios hollywoodiens de 1934 jusqu'au milieu des années 1950, n'aurait jamais permis la représentation, même à l'arrière-plan, d'un système judiciaire faillible à ce point – ni, au passage, d'une Église qui devient malveillante en privant un couple de héros innocents de leur amour. Parmi ses trois principes de base, le code précisait qu'un film ne pouvait ni tourner en dérision la loi, ni susciter de la compassion pour sa violation²⁵. Ces règles ne s'appliquaient qu'aux films produits par les grands studios hollywoodiens, mais il faut rappeler qu'à cette époque, avant la révision des

25. « Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation. » Reproduit dans Leonard J. Leff et Jerold Simmons, *The Dame in the Kimono : Hollywood, Censorship and the Production Code*, Lexington, University Press of Kentucky, 2001, p. 287. Si certains films américains trouvaient des façons de montrer une erreur de justice, les cinéastes étaient toutefois contraints de montrer un système globalement juste où l'erreur était corrigée avant la fin du film.

accords Blum-Byrnes, seulement 84 films français sortaient en salles en France chaque année, contre 140 films américains²⁶. Une représentation de la justice comme celle-ci était irréalisable en 1948 dans le cinéma américain qui représentait les deux tiers des films projetés en France ; elle était plutôt rare, mais possible, dans le cinéma français, dont le système de censure étatique offrait aux réalisateurs quelques libertés que la censure privée interdisait aux cinéastes américains.

Deux autres éléments de contexte montrent à quel point le discours anticlérical, mais aussi la représentation de la justice, dépendent de la vision particulière de Louis Daquin. Le premier est le roman adapté par Daquin. Cet autre *Frères Bouquiquant*, qui avait manqué de peu le prix Goncourt en 1930²⁷, est écrit par Jean Prévost, écrivain de l'entre-deux-guerres mort en 1944 dans le maquis du Vercors²⁸. Si l'écrivain avait des sympathies de gauche et s'est finalement engagé dans la Résistance pendant la Seconde Guerre mondiale, il était plutôt réticent à l'idée de participer aux mouvements politiques des années 1930, à une époque où beaucoup de ses confrères (on peut penser à Aragon, Camus, Éluard...) nouaient des liens, quoique souvent précaires, avec le Parti communiste, alors que d'autres (Céline ou Drieu la Rochelle) glissaient vers la droite²⁹. Au contraire du film, le roman n'est pas particulièrement anticlérical. Ses protagonistes sont Pierre et Léon, beaucoup plus que Julie. Les deux frères y sont bien plus similaires, représentant les deux faces d'une même médaille : deux hommes forts, produits d'un même milieu ouvrier, l'un brutal et vulgaire, l'autre attendri seulement après s'être aperçu du sort de Julie. Dans cette version, plus subtile que le film, Léon est apaisé par l'idée de devenir père. Après la lutte fatale entre les deux frères et le départ de Julie en prison, l'objet du récit devient l'amour paternel de Pierre, qui trouve en son enfant un antidote à sa colère. La partie finale du roman est très éloignée du film : Julie, pieuse, se promet de ne pas épouser Pierre *tout de suite* après son acquittement. La dernière épreuve de Pierre est alors d'accepter cette attente. Quant à la justice, les policiers et les juges ne réussissent pas à découvrir la vérité, mais il n'y a pas de véritable portrait, flatteur ou critique, des institutions judiciaires. Le passage du roman qui raconte le procès souligne la timidité de Julie devant les assises et la fierté et l'émotion de Pierre quand il voit qu'elle a la force de prendre sa place dans le box de l'accusé.

26. Laurent Le Forestier, « L'accueil en France des films américains de réalisateurs français à l'époque des accords Blum-Byrnes », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2004, 51-4, p. 92, doi : [10.3917/rhmc.514.0078](https://doi.org/10.3917/rhmc.514.0078).

27. Odile Yelnik, *Jean Prévost : portrait d'un homme*, Paris, Fayard, 1979, p. 91.

28. Jean Prévost, *Les Frères Bouquiquant*, Paris, Gallimard, 1999 [1930], 212 p.

29. O. Yelnik, *Jean Prévost, op. cit.*, p. 91-96.

Il existe encore une autre version de cette histoire. En octobre 1945, le comédien Raymond Rouleau présente un projet d'adaptation cinématographique du même roman. Dans ce projet, intitulé *Frères ennemis*, Rouleau se propose pour incarner le personnage principal et également pour la mise en scène. L'histoire reste un peu plus proche de celle du roman : ici, Léon est ravi à l'idée de devenir père. Au moment du film où Julie s'accuserait du crime pour sauver Pierre, elle raconterait la vérité à l'aumônier, et celui-ci donnerait au récit un élément de suspense, car le public n'aurait pas su s'il aurait gardé le secret du couple. Ce curé s'avère bien différent de celui de Daquin : « Le jour des débats Pierre vient au Tribunal prêt à s'accuser lui-même. L'aumônier se tait, abandonnant la justice des hommes pour permettre le bonheur de trois innocents³⁰ ». Le résumé peu détaillé empêche de déduire quelle aurait été la représentation de la justice dans cette version. Certes, dans le projet de Rouleau, le système judiciaire se trompe de coupable comme dans le film de Daquin, mais aucune indication ne laisse imaginer une représentation aussi sombre des institutions. Rouleau abandonne son projet faute de financements suffisants, mais le résumé reste dans le dossier de demande d'avance sur recettes de Daquin, qui tourne son film seulement deux ans plus tard – ce qui laisse penser qu'il avait connaissance du projet de Rouleau.

Le récit et la tonalité des *Frères Bouquinquant* sont donc finalement assez malléables selon l'époque et le profil de l'auteur. Pour Prévost, c'est une occasion d'explorer les thèmes complexes de l'amour et de la colère au sein d'un milieu ouvrier ; pour Rouleau, le point culminant tourne autour de la bonne volonté du curé, qui s'avère sympathique ; pour Daquin, au contraire, c'est une occasion de dénoncer les punitions absurdes que l'Église impose aux croyants. Le message anticlérical que nous observons dans le film est donc surtout le reflet des idées de son réalisateur et de son engagement politique³¹. Le portrait de l'appareil judiciaire comme engrenage incompréhensif et peu fiable l'est probablement aussi. Si ce dernier aspect du film de Daquin est secondaire par rapport au discours anticlérical, il n'en reste pas moins important pour notre analyse de la représentation de la justice au cinéma, étant donné que la censure permet une telle représentation des institutions judiciaires.

30. Résumé du projet de film *Frères ennemis*, dossier CN191-B123, Fonds du Crédit national, Bibliothèque du film/Cinémathèque française, Paris.

31. Dans son ouvrage semi-autobiographique *On ne tait pas ses silences*, Daquin souligne à plusieurs reprises son athéisme et sa pensée, globalement anticlérical, autour de la religion. Voir Louis Daquin, *On ne tait pas ses silences : souvenirs imaginaires d'un cinéaste imaginaire*, Paris, Éditions français réunis, 1980, 257 p.

4.2.2 *La Belle que voilà* : le périple de l'amoureuse d'un condamné

Comme Louis Daquin, Jean-Paul Le Chanois est connu pour ses liens étroits avec le Parti communiste, mais ses films, souvent qualifiés de « populistes³² » pour leur tendance à mettre en avant un portrait idéal des classes populaires, diffusent des propos moins clairement militants. Deux ans après *Les Frères Bouquiquant*, Le Chanois tourne un film dans lequel le système judiciaire occupe une place importante et qui, lui aussi, laisse transparaître les idéaux de gauche du cinéaste. Sorti en avril 1950, *La Belle que voilà* est le fruit d'une collaboration entre Le Chanois, réalisateur bien implanté dans le système des studios, et Françoise Giroud. Future fondatrice de *L'Express*, opposante de la guerre d'Algérie et femme politique, Giroud est déjà à cette époque journaliste et directrice de la rédaction du magazine *Elle*. Elle possède une connaissance intime du milieu du cinéma, ayant commencé sa carrière dans les années 1930 en tant que scripte, puis assistante-réalisatrice pour des films de Marc Allégret, Jacques de Baroncelli ou encore Jean Renoir. Elle se reconvertit au métier de scénariste à partir de 1942 ; *La Belle que voilà* est son dixième scénario de long métrage. Comme nous le verrons, le film reflète à la fois la vision sociale de gauche de Le Chanois, aussi bien que l'expérience de Giroud en tant que femme ambitieuse dans un monde professionnel dominé par les hommes. Il reflète également les compromis qu'ont accepté ces deux auteurs afin de réussir dans la France de l'après-guerre : malgré son engagement politique et syndical, Le Chanois réalise des films commerciaux, et malgré son ambition personnelle, Giroud n'adopte pas une position résolument féministe.

Au début du film, Jeanne Morel (Michèle Morgan), jeune danseuse classique, rencontre son voisin de palier, Pierre Leroux (Henri Vidal), sculpteur quelque peu névrosé. Bien qu'ils tombent amoureux, Pierre repousse Jeanne de crainte que l'amour l'empêche de pratiquer son art. Peu après, Edmond Reybaud de la Brunerie (Bernard Lancret), héritier d'une famille richissime, découvre la sculpture que Pierre a faite de Jeanne et décide de faire la cour à la jeune femme. Celle-ci n'est pas intéressée, mais après six semaines sans nouvelles de Pierre, elle accepte d'aller à une soirée chez Edmond. Pierre, qui vient de vendre une sculpture et de décider après tout de poursuivre une relation avec Jeanne, la cherche désespérément et la retrouve à la soirée, dans les bras d'Edmond. Armé d'un pistolet, il tire sur le jeune homme mais atteint Jeanne, la blessant au niveau du cœur. Elle survit et pardonne Pierre, qu'elle aime encore, mais le jeune sculpteur est condamné à huit ans de prison. Pendant ce temps, Jeanne gravit les échelons de la danse classique,

32. Voir, par exemple, Raymond Chirat, « Pourquoi Le Chanois ? », dans *Le Temps des cerises : entretiens avec Philippe Esnault*, Arles/Lyon, Actes Sud/Institut Lumière, 1996, p. 13-15.

finissant par devenir une star internationale, gardant toujours l'espoir que sa renommée et son argent aideront à obtenir un aménagement de peine pour Pierre. Pour avancer dans le monde de la danse classique, elle doit se compromettre : elle accepte à contre-cœur de coucher avec des hommes puissants qui peuvent la rendre célèbre. Son pseudonyme, Irène Baranovskaïa, devient peu à peu pour elle une nouvelle personnalité au fur et à mesure des tournées à l'étranger qui l'empêchent de rendre visite à son amoureux. Elle réussit finalement à faire libérer Pierre mais, quand il voit la femme qu'elle est devenue, il réagit avec mépris. Son cœur toujours faible de la blessure qu'il lui a infligée, elle meurt dans ses bras.

Certes, le personnage de Jeanne n'est évidemment pas le double exact de Françoise Giroud. Le récit du film est tiré d'un roman de 1936 de Vicki Baum, écrivaine américaine d'origine autrichienne³³. Mais ce récit d'une jeune femme qui poursuit sa carrière jusqu'à un très haut niveau, tandis que son amant est emprisonné pendant plusieurs années, ressemble fortement à l'histoire personnelle de la scénariste. En effet, en 1945, Giroud, qui a déjà connu elle-même la prison pendant quelques mois durant l'Occupation, épouse le producteur de cinéma Anatole Eliacheff. Celui-ci est condamné en 1947 à cinq ans de réclusion pour des faits de collaboration, selon Giroud après avoir été dénoncé par une ancienne amante³⁴. Giroud rend visite à son mari chaque week-end à la prison de Loos, tout en restant très discrète dans son milieu professionnel sur ces visites et son époux disgracié. Pourtant, elle mobilise son grand réseau de connaissances pour essayer d'obtenir la libération conditionnelle d'Eliacheff, qui est finalement amnistié en 1952³⁵. Si elle se vante de lui être restée fidèle pendant ce temps, leur vie conjugale ne survit pas à l'expérience et ils se séparent³⁶. Le récit du film diffère à plusieurs niveaux de l'histoire personnelle de la scénariste : Pierre est condamné pour avoir tiré sur Jeanne, pas pour des motifs politiques, et le milieu de la danse classique est assez éloigné du monde de la presse (mais peut-être plus proche du milieu du cinéma où Giroud a commencé sa carrière). Toutefois, la ressemblance entre Giroud et sa protagoniste est souvent frappante.

Les séquences représentant les visites de Jeanne à Pierre en prison évoquent très bien la lourdeur de cette expérience, pour la femme théoriquement libre bien plus que pour l'homme prisonnier. Même les préparatifs sont difficiles pour les visiteurs : peu après son départ de l'hôpital, Jeanne quitte Paris et s'installe à Avignon pour pouvoir

33. Vicki Baum, *La Carrière de Doris Hart*, traduit par Daniel Decourdemanche, Paris, Delamain et Boutelleau, 1936, 331 p.

34. Laure Adler, *Françoise*, Paris, Grasset, 2011, p. 79-84.

35. *Ibid.*

36. Christine Ockrent, *Françoise Giroud : une ambition française*, Paris, Fayard, 2003, p. 82-86.

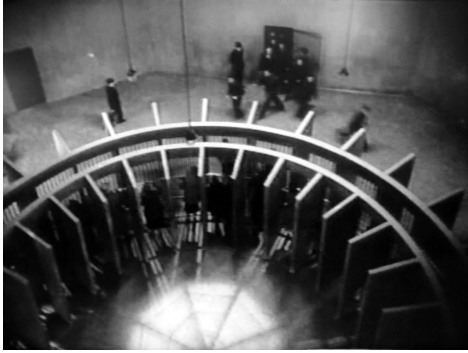


FIGURE 4.6



FIGURE 4.7

Le parloir de la prison d'Avignon. Julie (Michèle Morgan) est prisonnière presque autant que son amoureux condamné.

être au près de Pierre, qui y est incarcéré. On sent la gêne dans ses paroles quand elle veut demander au gérant de sa pension où se trouve la prison, mais elle finit par lui demander le chemin pour arriver « au fameux pont ». Elle se trouve bientôt devant le mur sombre et crasseux de la prison, où un gardien l'informe qu'il faut une autorisation pour visiter. S'ensuit un montage de démarches : une file d'attente interminable au bureau du préfet, la fenêtre d'un guichet fermée brusquement devant l'héroïne... Une fois qu'elle arrive à voir Pierre, la séquence de la visite – qui est répétée une deuxième fois plus tard dans le film – est mise en scène dans un décor à la fois maussade et imposant (fig. 4.6). Le spectateur découvre le parloir où le couple se réunit d'abord par le biais de plans d'ensemble en plongée, pris depuis le toit. Agencé en demi-cercle, le parloir isole les visiteurs des détenus non seulement par des barreaux, qui projettent de longues ombres sur le sol, mais aussi par un couloir où des surveillants passent de temps en temps. Les plans de Jeanne, située en face de Pierre au parloir, la montrent toujours derrière les barreaux, devenue elle-même prisonnière de la situation (fig. 4.7). Pierre parle avec espoir de l'avenir, ne se plaint pas de son traitement en prison (« Non, c'est pas affreux, on s'habitue, tu sais »), demande de l'aide à trouver un meilleur avocat, encourage Jeanne à poursuivre sa carrière de danseuse. Cependant, Jeanne ne peut s'empêcher de pleurer.

La représentation de l'ambition professionnelle de l'héroïne est aussi largement imputable à l'implication de Françoise Giroud. Les compromis que Jeanne doit faire pour avancer dans sa profession témoignent de la perspective d'un auteur féminin, plutôt rare pour le cinéma français de cette époque. Certes, *La Belle que voilà* est loin d'être un film féministe selon les critères qu'on applique aux œuvres de nos jours : Jeanne poursuit sa carrière moins par amour de la danse que dans le but d'obtenir la libération de Pierre,

et ses « compromissions » avec des hommes puissants dans la deuxième moitié du film sont montrés comme honteuses³⁷. En revanche, il s'agit aussi d'une critique d'un monde où les hommes détiennent les clés du succès professionnel des femmes ambitieuses, et n'hésitent pas à exiger des faveurs sexuelles en échange. Ainsi le personnage de Bruno (Gérard Oury), « homme de confiance » du maître de ballet Ceccati, est-il montré de façon sans équivoque comme brutal et répugnant. Si Jeanne doit accepter ses avances pour intégrer une compagnie prestigieuse où elle deviendra ballerine vedette, le public est amené à compatir avec elle dans ce dilemme.

Alors que Françoise Giroud imprime clairement sa marque sur le film, d'autres éléments du récit reflètent clairement des valeurs qu'on peut attribuer à Jean-Paul Le Chanois. À travers ses personnages, notamment secondaires, *La Belle que voilà* rappelle souvent les vertus d'une vie modeste et la solidarité des classes populaires, tandis qu'il reproche aux riches et aux puissants de mener une vie d'oisiveté et de débauche. Barbara (Marcelle Géniat), voisine au fort accent russe, professeur de danse classique qui prend Jeanne sous son aile, apporte quelques notes d'humour populiste qui rappellent d'autres œuvres de Le Chanois de la même période comme *L'École buissonnière* (1948) ou *Papa, maman, la bonne et moi* (1954). Dans une séquence au début du film, par exemple, Barbara refuse de payer sa facture d'électricité et signale furtivement à ses voisins de palier la présence de l'agent de la compagnie d'électricité pour qu'ils puissent se cacher et éviter de payer. Par moments, elle devient la « conscience » de classe populaire du personnage principal, comme par exemple quand le père de Reybaud de la Brunerie propose de l'argent à Jeanne pour qu'elle ne voie plus Edmond : d'abord séduite par les fleurs qu'il lui a offertes, Barbara le somme de sortir dès qu'elle l'entend proposer une somme d'argent à Jeanne. Pourtant Jeanne, plus manipulatrice en raison de son ambition, fait semblant d'être amoureuse d'Edmond, accepte l'argent et exige un montant plus important qui lui permette d'étudier la danse classique à temps plein.

Quant aux personnages riches du film, ils sont le plus souvent représentés sous une lumière crue qui expose leur hypocrisie. Edmond, enfant gâté, parle d'amour avec un accent hautain et essaie d'acheter les faveurs de la protagoniste. Bruno, qui contrôle l'accès à la célèbre compagnie de ballet que Jeanne rejoint, porte toujours un smoking impeccable, mais se comporte grossièrement avec les danseuses, n'hésitant pas à leur donner de petites tapes sur les fesses quand personne ne regarde. Le mécène du ballet, connu seulement comme « l'Anglais », fréquente Mireille, la ballerine vedette, avant

37. Pour une évaluation concise et puissante dans une perspective *gender studies*, voir N. Burch et G. Sellier, *La Drôle de Guerre des sexes du cinéma français*, op. cit., p. 258.

que Jeanne ne prenne sa place sur scène comme dans la chambre à coucher. Sans talent ni passion, il s'ennuie. Une séquence le montre en train de jouer impassiblement aux fléchettes pendant que Mireille, qui répète ses pas, passe dans la salle avoisinante et embrasse un jeune danseur. L'univers feutré habité par ces personnages – le foyer des spectateurs d'un grand théâtre illuminé par les ampoules de flash, un hôtel de luxe avec vue sur Manhattan – reflète la même ironie. Contre les images de ces décors somptueux, nous entendons à plusieurs reprises la voix de Jeanne en *off* raconter combien ce luxe est ennuyeux.

Les convictions politiques de *Le Chanois* sont visibles tout au long du film dans le rapport entre l'argent et la moralité des personnages. Ces convictions ne sont jamais plus évidentes que pendant le long plan-séquence qui s'achève sur les coups de pistolet qui blessent Jeanne au cœur. Arrivé au château où Edmond fête son « enterrement de vie de garçon » – le phénomène existe déjà en France en 1950 – Pierre entre par la fenêtre dans un décor luxueux. Les personnes qu'il rencontre sont engagées, l'une après l'autre, dans des activités de plus en plus étranges et dissolues qui constituent une sorte de catalogue de la vie décadente de la grande bourgeoisie. Sur un fond doux de jazz émanant d'un tourne-disque, Pierre regarde avec incompréhension les personnages étranges qu'il rencontre. Deux couples assis autour d'une table jouent au « poker déshabillé », et une des femmes se plaint de la tricherie d'un de ses partenaires ; une autre, assise sur un piano, se fait caresser les jambes par un homme plus âgé ; un homme ivre s'évanouit dans les bras de sa compagne ; probablement sous l'effet de stupéfiants, une femme en manteau de fourrure passe devant Pierre en murmurant « Je suis malade » ; un homme plonge son visage dans un aquarium et y souffle des bulles en répandant de l'eau sur la peau d'ours polaire qui sert de tapis sous ses pieds. Pierre soulève des rideaux et passe dans une autre pièce où il demande à un homme assis, visiblement ivre, s'il a vu Jeanne Morel ; celui-ci répond qu'il connaît « Yéyette, Dodo, Ducky, Micky... Jeanne, c'est pas un nom, ça ! ». Finalement, il croise un couple qui se dispute, désarme l'homme qui tient un pistolet ; c'est cette arme qu'il utilise ensuite quand il découvre Jeanne et Edmond. Le passage déconcertant d'une pièce à l'autre, accentué par les travellings elliptiques de la caméra et la durée du plan, donne à la maison un aspect labyrinthique qui désoriente le spectateur tout comme le personnage, et souligne l'ivresse et l'immoralité des invités de la soirée.

Alors que la représentation des personnages secondaires comme sympathiques ou détestables dépend largement de leur classe sociale, les personnages principaux, dont Jeanne, sont plus subtils. Jeanne est déchirée entre la volonté de réussir (pour sauver Pierre) et son désir de mener une vie simple et heureuse, pendant que Pierre, toujours droit

et sérieux, s'éloigne de Jeanne face à l'apparente infidélité de celle-ci, sans réfléchir aux conséquences. Les moments où Jeanne paraît particulièrement forte et intelligente sont ceux où elle refuse la corruption morale associée avec l'argent : quand Edmond promet de la ramener en voiture de son travail et qu'elle répond sèchement, « Je préfère l'autobus », le public est censé approuver sa fierté de sa classe sociale. De nombreuses années après le tournage du film, dans un entretien avec Philippe Esnault, Jean-Paul Le Chanois affirme avoir voulu « faire un film contre l'arrivisme, mais je n'ai pas réussi car les producteurs se sont mis en travers, même ma collaboratrice Françoise Giroud³⁸ ». Pourtant, on ressent vivement la difficulté éprouvée par la protagoniste de choisir entre son ambition et son amour, au point que Sylvie Lindeperg voit dans le film une métaphore de la carrière du réalisateur, qui relevait constamment le défi d'assurer le succès commercial de ses films tout en restant fidèle à son engagement politique³⁹.

Dans ce film assez complexe où les personnages principaux sont des êtres imparfaits avec autant de fautes que de qualités, un certain manichéisme émerge toutefois dans la représentation de la modestie et du luxe, des classes populaires et des classes aisées. Le Chanois le revendique et défend cette polarité, présente dans la plupart de son œuvre :

Si ce n'est pas manichéen, la vie, si ce n'est pas schématique, qu'est-ce qui l'est ? Vous comprenez, on est maintenant dans cette espace de liberté où tout est admis, où tout est bien, où on dit qu'il n'y a pas vraiment de bon et de mauvais. On constate, cependant, qu'il y a des bons, qui essaient de faire quelque chose, et des mauvais, qui se mettent en travers⁴⁰.

Comme nous le verrons dans les pages qui suivent, c'est ce même type de schématisme que plusieurs critiques reprocheront à Maurice Cloche, engagé dans une perspective catholique pour des méthodes plus « compréhensives » dans la réhabilitation des condamnés, mais aussi à André Cayatte, le seul cinéaste engagé de cette époque qui aborde de façon frontale les problématiques de la justice pénale. Cependant, comme Louis Daquin, Le Chanois réalise un film avec un fort propos politique, où la justice pénale joue un rôle important, sans que celle-ci soit le thème principal du film.

38. Jean-Paul Le Chanois, *Le Temps des cerises : entretiens avec Philippe Esnault*, Arles/Lyon, Actes Sud/Institut Lumière, 1996, p.143.

39. S. Lindeperg, « Engagement politique et création cinématographique, les trajectoires de Louis Daquin, Jean Grémillon et Jean-Paul Le Chanois », art. cit., p. 92.

40. J.-P. Le Chanois, *Le Temps des cerises*, op. cit., p.147.

La justice au second plan

Les lectures du film que nous avons faites jusqu'ici, qui mettent en avant la personnalité et les engagements du réalisateur et de la scénariste, laissent donc la justice au second plan. Le sujet central de *La Belle que voilà* n'est effectivement ni le système judiciaire, ni la prison, même si le film raconte l'histoire d'une femme animée par sa volonté de faire libérer son compagnon. En revanche, il est intéressant de regarder, comme nous l'avons déjà fait pour *Les Frères Bouquiquant*, comment la justice elle-même est représentée dans ce film. Car ici encore, nous nous retrouvons face à un récit qui ne critique pas directement le système judiciaire, mais où ce système devient un obstacle qui sépare les deux personnages principaux. Dans *Les Frères Bouquiquant*, c'était un obstacle moins difficilement surmontable que la religion ; ici, c'est l'écueil *principal* entre Jeanne et Pierre. Certes, Pierre a commis une faute puisqu'il a tiré sur Jeanne. Mais on peut très bien se poser la question de la logique de la « dette » qu'il paie à la société en passant plusieurs années en prison : quelle est la justice d'un système qui fonctionne de cette manière ? Jeanne, principale victime du crime, pardonne Pierre, et aimerait qu'il soit libre ; pourtant elle n'a évidemment aucune influence sur le châtement que l'État lui impose. En outre, c'est surtout sa souffrance à elle qui est montrée par le film : après le crime, la victime redevient victime une seconde fois à cause de l'emprisonnement et de l'absence de l'homme qu'elle aime.

Pire encore, le film montre un système judiciaire facilement manipulé par l'argent. Pour faire libérer Pierre, Jeanne doit trouver de l'argent pour payer des avocats. Son premier réflexe est de s'installer à Avignon, au plus près de Pierre, et d'y chercher du travail en tant que secrétaire ou femme de ménage. Mais dans chacune ses conversations avec Jeanne après sa condamnation, Pierre insiste pour qu'elle poursuive ses ambitions de danseuse, pas seulement par vocation artistique, mais aussi pour pouvoir payer des avocats. Le fait que Jeanne gravit les marches du monde de la danse pour obtenir l'argent nécessaire à la libération de Pierre est explicitement mentionné à plusieurs reprises tout au long du film. De plus, Edmond, légèrement blessé mais riche et influent, réclame une peine lourde pour Pierre. Plus tard, une fois que Jeanne est devenue vedette, il l'incite par chantage à l'accompagner pour un week-end en Sologne – l'obligation de faveurs sexuelles est sous-entendue – en promettant, à condition qu'elle accepte, de soutenir la demande de grâce de Pierre auprès d'une commission où il « compte un ou deux amis ».

La mise en scène de l'appareil judiciaire ressemble beaucoup à celle des *Frères Bouquiquant* : ici aussi, il n'occupe pas la place centrale du film, mais il s'agit d'une énorme machine aveugle, éloignée des grands idéaux, pas particulièrement malveillante, mais pas compréhensive non plus. Le spectateur ne voit ni procès, ni magistrats, ni jurés ; seule-

ment des gardiens de prison. Par fondu enchaîné, le film passe directement de l'hôpital, où Jeanne murmure « ils ne vont pas... ils ne vont pas le condamner ! » au dépôt d'une prison où les possessions de Pierre sont consignées après que sa peine est prononcée. Le processus se déroule de façon mécanique, avec quelques remarques sarcastiques de la part des surveillants. Un premier observe : « C'est déjà fait, le jury était pressé ! » Un autre, incrédule, lui demande ce qu'il a raconté pour être condamné à huit ans, mais Pierre, grave, répond : « La vérité. » Lorsqu'un troisième surveillant informe Pierre qu'il n'a pas le droit d'écrire à Jeanne, Pierre lui demande : « Comment pouvez-vous faire un métier pareil ? » Sans émotion, il répond : « Avec les allocations, on s'en sort. »

Une fois que Pierre est transféré à la prison d'Avignon, ses nouveaux gardiens donnent la même impression d'indifférence, à cela près que leurs pointes d'humour cynique sont désormais prononcées dans un fort accent du Midi. La première fois qu'elle essaie de rendre visite à Pierre, Jeanne, visiblement angoissée, demande à un surveillant comment obtenir une autorisation de visite :

LE SURVEILLANT — De toute façon il vous faut une carte d'identité, un certificat de domicile, et cætera, et cætera, et puis alors vous allez trouver le directeur de la prison, puis encore au bureau du préfet... et alors ça s'arrangera.

JEANNE — Mais je n'aurai jamais tout ça pour demain !

LE SURVEILLANT — Eh bien vous viendrez la semaine prochaine ! Et il en a pour longtemps ?

JEANNE — Huit ans.

LE SURVEILLANT — Eh bien justement, vous avez le temps !

Plus tard, les gardiens s'amuse à lire une lettre que Jeanne a écrit à Pierre. La séquence commence avec la narration de la lettre par Jeanne. Elle raconte sa vie de ballerine en voix *off*, sur un montage de répétitions dans les coulisses du théâtre et un insert d'une photographie qu'elle joint à la lettre ; puis la voix est remplacée par celle de l'un des gardiens, avec un plan qui révèle les gardiens assis autour d'une table. Le remplacement de la voix douce et féminine de Jeanne par celle du vieux surveillant, qui raconte des blagues (« Ah, je vais distribuer le courrier à tous ces cocus ! ») souligne la distance qui sépare le couple et la moquerie indifférente des fonctionnaires qui lisent leurs communications intimes. La scène suivante développe encore ce sentiment, quand un gardien distribue le courrier mais refuse de laisser Pierre toucher la photo :

LE GARDIEN — Non, non, non ! C'est interdit. Regarde-la et c'est tout.

PIERRE — Mais c'est idiot.



FIGURE 4.8 – Un surveillant refuse de donner à Pierre (Henri Vidal) une photographie que Julie lui a envoyée.

LE GARDIEN — C'est le règlement ! Tâche de comprendre l'observation, mon garçon. Je vais la mettre dans mon portefeuille, et quand tu voudras la voir je te la montrerai.

Le gardien agite la photographie devant le nez de Pierre, qui ne peut s'empêcher de lui saisir le bras (fig. 4.8) ; il est puni par la suppression de son courrier et une interdiction de recevoir des visites. C'est un portrait à la fois grinçant et fataliste du système pénitentiaire.

En somme, ces deux drames sociaux présentent une vision sombre et crue de la justice pénale. Dans *Les Frères Bouquinquant*, la police et les tribunaux font mal leur travail et échouent à trouver le véritable coupable du crime ; *La Belle que voilà* sous-entend que les commissions de révision des peines sont plus susceptibles d'être convaincues par une victime avec des amis haut placés que par le degré d'amendement d'un condamné. Le portrait des prisons dans les deux films est celui d'un système qui châtie de façon bête et arbitraire. Chez Daquin, les bonnes sœurs de la Petite Roquette appliquent le règlement avec une expression sévère, mais sont facilement trompées par des détenues hypocrites ; les surveillants désabusés de la prison d'Avignon chez Le Chanois donnent une impression similaire de gardiens qui suivent aveuglément les règles, punissent les détenus, mais ne pensent pas un instant à la rééducation ou la réinsertion. Si la réforme Amor a déjà été validée et mise en œuvre dans quelques institutions pénales, aucun spectateur ne peut s'en rendre compte en regardant ces films. En quelque sorte, ceux-ci reflètent la situation de majorité des prisons françaises qui, encore à la fin des années 1940, n'avaient pas les moyens d'appliquer la réforme. Ils nourrissent aussi un imaginaire des prisons qui a à peine changé depuis l'introduction de la réforme.

Puisque la justice pénale n'est pas le thème central de ces deux films, les réalisateurs ne cherchent pas à montrer une alternative aux prisons « traditionnelles » qui sont

représentées, à la différence d'*Au Royaume des cieux*, film « de gauche » sur les maisons de redressement qui envisage un traitement plus humain des détenues (voir chapitre 3, p. 234). Bien que Louis Daquin et Jean-Paul Le Chanois soient motivés chacun par un engagement politique de gauche, et que leurs films affichent une morale assez forte, cette morale ne concerne pas la justice : *Les Frères Bouquiquant* s'attaque à la religion pendant que *La Belle que voilà* vise les contradictions de l'ambition d'une femme talentueuse et l'idéal d'une vie simple et honnête. C'est peut-être aussi pour cette raison que ces films n'ont pas rencontré de difficultés avec la censure du même ordre que les trois fictions sur la délinquance juvénile⁴¹.

4.3 Amendement, exploitation et criminologie positiviste : la justice vue par Maurice Cloche

Maurice Cloche, dont nous avons déjà observé le style bien particulier dans *La Cage aux filles*, ne se contente pas simplement d'un film sur les maisons d'éducation surveillée. Son œuvre traite de nombreuses questions sociales de son époque, et même si le public de nos jours aurait du mal à ne pas voir ses films comme des « nanars », il faut reconnaître qu'ils réussissaient à remplir les salles de cinéma et qu'ils sont le produit d'un engagement social sérieux. À partir de la fin des années 1940, ses films mettent souvent en scène des mères seules, des prostituées sympathiques, des anciens prisonniers, des personnages pauvres et opprimés par la société qui cherchent à commencer une nouvelle vie. Dans les années 1950, Cloche réalise plusieurs films sociaux dont les titres explicites témoignent bien de ses thèmes de prédilection : *Né de père inconnu* (1950), *Marchands de filles* (1957) ou encore *Filles de nuit* (1959). *La Porteuse de pain*, récit tiré d'un roman de Xavier de Montépin qu'il adapte pour le cinéma deux fois, en 1950 puis à nouveau en 1963, narre l'histoire d'une mère accusée à tort d'un crime et séparée de ses enfants ; ces films présentent un intérêt moindre pour cette étude car le récit est situé au XIX^e siècle et ne met pas en scène l'appareil judiciaire. Ici, nous nous intéressons principalement à deux mélodrames où se croisent l'engagement social de Cloche et des représentations de

41. La Société des Films Alkam demande un visa d'exploitation pour *Les Frères Bouquiquant* le 10 juillet 1947 et moins d'une semaine plus tard reçoit une autorisation d'exploitation pour tous publics avec avis très favorable. Dossier de censure des *Frères Bouquiquant*, visa n° 4 973, Centre national de la cinématographie, Paris. Quant à *La Belle que voilà*, son dossier de censure (visa n° 9 506) reste inaccessible. Sans ce dossier, nous ne pouvons être complètement certains de l'autorisation, mais aucune information dans la presse ou dans les déclarations publiques de Jean-Paul Le Chanois ou de Françoise Giroud ne laisse penser que ce film a subi une censure.

la justice pénale, mettant en exergue les thèmes de la prison et de la réadaptation et de la réinsertion des condamnés : *Rayés des vivants* (1952) et *Prisons de femmes* (1958).

4.3.1 *Né de père inconnu*, un premier appel à la responsabilité collective

Nous passerons d'abord par une brève discussion de *Né de père inconnu*. Si nous ne l'abordons pas plus en détail, c'est que ce film est aujourd'hui inaccessible : comme une bonne partie de l'œuvre de Maurice Cloche, il n'a jamais été réédité en VHS ou DVD, et la copie détenue par les Archives françaises du film à Bois d'Arcy n'est pas en état d'être consultée par le public. Le film, qui connaît un succès tout à fait respectable au box-office avec 2,4 millions d'entrées⁴², reçoit pourtant peu d'attention de la part des critiques⁴³. Mais il mérite notre attention puisque les thèmes habituels de Cloche y figurent pleinement et la justice y occupe une place importante. On peut se faire une assez bonne idée du contenu de *Né de père inconnu* en regardant son scénario et le résumé qui l'accompagne dans les archives de la Cinémathèque française, même si ces documents sont probablement une version précoce⁴⁴.

Le récit du film, assez alambiqué, débute par une suite d'événements tragiques. Rose Dormoy (Irasema Dilián) se promène avec Raymond Denis (Gilbert Gil), le père de son jeune enfant, au bord d'un canal. Désespérée, elle le supplie de reconnaître leur fils. Quand il refuse, elle se jette à l'eau. Il essaie de la retenir... mais des passants prennent son geste pour une tentative de meurtre. À son procès, l'avocat général l'accuse d'avoir tué Rose pour se débarrasser de son remords, mais l'avocat de la défense, Claude Nogent (Jean-Pierre Kérien), rejette l'accusation sur une société qui n'accepte pas les enfants hors mariage. Raymond est condamné à mort, mais M^e Nogent continue à travailler pour faire réviser le procès. L'avocat de la défense, issu d'un milieu modeste et lui-même né de père inconnu, est fiancé à Jacqueline Mussot (Nicole Stéphane), la fille du patron de Raymond. La mère (Gaby Morlay) et l'oncle (Roger Van Mullem) de Jacqueline – l'oncle

42. Simon Simsi, *Ciné-passions : le guide chiffré du cinéma en France*, Paris, Dixit, 2012, p. 222.

43. La revue de presse établie par la Bibliothèque du film à la Cinémathèque française compte un seul article, un entrefilet paru dans *Opéra* le 25 avril 1951. Il annonce le film et son intrigue, et conclut seulement que « les émotions ne manquent pas ». L'unique critique réelle du film que nous avons réussi à trouver est un article de *l'Écran français* qui, de façon prévisible pour cette publication au début des années 1950, déplore surtout la façon « indigne » dont Maurice Cloche dépeint la classe ouvrière : Roger Boussinot, « *Né de père inconnu* : naturel mais pas franc », *L'Écran français*, 9 mai 1951, n° 305, p. 7.

44. Scénarios, découpage et résumés de *Né de père inconnu*, dossiers CN1446-B644 et CN454-B320, fonds du Crédit national, et dossier SCEN1891-B562, collection des scénarios, Bibliothèque du film/Cinémathèque française, Paris.

est par hasard le procureur qui vient d'obtenir la peine de mort contre Raymond – ne veulent pas que Claude entre dans leur famille. Ils vont jusqu'à mentir et à déchirer les lettres qu'il adresse à Jacqueline pour la convaincre qu'il ne l'aime pas. Lors d'un second procès, M^e Nogent, qui a trouvé un témoin qui peut prouver que Raymond essayait de sauver sa maîtresse, fait une brillante plaidoirie démontrant que le véritable problème est l'opprobre jeté sur les enfants hors mariage et sur leurs mères. Les jurés, qui acquittent Raymond, sont convaincus, tout comme la famille de Jacqueline. M^e Nogent embrasse sa fiancée et l'emmène dans sa vieille voiture.

Le scénario est d'une tonalité populiste assez semblable à celle de *La Belle que voilà*, où les « méchants », s'il y en a, sont des bourgeois à la moralité douteuse. Outre la famille de Jacqueline, qui refuse d'accepter le protagoniste, le cinéaste épingle le personnage de Neville, prétendant favorisé par la famille de Jacqueline, qui l'invite à une « party » aux mœurs légères ; on voit facilement que ce personnage est fondé sur le même stéréotype que celui qui se cache derrière le personnage d'Edmond dans *La Belle que voilà*. Par ailleurs, l'erreur de justice découle du zèle d'un « couple de petits bourgeois très soignés » (le découpage les décrit ainsi) qui crient à l'assassin après avoir aperçu la mort de Rose depuis une certaine distance. M^e Nogent, jeune avocat dynamique, issu des classes populaires et donc fort d'un parcours exceptionnel dans un milieu d'avocats et de magistrats plus vieux et visiblement désabusés, semble être à la fois parfaitement intégré dans le système et le seul capable de le sauver de son cynisme et de ses préjugés.

Dans ce scénario, la fausse accusation de meurtre, la condamnation à mort et les deux procès restent marginaux par rapport à l'intrigue qui oppose M^e Nogent à la famille de sa fiancée. L'accusé n'est qu'un personnage secondaire, et le véritable intérêt du deuxième procès à la fin du film n'est pas de le voir innocenté par un témoin clé, mais d'entendre la plaidoirie du personnage principal contre l'attitude méprisante de la société envers les enfants naturels. À lire le scénario, le lien entre l'erreur de justice et la problématique des enfants nés hors mariage semble précaire et peu convaincant, une faiblesse importante du récit. Pourtant, il est pour le moins intéressant que Cloche emploie une affaire judiciaire comme paysage du film, afin d'évoquer le jugement implicite de la société qui pèse sur les enfants nés hors des liens du mariage. Mais si Cloche utilise alors le milieu judiciaire pour son poids symbolique, il est intéressant de remarquer au passage la représentation du système judiciaire au sens propre. Après tout, le scénario détaille les failles d'un système qui engendre une erreur qui aurait pu être fatale en condamnant à mort un innocent ; pourtant, il semble que le public ne soit pas censé le remarquer car cet aspect de l'intrigue est relégué au second plan. Malgré l'erreur de justice et la sentence de mort, le scénario ne communique jamais le sentiment que la vie de Denis est vraiment en danger. Cloche

ne prévoit qu'une très courte séquence qui montre le condamné en prison, et ni celui-ci ni même M^e Nogent ne s'inquiètent sérieusement à aucun moment de la possibilité qu'il soit exécuté.

Si l'erreur de justice dans le récit est peu soulignée, c'est probablement que le propos de Maurice Cloche est autre. Avec *Né de père inconnu*, le réalisateur avance une vision du crime dans laquelle la société, et non pas le délinquant, est désignée comme responsable. Cette vision n'est qu'esquissée, car le crime en question dans ce film n'en est finalement pas un : un suicide, pas un assassinat. C'est tout de même la société qui est tenue responsable de la mort de Rose au début du film. Comme nous le verrons, une telle conception « positiviste » du crime – car elle semble découler de la criminologie positiviste, qui voit le crime comme fléau social plutôt que comme responsabilité individuelle du délinquant – est aussi un aspect essentiel de *Rayés des vivants*, le film suivant de Maurice Cloche à évoquer la justice. Si *Né de père inconnu* était réédité ou une copie de consultation était tirée, il serait intéressant d'en faire une véritable analyse pour voir si, au niveau des images, ces impressions sont confirmées.

4.3.2 *Rayés des vivants*, ou comment la lobotomie rendra les prisons obsolètes

Avec Henri Danjou, son scénariste de *La Cage aux filles*, Maurice Cloche replonge dans l'univers de la justice pénale à peine un an plus tard avec *Rayés des vivants*, sorti en salles en juin 1952. Nettement moins réussi que *Né de père inconnu*, il essuie des critiques plutôt mauvaises dans la presse et n'attire que 800 000 spectateurs⁴⁵. Cependant, c'est un film assez exceptionnel dans la mesure où il s'intéresse explicitement à la réinsertion des repris de justice, un thème très peu abordé dans le cinéma français de cette époque. Indisponible en VHS ou DVD, il peut en revanche être consulté aux archives à Bois d'Arcy.

Le personnage principal du film est Pierre Beaupré (Daniel Ivernel). Malgré une enfance difficile et peu de ressources, il a réussi à trouver un travail stable en tant qu'ouvrier dans un garage et à nouer relation heureuse avec une femme qui l'aime, Isabelle (Christiane Lénier). Peu après le début du film, une autre femme, Marcelle (Marthe Mercadier), attire son attention, devient son amante et le dévoie de sa vie simple mais honnête. Trop pauvre pour lui offrir des cadeaux, Pierre vole de l'argent à un client. Condamné pour ce vol, il sort de prison six mois plus tard, mais retrouve Marcelle avec un autre homme, Toto (Albert Dinan), qui promet de lui faire gagner de l'argent s'il participe à des escroqueries. Avant qu'il ne puisse toucher un centime, Pierre, dans

45. S. Simsi, *Ciné-passions*, op. cit., p. 244.

un accès de jalousie, sort un pistolet et tire sur les deux. Condamné à la relégation⁴⁶, il fait cependant l'objet d'une expérience menée par l'administration pénitentiaire qui a pour but de donner une deuxième chance à une poignée de condamnés. Après une courte peine de prison, Pierre bénéficie de la libération conditionnelle. Malheureusement, il est arrêté à nouveau pour avoir explosé de colère dans la rue après avoir aperçu Marcelle et Toto. Cette fois Isabelle fait un geste dramatique en faveur de son mari : elle annonce au juge qu'elle porte son enfant. Pierre s'effondre dans une crise d'épilepsie en pleine audience. Soigné cette fois dans un asile – une séquence de neurochirurgie vante les miracles de la médecine moderne – il devient un homme nouveau. Avec le soutien d'Isabelle et d'un patron qui décide de lui faire confiance, il reconstruit sa vie, tout en empêchant une dernière fois Marcelle et Toto, qui voulaient l'impliquer dans une affaire de braquage, de le tirer vers le bas.

À la différence des autres films analysés dans ce chapitre, *Rayés des vivants* évoque peu le milieu carcéral, du moins de manière directe. Deux brèves séquences montrent les passages en prison du personnage principal. Dans la première, par un montage typique de barreaux et de cellules sombres et sales, on peut supposer que Pierre est dans une maison d'arrêt qui n'a pas encore appliqué la réforme Amor, même si ceci n'est jamais explicité. En *off*, la voix de Beaupré observe : « Après six mois de taule, je n'étais plus le même homme. Tous mes mauvais instincts avaient retrouvé leur ancienne violence, et j'avais une drôle d'envie de me barrer de la société. » Étant donné le breveté de ce montage, c'est plutôt l'amendement et la réinsertion du protagoniste, ainsi que l'origine de son comportement antisocial, qui sont en question dans le film. Il est pourtant intéressant que le film évoque à peine la prison au sein de son discours, car tout le sens de la réforme Amor, et de la réforme de la relégation qui l'a suivie en 1948⁴⁷, est de réorganiser les peines pénales dans le but de favoriser le redressement des condamnés. La liberté conditionnelle, dont bénéficie le protagoniste de *Rayés des vivants*, fait partie des changements mis en place par la réforme, mais elle est généralement accordée à la fin d'un long parcours, dit « régime progressif » ou « régime irlandais ». Ce dispositif commence par l'isolement et l'observation des détenus, puis leur accorde plus d'autonomie au fur et à mesure qu'ils se montrent coopératifs. Maurice Cloche n'ignore pas cet aspect des réformes, car l'ordre

46. Insituée par une loi de 1885, la peine de relégation cible les récidivistes et leur applique un châtement à vie. La loi s'appuie sur la criminologie positiviste à la mode à la fin du XIX^e siècle : elle part du principe que les délinquants et criminels multirécidivistes sont incorrigibles. Voir Jean-Lucien Sanchez, « La relégation (loi du 27 mai 1885) », *Criminocorpus. Revue d'Histoire de la justice, des crimes et des peines*, janvier 2005, <http://criminocorpus.revues.org/181> (consulté le 24 octobre 2016).

47. Jean-Claude Vimont, « L'observation des relégués en France (1947-1970) », *Crime, Histoire & Sociétés/Crime, History & Societies*, mars 2009, vol. 13, n° 1, p. 49-72, doi : 10.4000/chs.691.

des images dans la deuxième courte séquence de la vie de Beaupré en prison le montre d'abord en cellule individuelle, ensuite au travail dans un atelier avant qu'on lui accorde la libération conditionnelle. Il est curieux que le cinéaste décide ici de gommer le rôle de la prison et de ses personnels dans l'amendement des condamnés – cette séquence dure seulement quelques secondes – pour se concentrer sur la phase où le condamné a déjà été libéré. En tout cas, Cloche décrira en détail le parcours des prisonniers selon le nouveau régime dans un autre film, *Prisons de femmes*, quelques années plus tard (voir *infra*, p. 313).

Si l'expérience de la prison est quasiment absente du film, le réalisateur s'efforce cependant de montrer des alternatives à l'enfermement des délinquants, et surtout à la relégation. Établie par un texte législatif de 1885, cette peine a la particularité d'être réservée aux récidivistes. Encore au début des années 1950, la plupart des relégués sont des personnes condamnées pour vol, vagabondage ou autres délits mineurs, mais la loi les frappe de cette peine – fondée sur une « présomption irréfragable d'incorrigibilité » – après un certain nombre de crimes ou de délits répétés⁴⁸. Pendant presque six décennies, la relégation se traduit par l'envoi systématique des condamnés aux bagnes de la Guyane, où ils doivent en principe passer le reste de leur vie. Le titre du film de Maurice Cloche s'inspire de celui d'un article d'Albert Camus, « Ces hommes qu'on raye de l'humanité », qui cible justement le fait que ce châtiment caractérise les condamnés comme une tare dont il faudrait débarrasser la société⁴⁹. La relégation, sa présomption d'incorrigibilité et sa durée perpétuelle sont donc nettement incompatibles avec la logique des réformes pénales engagées à la Libération. Dès 1942, une loi établit la relégation en métropole, et les relégués sont désormais envoyés aux pénitenciers de Mauzac ou de Saint-Martin-de-Ré. À partir de 1947, l'administration pénitentiaire commence, peu à peu, à appliquer aux relégués un régime progressif et le même type de procédures d'observation et de classification déjà introduites par la réforme Amor pour d'autres catégories de condamnés,

48. Jean-Lucien Sanchez, « L'abolition de la relégation en Guyane française (1938-1953) », *Criminocorpus. Revue d'Histoire de la justice, des crimes et des peines*, 9 septembre 2014, <https://criminocorpus.revues.org/2727> (consulté le 24 octobre 2016). Bien que les trois termes évoquent pendant longtemps l'envoi au bagne, la relégation, réservée aux récidivistes, se distingue d'un point de vue juridique de la déportation, qui punit des crimes politiques, et de la transportation, mode d'exécution des peines de travaux forcés.

49. Albert Camus, « Ces hommes qu'on raye de l'humanité », *Alger-Républicain*, 1 déc. 1938. Cité dans J.-C. Vimont, « L'observation des relégués en France (1947-1970) », art. cit., p. 50.

même si l'étendue finale de ces mesures, comme celles de la réforme Amor, est à nuancer en raison des nombreuses difficultés de mise en œuvre⁵⁰.

Le récit de *Rayés des vivants* repose sur ce fond de réforme de la relégation. Maurice Cloche ne souligne pas ce lien entre fiction et réel par un carton au début du film, comme il l'a déjà fait dans *La Cage aux filles*. Aucun indice ne laisse penser que les personnages du film seraient inspirés de personnes réelles, mais deux critiques parues dans la presse quotidienne affirment que *Rayés des vivants* s'appuie sur une « expérience récente » menée par l'administration pénitentiaire qui a placé en liberté conditionnelle certains prisonniers condamnés à la relégation⁵¹. Cette expérience correspond en effet à l'introduction du régime progressif pour quelques groupes de relégués transférés en 1948 et 1949 vers la maison centrale de Loos, prison fraîchement rénovée, avec deux mois d'observation en cellule suivis de la possibilité de mise en semi-liberté et ensuite libération conditionnelle⁵². Beaupré, mal éduqué, épileptique, auteur de quelques vols et agressions, possède effectivement un profil similaire à celui des délinquants qui étaient souvent condamnés à la relégation.

Les comportements transgressifs du personnage principal sont attribués en partie à une enfance malheureuse. Pendant qu'il subit une intervention chirurgicale au niveau du cerveau – nous y reviendrons –, une séquence de flash-back montre des souvenirs de l'enfance de Beaupré. Ces images sont stéréotypées, mais traumatiques : le père du protagoniste le frappe et l'encourage à voler, sa mère reçoit un amant dans sa chambre – d'ailleurs un homme noir, ce qui est le signe, selon les préjugés du cinéaste caractéristiques de son époque, d'une perversion absolue. Ces images d'une enfance difficile sont liées directement par le montage aux premiers souvenirs d'arrestation et d'emprisonnement, suggérant que ceux-ci sont la conséquence directe de ceux-là. D'autres causes souvent associées avec le crime – le taudis, l'alcool – sont également évoquées à divers moments du film. Après qu'il est redevenu un citoyen honnête vers la fin du film, le protagoniste commence à se rendre pleinement compte des problèmes sociaux qui engendreraient le crime : « Tant que le bistrot est le seul endroit vivable, il n'y a rien à faire »,

50. J.-C. Vimont, « L'observation des relégués en France (1947-1970) », art cit. Voir aussi C. Carlier, « Histoire des prisons et de l'administration pénitentiaire française de l'Ancien Régime à nos jours », art. cit.

51. J. Fabre, « *Rayés des vivants* : les bonnes intentions ne suffisent pas », *Libération*, 10 nov. 1952; Jean Rochereau, « *Rayés des vivants* », *La Croix*, 30 octobre 1952.

52. Christian Carlier, « Loos, de la Libération aux événements de 1974 », *Criminocorpus. Musée d'histoire de la justice, des crimes et des peines*, 14 avril 2009, <https://criminocorpus.org/fr/expositions/prisons/histoire-des-prisons-de-lille/articles/de-la-liberation-a-1974> (consulté le 22 octobre 2016).

dit-il à son patron, qui va l'aider à construire un centre social pour des gens peu fortunés comme lui.

Cependant, *Rayés des vivants* est assez exceptionnel par son propos : la criminalité serait un problème qui relève de la maladie. La séquence la plus impressionnante du film sur le plan visuel montre l'intervention chirurgicale qui va miraculeusement transformer Beaupré de criminel instable en citoyen modèle. Les images soulignent la modernité et le caractère scientifique de la chirurgie : dans un bloc opératoire des plus modernes, des machines complexes surveillent l'état du patient, des instruments chirurgicaux impeccables brillent dans la lumière, les chirurgiens et les infirmières travaillent en équipe avec grande précision. Quelques inserts montrent même des instruments qui semblent faire des incisions sur la surface du cerveau. L'efficacité sensationnelle de l'opération – l'attitude du protagoniste change dès la scène suivante, il se stabilise et commence à donner des leçons morales à ses copains au bistrot – révèle une conception de la criminalité comme pathologie qui doit être soignée. Beaupré bénéficie également de l'attention d'une femme douce et compréhensive, d'une assistante sociale dévouée et d'un patron qui lui fait confiance malgré ses antécédents, mais c'est la chirurgie cérébrale qui a l'effet le plus visible et le plus immédiat sur lui.

Le propos de Cloche n'est donc pas si éloigné des théories de Cesare Lombroso, criminologue fondateur de l'école positiviste italienne, qui voyait dans la criminalité un comportement pathologique, parfois héréditaire. Selon lui, il était difficile pour le criminel-né, sans traitement, de se maîtriser ; pour les positivistes, les comportements criminels outrepassent le raisonnement, d'où l'inefficacité de la criminologie classique beccarienne qui vise à prévenir les actes transgressifs par dissuasion⁵³. Le placement de l'intervention chirurgicale au centre du récit, le fait que cette scène produise les images les plus impressionnantes du film et que certains dialogues, tels qu'une réplique du chirurgien qui explique à Isabelle que, bientôt, la société aura peut-être moins besoin des prisons grâce à la science médicale, donnent l'impression que la médecine sera une « cure miracle » pour la criminalité. Le film s'engage donc dans un discours vantant le progrès scientifique qui, selon toute vraisemblance, mènera vers un monde plus humain. Cependant, le discours positiviste du film a aussi un côté plus troublant pour un public de nos jours. Outre le protagoniste, la représentation des délinquants laisse penser qu'ils sont incorrigibles, mais la neurochirurgie n'est pas proposée à tous. Marcelle et Toto, les petits délinquants qui deviennent les antagonistes principaux, sont des personnages stéréotypés

53. Raymond Gassin, Sylvie Cimamonti et Philippe Bonfils, *Criminologie*, 7^e éd, Paris, Dalloz, 2011, p.180-183.

par leurs gestes, habits et dialogues : Toto parle en argot et s'habille en « gangster » alors que Marcelle, une « garce », boit, s'habille avec des fourrures et des robes « tape-à-l'œil » et ne cache pas sa sexualité. Le schématisme de ces représentations est telle qu'un critique de l'époque parle de « jeux de physionomie » dans les personnages secondaires⁵⁴. Si cette vision de la criminalité est cohérente avec la criminologie positiviste de la fin du XIX^e siècle, elle est en contradiction avec le soutien du cinéaste aux réformes pénales du milieu du XX^e siècle, qui adoptent l'humanisme de la criminologie positiviste italienne en abandonnant ses aspects pseudoscientifiques⁵⁵.

La passage de *Rayés des vivants* devant la commission de contrôle du CNC est davantage intéressant pour ce qui n'est pas censuré que pour ce qui l'est. Le dossier de censure est assez court pour un film qui a effectivement subi des coupes imposées par les autorités publiques. Le 6 juin 1952, une première version est visionnée par une sous-commission et reçoit une interdiction aux mineurs⁵⁶. Deux semaines plus tard, une deuxième version – avec le même métrage, ce qui laisse supposer peu ou pas de changements – passe devant les censeurs. Ils l'autorisent à tout public moyennant trois coupes, même si deux des cinq membres ne demandent « ni coupures, ni interdiction aux mineurs⁵⁷ ». Maurice Cloche doit raccourcir la « scène où figure la crise d'épilepsie » et en supprimer deux autres, la « scène de trépanation » et la « scène de prostitution⁵⁸ ». (Ces séquences figurent dans la copie que nous avons visionnée.) La prostitution et quelques images qui donnent des détails un peu crus sont donc les seules dont se soucie de la commission de contrôle, et pas la représentation des institutions judiciaires. C'est sans doute parce que les quelques séquences qui représentent la justice pénale ne montrent pas grand-chose : il s'agit des deux montages rapides des passages de Beaupré en prison, ainsi qu'une courte scène montrant un tribunal où Beaupré est victime d'une crise d'épilepsie aussitôt qu'il est appelé par le juge. Ces séquences, brèves et consensuelles, ne posent aucune inquiétude à la commission.

54. J. Fabre, « *Rayés des vivants* : les bonnes intentions ne suffisent pas », art. cit.

55. Un discours similaire, avançant l'idée que la médecine moderne pourra soigner certains criminels, apparaît dans un autre film de 1952, *Nous sommes tous des assassins* d'André Cayatte (voir chapitre 5, p. 370). Cayatte, bien entendu, est plus nuancé que Cloche : le fou furieux apaisé par la neurochirurgie n'est pas le personnage principal du film, et son cas est présenté comme une raison, parmi plusieurs, de douter du bien-fondé de la peine de mort.

56. Procès-verbal de séance du 6 juin 1952, dossier de censure de *Rayés des vivants*, visa n° 12 407, Centre national de la cinématographie, Paris.

57. Procès-verbal de séance du 18 juin 1952, dossier de censure de *Rayés des vivants*, op. cit.

58. *Ibid.*

4.3.3 Prisons de femmes : réalisme, « amitiés particulières » et autocensure

Encore fasciné par ces mêmes thèmes sociaux, Maurice Cloche réalise six ans plus tard un dernier film qui explore le milieu pénitentiaire. *Prisons de femmes* sort en salles le 15 juillet 1958. Son titre reprend celui d'un autre film tourné par Roger Richebé en 1938. Le dialoguiste du film de Cloche est le même Francis Carco qui a écrit le scénario et a joué un personnage central dans le film de Richebé. Pourtant, à part le titre et le sujet, l'implication de Carco est le seul point commun entre les deux œuvres. Celle de Richebé est de loin la plus forte, autant sur le plan narratif que sur le plan émotionnel, mais c'est celle de Cloche qui nous intéresse ici, non seulement parce qu'elle entre dans les bornes chronologiques de notre étude, mais parce qu'elle s'intéresse beaucoup à l'expérience de la prison elle-même. Le film renvoie une image très ambiguë de la prison qui ressemble déjà à celle que l'on voyait dans *La Cage aux filles*. Le portrait fait par Cloche des pénitenciers est très variable : tantôt lieu parfait de rééducation, tantôt cachot indigne où même les détenues innocentes sont rendues méchantes car elles sont entourées de criminelles incorrigibles. Ce discours reflète assez bien certaines des véritables contradictions du système pénitentiaire, censé à la fois protéger la société des prisonniers dangereux, les punir mais aussi prévoir leur réinsertion dans la société. Pourtant, le discours de Cloche est assez confus dans ce film, éventuellement encore plus que dans *Rayés des vivants*.

Au début du film, nous rencontrons Alice Rémon (Danièle Delorme), vendeuse dans une pharmacie parisienne. Son mariage avec un ouvrier est paisible mais sans joie. Quand son époux meurt subitement d'une intoxication, Alice se retrouve accusée de meurtre par sa belle-mère (Jane Marken). L'indifférence d'Alice envers son mari et les circonstances autour du décès semblent témoigner contre elle. C'est surtout son passé difficile qui pose problème : elle était prostituée avant de se marier, et l'accusation affirme qu'elle voulait se débarrasser de son mari pour retrouver son ancien amant et souteneur, Mario, qui venait de refaire surface dans sa vie précisément au mauvais moment. Bien qu'elle proteste et clame son innocence, elle est arrêtée et conduite dans un premier temps à la prison de la Petite Roquette. Alice y vit des scènes « typiques » de la vie des prisonnières : fouille intégrale à l'arrivée, conflits entre détenues, retrouvailles avec une ancienne amie d'une époque plus difficile de sa vie, travail collectif en atelier. Elle commence à perdre espoir quand elle accouche d'un enfant et se rend compte qu'elle risque de ne pas le voir grandir. René (Jacques Duby), son ancien patron, amoureux d'elle depuis toujours, engage un avocat et retrouve Mario, qui accepte de témoigner qu'elle n'avait plus que du dégoût pour lui, et donc aucun mobile pour assassiner son mari. Mais le souteneur est tué dans un règlement de comptes avant le procès et Alice est condamnée à dix ans de réclusion. En colère contre le système qui l'a condamnée, elle est envoyée à la maison centrale

de Haguenau et placée en isolement. Dans cette prison, aussi, elle voit des horreurs : des hurlements pendant la nuit, une prisonnière qui se suicide, la torture d'une détenue par une ancienne amante. Mais grâce à sa bonne conduite et l'application de nouvelles réformes par une administration bienveillante, Alice regagne confiance en elle-même. À la fin du film, les autorités trouvent un autre cas d'empoisonnement très similaire à celui du mari d'Alice, une nouvelle preuve qui permet la révision de son procès et conduit à sa libération.

À lire ce résumé, la ressemblance entre *Prisons de femmes* et *La Cage aux filles* (voir chapitre 3, p. 242) est frappante. Réalisés à presque neuf ans d'écart, les deux films aux titres similaires portent à l'écran la même comédienne, Danièle Delorme, tenant presque le même rôle, celui d'une condamnée sympathique et surtout innocente, poussée au bord de la folie par quatre années en prison. Les deux films mélangent un discours social apparemment progressiste avec des promesses émoustillantes de jeunes femmes en sous-vêtements et de rixes entre détenues lesbiennes. C'est l'irresponsabilité d'un beau-parent intolérant qui provoque l'arrestation et l'emprisonnement de la protagoniste dans les deux films. Par ailleurs, comme *La Cage aux filles*, *Prisons de femmes* revêt un caractère pédagogique conduisant le spectateur d'une prison à l'autre, lui montrant les cellules et les ateliers, la structure hiérarchique, la diversité sociale des prisonnières; une pédagogie à la fois de qualité, car fondée sur une recherche documentaire réelle, et déformante, car les femmes ne constituent qu'une petite fraction des personnes détenues dans les établissements pénitentiaires. Comme le film de Cloche de 1950, *Prisons de femmes* fait la promotion de réformes législatives supposées mener vers un système plus « compréhensif » et un avenir de « prisons sans barreaux ».

Pédagogie et propagande pour l'administration pénitentiaire

En 1948-1949, Maurice Cloche avait préparé *La Cage aux filles* en employant comme scénariste Henri Danjou, un journaliste qui connaissait bien le milieu des maisons d'éducation surveillée. À la différence de *La Cage aux filles*, *Prisons de femmes* n'a probablement pas pour origine un fait divers spécifique, même si une ancienne condamnée, Paule Guillou, y a vu suffisamment de similarité avec sa propre histoire pour demander la mise sous séquestre du film⁵⁹. L'ancienne préparatrice en pharmacie, condamnée en 1946 aux travaux forcés à perpétuité et emprisonnée à Haguenau pendant dix ans malgré

59. « Paule Guillou demande la mise sous séquestre du film "Prison de femmes" », *Le Monde*, 30 juin 1958. Nous n'avons malheureusement pas pu trouver de trace de cette procédure dans les Archives de la ville de Paris.

avoir toujours protesté son innocence, est libérée après avoir bénéficié d'une remise de peine. Malgré cette similarité, elle perd son procès contre les producteurs du film car celui-ci n'évoquerait aucun dossier pénal avec précision⁶⁰. En tout cas, le discours pédagogique autour du système pénal dans *Prisons de femmes* est fondé sur un travail documentaire sérieux. Le film met en exergue de véritables changements, intervenus à la suite de la réforme Amor, dans le fonctionnement des prisons et le parcours des détenus. C'est notamment le cas du parcours d'Alice lors de son arrivée à Haguenau, qui illustre le régime progressif, pierre angulaire de la réforme, mis en place dans les pénitenciers dits « réformés⁶¹ ». Selon ce régime, les prisonniers condamnés à des peines longues passent peu à peu de l'isolement vers des programmes de plus en plus souples, jusqu'à la semi-liberté et la libération conditionnelle. Ils sont régulièrement évalués par une commission, présidée par un juge de l'application des peines, qui les classe et leur permet d'avancer plus ou moins vite selon leur comportement et leur degré d'amendement. Le film illustre ce parcours dans plusieurs séquences, à l'aide de dialogues expliquant les différentes étapes aux personnages de condamnées, mais surtout avec des décors distincts.

La première étape, le régime d'isolement, est mise en scène dans un décor de quartier cellulaire construit sur trois niveaux avec des balcons autour d'une cour intérieure. Ce décor permet des plongées et des contre-plongées saisissantes et souligne le silence et la discipline « de fer » qui y règnent (fig. 4.9). Les cellules sont de petites pièces austères et complètement isolées les unes des autres : on y accède par de lourdes portes en bois, et même les espaces de récréation sont clos afin d'empêcher tout contact entre les détenues (fig. 4.10). Les séquences reflètent aussi le fait que cette étape correspond à une phase d'observation, où les prisonnières sont non seulement isolées pendant plusieurs mois, mais évaluées. À la fin de cette première phase, *Prisons de femmes* met en scène une réunion où les divers responsables évaluent les détenues au cas par cas : comme les véritables commissions qui statuaient sur le classement des condamnés, la reconstitution créée par Maurice Cloche est présidée par un juge de l'application des peines et comporte des surveillantes, des éducateurs, un médecin et le directeur de l'établissement pénitentiaire. Le film ne néglige pas non plus de montrer l'attitude des détenues face au régime progressif. Peu après son arrivée à Haguenau, Alice est reçue par le directeur de la prison (Louis Arbessier) et deux de ses adjointes dans une pièce qui ressemble à une salle d'audience. À la barre en face d'eux, Alice s'insurge, mais le directeur porte clairement le discours officiel d'espoir et d'amendement, tout en lui

60. « Le film "Prison [sic] de femmes"... sortira librement », *Le Monde*, 7 juillet 1958.

61. J.-G. Petit, C. Faugeron et M. Pierre, *Histoire des prisons en France, op. cit.*, p. 177.

expliquant (et aux spectateurs) le rôle de l'administration pénitentiaire dans les prisons réformées :

LE DIRECTEUR — Vous ne vous rendez pas compte que vous jouez votre avenir ?

ALICE — Mon avenir en prison ? Vous vous fichez de moi !

LE DIRECTEUR — Vous n'avez jamais entendu parler de grâce ? De libération conditionnelle ? Ça s'obtient, avec une bonne conduite ici.

ALICE — Mais je n'ai pas mérité d'être ici ! Je suis innocente, vous m'entendez ?

LE DIRECTEUR — Nous ne sommes pas là pour vous juger – c'est déjà fait – mais pour veiller à l'exécution de votre peine. Et pour vous aider à vous réadapter à une vie normale quand vous retournerez dans la société.

De façon similaire, la deuxième étape du parcours est mise en scène dans ses propres décors. Si les dortoirs où elles passent la nuit sont divisés par des cloisons qui forment à nouveau des cellules, les détenues y ont beaucoup plus de contact les unes avec les autres. Elles participent à des activités de récréation en commun et travaillent ensemble en atelier. Pourtant, Maurice Cloche montre que ce régime reste assez dur en termes de discipline, avec des gardiennes qui crient pour exiger le silence et des promenades en rond dans une cour entièrement vide (voir fig. 4.11-4.12).

La troisième étape, le « groupe de confiance », consiste à séparer les prisonnières modèles de leurs anciennes camarades qui pourraient avoir une mauvaise influence sur elles ; il se traduit dans le film par un retour au premier espace de quartier cellulaire, mais avec des cellules qui sont aménagées de manière remarquablement confortable (fig. 4.13). Une surveillante explique que l'emplacement malheureux de ces chambres individuelles est dû au manque de place dans la prison (c'était peut-être aussi dû aux contraintes budgétaires du film), mais que l'avenir est plein d'espoir : « Nous n'avons pas pu enlever les barreaux, mais à Rennes nous sommes en train d'aménager une centrale moderne – sans barreaux ! » Ici le côté propagandiste des propos est assez flagrant, mais moins que dans les séquences paradisiaques dans la maison de redressement aux nouvelles méthodes à la fin de *La Cage aux filles* ; cette étape intervient vers la fin de *Prisons de femmes* et ne dure pas longtemps, car Alice obtient une révision de son procès et finit par être libérée. Si le film ne montre pas les étapes finales du régime progressif, les régimes de semi-liberté et de libération conditionnelle, c'est probablement car ces régimes n'ont



FIGURE 4.9 – *Le quartier cellulaire de la prison de Haguenau, illustration de la première étape du « régime progressif » introduit par la réforme Amor.*



FIGURE 4.10 – *Les détenues sont surveillées et isolées même dans l'espace de récréation pendant la première étape à la prison de Haguenau.*



FIGURE 4.11 – *Insert des sabots portés par les prisonnières.*



FIGURE 4.12 – *Promenades en rond dans la cour de la prison de Haguenau.*



FIGURE 4.13 – *La cellule tout confort de la troisième étape, le « groupe de confiance ».*

jamais été appliqués à la centrale de Haguenau⁶². En somme, les décors et le traitement des personnages de prisonnières correspondent bien aux régimes distincts réellement mis en place dans cette maison centrale pour appliquer la réforme Amor, et montrent que la dimension documentaire du film repose sur des bases solides.

Cet aspect documentaire de *Prisons de femmes* va souvent au-delà de la simple explication des nouvelles mesures pour activement soutenir les réformes et donner une image positive de l'administration pénitentiaire. La représentation des personnels des prisons n'est pas pour autant uniforme. La plupart des surveillantes à Haguenau, des figurantes qui crient des ordres aux détenues à un rythme saccadé, sont montrées comme strictes et sèches. Cette image vaut aussi pour la plupart des nonnes qui surveillent les prisonnières à la Petite Roquette, à l'exception notable d'une sœur qui reconforte Alice lorsqu'elle apprend qu'elle va accoucher d'un enfant derrière les barreaux. Compréhensive et souriante, elle l'incite à prier sainte Rita, « la patronne des sans espoir » ; dans la séquence suivante, après la naissance de son enfant, la protagoniste déclare avoir retrouvé la volonté de vivre. L'exemple le plus évident du soutien des réformes se trouve dans la représentation du directeur de la maison centrale de Haguenau et le contraste avec l'une de ses adjointes. Le directeur, fonctionnaire impeccable en costume-cravate qui affiche constamment une attitude optimiste, explique la réforme à son adjointe, s'adressant implicitement au public : « Nous avons contre nous l'hostilité du public, qui a du mal à admettre que la pénitentiaire dépense de l'argent des contribuables pour respecter la personne humaine des criminels. » L'adjointe, une femme plus âgée, sèche, tendu, incarne la caricature d'un avis contraire : « Quand vous aurez comme moi vingt-cinq ans de vie de pénitentiaire, vous reviendrez sur vos utopies [...]. Moi, je suis pour le système sévère. Les bêtes féroces, on ne discute pas avec. On les mate, on les brise. Ceux qui rédigent des réformes dans des bureaux devraient bien passer quelques années ici. » Cloche profite de la scène pour montrer que c'est l'avis du directeur qui représente l'avenir. Elle conclut : « Mais enfin je suis fonctionnaire, j'obéirai. »

Comme *La Cage aux filles* et, dans une moindre mesure, *Rayés des vivants*, *Prisons de femmes* soutient donc les lois de réforme des prisons et promeut l'idée que le but des prisons de l'avenir est la réhabilitation plutôt que la punition des condamnés. Si la réforme Amor date de 1945, certaines de ses dispositions, notamment le régime progressif vers la semi-liberté, ne sont généralisées dans les maisons centrales qu'à partir de 1954. La mise en évidence de cette évolution dans *Prisons de femmes* est donc d'actualité, même si le

62. Lou Schmitt, « La maison centrale d'Haguenau », *Criminocorpus. Carnet de l'histoire de la justice, des crimes et des peines*, 14 mars 2013, <https://criminocorpus.hypotheses.org/7366> (consulté le 28 juin 2016).

discours sur les « prisons sans barreaux » n'est guère différent de celui que l'on voit dans *La Cage aux filles* (voir chapitre 3, p. 242) ou dans des actualités dès 1946 (voir chapitre 3, p. 267 et *infra*, p. 328). Cependant, malgré le sérieux de son travail documentaire, *Prisons de femmes* porte un message assez contradictoire sur les thèmes plus généraux de la criminalité et du redressement des condamnés.

Entre réalisme et exploitation

En effet, une différence importante par rapport à *La Cage aux filles* est que l'innocence du personnage principal est moins évidente dans le récit de *Prisons de femmes*, du moins au début. L'intrigue est construite de manière à ce que le spectateur puisse encore soupçonner Alice d'avoir empoisonné son mari avant les révélations de la fin du film. Le comportement d'Alice ainsi que de faux indices – elle déclare au médecin qu'elle ne veut en aucun cas que son mari soit hospitalisé, et le médecin entend le mari, dans un délire, crier qu'Alice veut divorcer alors qu'il veut rester en couple – laissent planer le doute quant à son innocence. Pourtant, le spectateur ne la voit commettre aucun crime, et elle bénéficie facilement de la compassion et de l'identification du public en raison de son statut de personnage principal. Avant et après son arrestation, le film fait ressortir ses qualités (amour maternel, foi, une attitude globalement positive et respectueuse pendant son emprisonnement) aussi bien que ses défauts (son passé de prostituée, quelques moments de désespoir en prison), mais ceux-ci sont toujours assez compréhensibles étant donné le contexte. Une conséquence logique de cette ambiguïté par rapport à l'innocence de la protagoniste est que l'argumentation de *Prisons de femmes* est un peu plus subtile que celle de *La Cage aux filles* : ainsi *Prisons de femmes* défendrait-il l'humanité de tous les prisonniers, pas seulement ceux qui sont innocents, comme c'est le cas dans le film de Cloche de 1950.

Pourtant, cette argumentation humaniste n'est pas défendue de manière constante dans *Prisons de femmes*. D'abord, parce qu'Alice finit par être innocentée. C'est une prisonnière amendable... grâce au fait de ne pas avoir grand-chose à amender ! Mais l'argumentation du film est surtout minée par la représentation caricaturale des autres prisonnières. Comme dans *La Cage aux filles*, la protagoniste est la seule détenue avec laquelle le public peut vraiment compatir, et la plupart des autres sont des personnages unidimensionnels, peu présents à l'écran et définis seulement par un ou deux traits de caractère. Solange (Joëlle Bernard) est lesbienne et se comporte de manière insolente ; Lulu (Jackie Rollin) est la moucharde qui échange des informations contre des conditions de détention plus favorables ; les spectateurs ne rencontrent Jacqueline que parce qu'elle se suicide en se jetant par une fenêtre. La seule autre condamnée dont le personnage est

développé est Gigi (Vega Vinci), une ancienne amie d’Alice qui devient sa camarade de cellule à la Petite Roquette et est envoyée ensuite à Haguenau pour une longue peine. Si Gigi partage quelques moments de confiance avec l’héroïne – elle la reconforte juste après son arrivée à la Petite Roquette, et lui tend la main dans la salle de bains quand elle subit les moqueries des autres prisonnières qui l’entourent – elle présente aussi les traits stéréotypés d’une « garce ⁶³ ». Dans leur cellule partagée à la Petite Roquette, Gigi porte une tenue de nuit qui dévoile ses jambes, tandis qu’Alice est vêtue d’un pyjama (fig. 4.14); c’est une façon pour Maurice Cloche de séduire le public masculin tout en avertissant le public féminin que ce n’est pas un exemple à suivre. Le comportement de Gigi devient de plus en plus agressif au fur et à mesure que le temps passe, sans que ce changement soit mis en exergue, puisqu’elle est un personnage secondaire. Dans une dernière séquence dans l’atelier de plumasserie à Haguenau, elle ruse pour prendre en otage une surveillante, puis attaque une autre détenue, « cette salope de Paulette qui commence à [la] tromper avec la nouvelle ». Aidée par plusieurs camarades, Gigi arrache la chemise de Paulette, la frappe violemment et la couvre de colle et de plumes (fig. 4.15). Des plans de coupe ajoutent une dose de voyeurisme, montrant plusieurs vieilles prisonnières qui éclatent de rire autour de l’agression (fig. 4.16), tandis qu’Alice reste à sa table et détourne le regard. Ces plans envoient un message clair au public : à part Alice, les prisonnières sont monstrueuses. Cependant, le passé de Gigi est très peu évoqué, et le récit n’apporte aucune explication sur la dépravation des autres personnages de détenues. Alice, qui n’a pas commis de crime, devient donc la seule prisonnière corrigible dans un univers de criminelles endurcies et sans vergogne.

Ce discours quelque peu incohérent sur la possibilité des condamnées de se repentir traduit la tendance qu’a le film à osciller entre réalisme et sensationnalisme. Le traitement de la sexualité dans le film en est un autre exemple, même s’il doit évidemment être replacé dans le contexte historique des années 1950. L’homosexualité en milieu carcéral était effectivement un « problème » auquel faisaient face les prisons à cette époque, et dont se plaignaient les religieuses chargées de nombreuses tâches au sein des établissements pénitentiaires pour femmes ⁶⁴. En plus de la révolte suscitée par la jalousie de Gigi, l’homosexualité est visible dans une séquence à la prison de Haguenau la caméra survole le dortoir après l’extinction des lumières pour la nuit. Alors que certaines prisonnières, dont l’héroïne, couvrent leurs oreilles pour essayer de dormir, d’autres commencent des conversations à travers les cloisons, et d’autres encore leur demandent de se taire. Parmi

63. N. Burch et G. Sellier, *La Drôle de Guerre des sexes du cinéma français*, op. cit., p. 52-53.

64. Olivier Landron, *La Vie chrétienne dans les prisons de France au xx^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 2011, p. 304.



FIGURE 4.14 – Alice (Danièle Delorme), Gigi (Vega Vinci) et Lulu (Jackie Rollin) dans leur cellule à la Petite Roquette.



FIGURE 4.15 – L'incident dans l'atelier de plumasserie...



FIGURE 4.16 – occasionne des rires perturbants de la part de toutes les prisonnières à part Alice.



FIGURE 4.17 – La séquence de « strip-tease », coupée à la demande du ministère de l'Information.

tous ces commentaires, une prisonnière s'écrie : « Gigi, je voudrais être près de toi ! La chaleur, ça me donne des idées. » Quelques plans plus tard, nous voyons Solange qui ouvre un trou dans le cloison entre sa cellule et celle de sa voisine ; elle lui caresse la tête à travers l'ouverture. La mise en scène violente de l'homosexualité, d'un simple incident (une nuit agitée dans un dortoir) à une véritable agression (qui conduit à l'humiliation publique d'une détenue), toujours en marge du personnage d'Alice, permet de montrer cette pratique comme déviante et comme l'effet malsain d'un milieu immoral, le milieu carcéral.

Si l'homosexualité en prison est un phénomène bien réel que peu de films de l'époque osent montrer, la morale finale souhaitée par Maurice Cloche est difficile à cerner : les prisons réformées sont d'une part une avancée sociale, permettant aux condamnées de s'amender et de préparer leur réinsertion dans la société, mais aussi des nids d'immoralité et de perversité à cause des criminelles inéducables – et lesbiennes – qui y sont enfermées. On peut avancer la possibilité que ces contradictions apparentes soient la manière dont Cloche exprime une vision réaliste d'un milieu effectivement compliqué ; mais le portrait de la sexualité des prisonnières a aussi une dimension racoleuse. Au-delà de la question de l'homosexualité, les prisonnières sont souvent présentées d'une manière fortement sexualisée. Gigi, dont nous avons déjà parlé, montre ses jolies jambes devant la caméra et se révèle lesbienne à la fin du film. La première fois qu'on voit Solange, elle est nue, allongée sur le ventre sur son lit ; avec insolence, elle prétend être en train de prendre un « bain de soleil » lorsqu'une éducatrice la surprend dans sa cellule. Juste avant l'arrivée d'Alice à la Petite Roquette, les surveillantes obligent une autre détenue nouvellement arrivée, une blonde plantureuse qui apparaît uniquement dans cette séquence, à se déshabiller pour une fouille. Elle enlève sa chemise, sa jupe et ses chaussures, puis la caméra fait un panoramique qui la fait disparaître du cadre mais révèle sa silhouette projeté sur un mur pendant qu'elle enlève ses sous-vêtements (fig. 4.17). (Comme nous le verrons un peu plus tard, ce plan de la silhouette figure dans la version du film initialement exploitée en salles ; il est ensuite coupé à la demande des autorités.) Cloche esquisse donc un portrait des prisonnières qui à la fois stigmatise la sexualité de ces femmes – souvent d'anciennes prostituées – et s'en sert pour attirer le regard masculin⁶⁵. Cependant, la protagoniste, innocente autant sur le plan sexuel que moral, se comporte de façon modeste tout au long du film malgré son passé de prostitution, et finit par rencontrer un homme fidèle qui deviendra son mari à sa sortie de prison.

65. À la manière décrite dans l'article célèbre de Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, octobre 1975, vol. 16, n° 3, p. 6-18, doi : [10.1093/screen/16.3.6](https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6).

Outre la prison, la présentation des institutions judiciaires est aussi ambiguë. Au cours du film, nous voyons plusieurs acteurs du système judiciaire : un juge d'instruction, un substitut du procureur et un avocat de la défense. Ils sont présentés avec soin. Avant qu'Alice ne rencontre le juge d'instruction, l'avocat de la défense précise qu'il est « très hésitant, mais [que] c'est un de ces magistrats qui pensent qu'il vaut mieux laisser filer dix coupables que de condamner un innocent ». La séquence suivante, où le juge d'instruction interroge Alice, montre effectivement son approche équitable et patiente. Bien qu'il pose des questions difficiles à l'accusée à propos de son passé, et qu'il demande à son avocat de ne pas trop intervenir, il écoute attentivement les réponses d'Alice et accepte d'interroger Mario. Dans une conversation avec le substitut, filmé dans un décor de bureau au Palais de justice, il prend la défense de l'accusée qui n'a jamais avoué et qui ne lui paraissait pas mentir, et souligne tous les points faibles de l'accusation. Le substitut, quant à lui, conclut rapidement qu'Alice doit être coupable. Il déclare, dans des mots qui servent cependant à mettre en question le système judiciaire aux yeux du public, que « Notre route se borne non pas à juger, comme Dieu le Père, mais à réaliser une certaine apparence de justice – et à maintenir un certain ordre social. » Pourtant, il s'avère un honnête servant de la République et de la justice. C'est lui qui, avec précipitation, apporte les nouvelles preuves à l'attention du juge d'instruction vers la fin du film, affirmant être « tout remué ». En même temps, si les fonctionnaires qui représentent le système judiciaire sont généralement montrés comme des hommes et des femmes de bonne foi, il n'y a aucune image du procès d'assises, qui conduit à un verdict injuste. Le président du tribunal et les jurés ne sont jamais représentés ; le film saute directement de l'espoir d'Alice, qui raconte à Gigi que Mario a accepté de témoigner en sa faveur, à un plan qui montre l'assassinat de ce dernier par des gangsters dans un bar, puis à un gros plan du titre du journal qui annonce la condamnation de l'héroïne pour l'empoisonnement de son mari. La justice est donc incarnée par des personnages plutôt bienveillants, mais le lieu et le moment de l'erreur de justice sont remarquablement absents du film. Le soin apporté à la représentation des magistrats – et éventuellement aussi l'absence d'images de l'audience – est lié également aux échanges entre Maurice Cloche et les censeurs officiels du CNC.

La censure, à nouveau

La censure de *Prisons de femmes* porte sur un éventail de soucis exprimés par plusieurs membres de la commission de contrôle du CNC. Comme dans d'autres cas de censure que nous avons déjà abordés, la commission émet d'abord un avis sur le scénario (la pré-censure), puis statue sur le film final après la réalisation. Pour *Prisons de femmes*, il y

a une troisième étape : une négociation directe avec le ministère de l'Information qui permet la levée d'une interdiction aux mineurs contre la suppression de deux séquences.

Au stade de la pré-censure, quatorze membres, donc une nette majorité de la commission, préconisent une interdiction aux mineurs de moins de 16 ans. Six de ces membres votent en outre pour une interdiction à l'exportation et quatre pour une interdiction d'exploitation dans les territoires d'outre-mer. Cette partie du dossier est très complète : elle contient l'avis écrit par chacun des membres de la commission après sa lecture du découpage. Bien que la plupart se contentent de remplir le formulaire avec un minimum de détail – « Avis favorable avec risque d'interdiction aux mineurs », par exemple –, certains membres écrivent un avis motivé en pointant du doigt des séquences ou des répliques spécifiques, visibles dans la copie du découpage incluse dans le dossier. Ce scénario, qui est presque identique au film final en termes de structure et très proche quant à ses dialogues, comporte tout de même quelques différences importantes qui correspondent aux soucis exprimés par les censeurs.

La plupart de ces avis concernent surtout des références à la sexualité des prisonnières. Pour motiver d'éventuelles interdictions, ces séquences sont citées par plusieurs membres de la commission, à l'image du représentant de l'Éducation nationale qui écrit : « L'évocation des "amitiés particulières" entre prisonnières, même si elle est discrète, risque d'entraîner l'interdiction aux mineurs, p. ex. 155-158, 297. Attention également à la scène 56⁶⁶. » À six reprises, le découpage dialogué fait allusion à des relations homosexuelles entre détenues, alors que dans le film final, seulement trois de ces références subsistent, dont une seule exprimée par l'image plutôt que par les dialogues. Par exemple, une séquence du film montre une conversation entre Alice et Gigi, où celle-ci raconte sa condamnation à une peine de dix ans à Haguenau ; Alice lui apprend que Mario a accepté de témoigner en sa faveur. Dans le film, la conversation se termine à ce moment-là, et le plan suivant montre la mort de Mario dans un règlement de comptes dans un bistrot. Le découpage prévoit l'arrivée d'une troisième détenue, Martine, une ancienne amie de Gigi. À l'origine, ces deux discutent de l'arrestation de Martine pour avoir pris de l'argent de la caisse d'un bar du quartier de Pigalle :

MARTINE — Un soir on était soûles, pas de clients. Elle était noire... v'là qu'elle me prend la main... et elle m' fait des yeux... comme ça... ça me

66. Avis de pré-censure du représentant de l'Éducation nationale (signature d'auteur illisible), 5 mars 1958, dossier de censure de *Prisons de femmes*, visa n° 20 358, Centre national de la cinématographie, Paris.

dégoûtait à un point...

GIGI — T'as pas toujours dit ça ⁶⁷...

Après un plan d'Alice qui se couche sous les photographies de sa famille et une image pieuse de sainte Rita accrochées au mur, les lumières s'éteignent et un fondu enchaîné révèle que « [p]lus tard dans la nuit, Gigi et Martine dorment dans les bras l'une de l'autre ⁶⁸ ». Suivant les conseils des membres de la commission de contrôle, les producteurs demandent que ces images et dialogues soient supprimés. Les archives de la censure ne nous permettent pas de savoir si les images ont été tournées puis retirées, mais la présence d'une troisième prisonnière à l'arrière plan de la scène qui est restée dans le film laisse penser que la séquence a été coupée au montage. D'autres séquences évoquant les « amitiés particulières » entre détenues ont été conservées, mais elles sont moins explicites – ou bien rendues moins explicites par des modifications du scénario. Aussi la séquence qui montre deux détenues qui se touchent à travers une ouverture dans la cloison de leurs cellules est-elle modifiée : lorsque le scénario décrit que « [L]a main de Solange passe à travers la cloison et la poitrine de Paulette entre dans le champ ⁶⁹ », c'est seulement la tête de Paulette qui est visible dans le film final. C'est d'ailleurs l'unique exemple d'une relation lesbienne traduite en images dans le film ; les autres références à l'homosexualité ne sont que des allusions verbales.

Au-delà de l'homosexualité, un autre tabou soulevé par les censeurs est le caractère racoleur de quelques images. Deux séquences sont épinglées. Dans la première, une surveillante oblige Alice à se déshabiller pour une fouille intégrale lors de son arrivée à la Petite Roquette. Selon le scénario, la surveillante « passe devant Alice et nous conduit à un mur sur lequel se dessine l'ombre d'Alice que l'on voit quitter son slip, son soutien-gorge ». Ensuite, nous entendons les ordres de la surveillante : « Écartez les jambes... penchez-vous et toussiez ⁷⁰... ». À la suite de la réaction de commission de contrôle, la scène est réécrite : dans le film, ce n'est pas Alice, mais une autre prisonnière, une blonde plantureuse présente uniquement dans cette scène, qui se déshabille en ombre portée. Une deuxième scène, plus tard dans film, provoque des commentaires similaires par rapport à son « contenu licencieux ⁷¹ ». Au début du séjour d'Alice à la maison centrale de Hagueneau, une jeune éducatrice propose des livres à l'héroïne, qui refuse de parler avec

67. Maurice Cloche, Francis Carco et André Tabet, découpage dialogué de *Prisons de femmes*, p. 76-78, dossier de censure de *Prisons de femmes*, *op. cit.*

68. *Ibid.*, p. 79.

69. *Ibid.*, p. 116.

70. *Ibid.*, p. 29-30.

71. Avis de pré-censure du représentant de l'Éducation nationale, *op. cit.*

elle. Ensuite, l'éducatrice demande à voir une autre détenue, Solange, mais quand elle entre dans sa cellule, elle la retrouve « étendue sur son lit, sur le ventre et... nue. Elle ne bouge même pas en entendant la porte s'ouvrir ». Solange répond de manière désinvolte : « Excusez-moi, mais je prends mon bain de soleil... le psychiatre m'a particulièrement recommandé ce traitement... Alors quoi? On laisse entrer tout le monde au Palm-Beach de Cannes à présent... Ça devient commun ⁷²... » Cette séquence reste apparemment inchangée lors de la sortie initiale du film mais, comme nous le verrons, une autre modification interviendra quelques mois plus tard.

Si la plupart des commentaires dans le dossier de pré-censure portent sur la sexualité ou la nudité, un avis se distingue des autres. Là où ses collègues n'écrivent qu'une phrase un court paragraphe, un fonctionnaire représentant le ministère de l'Information, Jean Vingtain, rédige une page et demie de critiques pointant de nombreuses séquences et répliques spécifiques. Bien qu'il évoque les mêmes images de femmes nues et les mêmes références à l'homosexualité qui troublent les autres censeurs, ses remarques touchent également la représentation du système judiciaire dans le film. L'attention qu'il porte à ces questions est d'autant plus remarquable que son collègue du ministère de la Justice ne les soulève pas ⁷³. Vingtain, qui préconise une risque d'interdictions aux mineurs, à l'exportation et à l'exploitation dans les territoires d'outre-mer, demande aussi des coupes. Il se plaint par exemple d'une scène où des journalistes, travaillant avec l'avocat engagé par René, mentionnent les frais très modestes payés par les tribunaux pour une expertise toxicologique :

3^e JOURNALISTE — Allez-y mollo. Vous savez ce qu'ils touchent les experts, pour une analyse de toxiques?... 2 800 Frs !!

2^e JOURNALISTE — Non! Pour ce prix-là, je n'écrirais pas un écho de chiens crevés... Et comment se fait-il que les arbitres, dans les affaires commerciales, touchent des centaines de mille [sic] francs ?

3^e JOURNALISTE — Parce qu'on estime que l'argent a de la valeur et que la vie humaine compte pour zéro ⁷⁴.

Cette analyse très critique, voire un peu appuyée, de l'appareil judiciaire et plus largement de la société contemporaine va trop loin pour Vingtain, qui demande « l'aménagement »

72. M. Cloche, F. Carco et A. Tabet, découpage dialogué de *Prisons de femmes*, *op. cit.*, p. 90.

73. Avis de pré-censure de Pierre Morelli, représentant du ministère de la Justice, 5 mars 1958, dossier de censure de *Prisons de femmes*, *op. cit.* La seule remarque de Morelli par rapport aux questions de justice est que soit supprimée une réplique faisant référence à la maison d'éducation surveillée de Brécourt. Cette référence, présente dans le scénario (p. 77), est absente dans le film final.

74. M. Cloche, F. Carco et A. Tabet, découpage dialogué de *Prisons de femmes*, *op. cit.*, p. 112 bis.

de ces répliques⁷⁵. La scène est raccourcie dans le film final et les journalistes ne font plus aucune référence aux honoraires perçus par les experts en toxicologie.

De même, une deuxième remarque du représentant du ministère de l'Information concerne la représentation de la magistrature à travers deux personnages secondaires. Il veut éviter que soit dressé un portrait à la fois trop faible et trop léger de ces fonctionnaires qui incarnent le système judiciaire français :

Enfin, il est demandé, compte tenu des risques d'interdiction ci-dessus énoncés [...] l'aménagement du texte rapportant à une magistrature qui « fait un travail éreintant » en distribuant des peines de prison, qui « tremble en songeant qu'une minute d'inattention aurait pu coûter des années de prison à une malheureuse » qui a déjà purgé trois années de peine pour un crime qu'elle n'a pas commis⁷⁶.

Ce commentaire se rapporte à une scène vers la fin du film où le juge d'instruction parle avec le substitut du procureur. Celui-ci, très ému, vient de découvrir un cas d'empoisonnement accidentel, provoqué par les ingrédients toxiques d'un type de peinture, qui ressemble beaucoup à celui du mari d'Alice : c'est une preuve nouvelle qui remet en cause le verdict prononcé contre la protagoniste. Malgré le fait que le substitut fasse preuve d'honnêteté et d'une conscience professionnelle exemplaire, Vingtain est troublé par le langage des magistrats et par ses conséquences. L'erreur judiciaire est déjà présente dans le récit mais, aux yeux de ce censeur, il est inacceptable qu'un personnage de magistrat avoue qu'une telle erreur puisse être entraînée par « une minute d'inattention ». Une remarque du juge, « Heureusement que tu lis tous les dossiers de très près », donnerait l'impression que le système judiciaire, et même la justice en tant que notion abstraite, reposent sur un terrain glissant⁷⁷. La séquence est réécrite de façon à impartir un ton plus grave aux magistrats. Ainsi, dans le film final, le juge déclare-t-il : « il nous ferait une bonne mine si on découvrait que Rémon avait pu, dans son usine, avoir ces colorants sous la main. » Le substitut corrige cette attitude trop légère : « Qu'importe notre mine, mon vieux ! La vérité avant tout ! »

Ces remarques sur la représentation de la justice ne figurent pas dans le rapport officiel de pré-censure envoyé par le CNC aux producteurs. Officiellement, l'unique problème implique « les scènes concernant "les relations particulières" entre détenues,

75. Avis de pré-censure de Jean Vingtain, représentant du ministère de l'Information, 5 mars 1958, dossier de censure de *Prisons de femmes*, *op. cit.*

76. *Ibid.*

77. M. Cloche, F. Carco et A. Tabet, découpage dialogué de *Prisons de femmes*, *op. cit.*, p. 149-150.

dont certaines peuvent faire l'objet de demandes de coupures⁷⁸ ». Officieusement, les remarques de Jean Vingtain sur la mise en scène de la justice ont dû être communiquées à la société de production, car toutes ses consignes sont soigneusement observées. Pendant le tournage du film, les dialogues des magistrats et des journalistes sont modifiés, et la représentation sexualisée des prisonnières est atténuée. Dans une lettre envoyée après le passage du film devant la commission, Jacques Flaud, directeur général du CNC, n'évoque plus que la possibilité d'une interdiction aux mineurs de moins de 16 ans :

Ainsi que laisse entendre le titre, la majeure partie de l'intrigue se passe dans la détention. Il s'en suit des scènes : déshabillage pour la fouille, détenues restant nues sur leur lit, amitiés particulières entre celles-ci, crises de désespoir, hurlements, etc... qui contre-indiquent la projection de ce film devant les enfants⁷⁹.

Quelques mois plus tard, après la sortie du film en exclusivité à Paris, mais pas trop tard pour avoir un impact positif sur la diffusion du film en province, le producteur arrive à un compromis avec le ministère de l'Information. Les images de déshabillage d'une prisonnière à son arrivée à la Petite Roquette, ainsi que celles de Solange allongée nue sur son lit, sont coupées, et l'interdiction aux moins de 16 ans est levée⁸⁰.

4.4 Actualités : prisons modèles en France, émeutes à l'étranger

Les quelques exemples de bandes d'actualités traitant de la prison en France entre 1945 et 1958 sont similaires à celles qui prenaient pour objet les maisons de redressement (voir chapitre 3, p. 267). Comme l'éducation surveillée, la prison est un sujet rarement abordé par les actualités filmées : les pénitenciers de la France métropolitaine sont le sujet principal de seulement cinq titres entre 1945 et 1958 dans la totalité des archives des *Actualités françaises*, *Gaumont-Actualités*, *Pathé-Journal* et *Éclair-Journal*. Un de ces titres, un reportage d'août 1955 sur la vente d'une maison d'arrêt désaffectée, peut être

78. Lettre destinée à Robert de Nesle, directeur du Comptoir français de productions cinématographiques, 13 mars 1958, dossier de censure de *Prisons de femmes*, *op. cit.*

79. Lettre de Jacques Flaud, directeur général du CNC, à la société Comptoir français de productions cinématographiques, 28 mai 1958, dossier de censure de *Prisons de femmes*, *op. cit.*

80. Lettre du Conseiller technique du ministère de l'Information à Jacques Flaud, 6 novembre 1958, dossier de censure de *Prisons de femmes*, *op. cit.*

classé dans une catégorie de reportages « insolites », inclus dans le journal pour divertir, sans apporter de véritables nouvelles aux spectateurs⁸¹.

Trois des quatre reportages restants sont réalisés par le même journal, *Les Actualités françaises*, pendant une période relativement courte, entre juin 1946 et novembre 1947. Ce journal a la particularité d'avoir été créé à la Libération par un groupe de résistants, la plupart communistes, qui ont investi les locaux abandonnés de *France-Actualités*, bande d'actualités unique contrôlée par l'occupant. Repris en main par l'État, qui est devenu actionnaire majoritaire de la société produisant le journal, *Les Actualités françaises* perd son monopole sur les actualités filmées à partir de janvier 1946⁸². Si l'équipe de journalistes et de techniciens des *Actualités françaises* reste largement ancrée à gauche, au cours de cette même année, Philippe Este, ancien journaliste des actualités vichystes, est nommé rédacteur en chef. C'est lui qui, à partir de sa nomination, rédige l'ensemble des commentaires pour ce journal et exerce donc un contrôle étroit sur son contenu politique⁸³.

Le premier de ces reportages sur les prisons fait partie du journal de la semaine du 13 juin 1946⁸⁴. Intitulé en interne « Nouvelles méthodes de travail à la prison centrale de Melun », le reportage commence par un carton marqué « Prisons sans barreaux ». Ce reportage occupe une place plutôt privilégiée dans le journal, qui commence par une série de sujets sur des commémorations : la célébration à Londres de la victoire des Alliés en Europe, des cérémonies à la mémoire des résistants au mont Valérien et à la mémoire des morts de la Commune de Paris au cimetière du Père-Lachaise, le deuxième anniversaire du débarquement des Alliés en Normandie. Le reportage sur la prison est situé juste après ces titres et avant la rubrique « Regards sur le monde ». Tourné à la prison de Melun, effectivement l'un des premiers pénitenciers concernés par la réforme Amor⁸⁵, il construit une image très favorable de l'administration pénitentiaire et porte un discours d'espoir pour un avenir prometteur. Sans mentionner explicitement la réforme

81. « La vente de la prison de Domfront », *Les Actualités françaises*, 2 août 1955, INA, notice n° AFE85006290.

82. Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS éditions, 2000, p. 27-29; Marcel Huret, *Ciné actualités : histoire de la presse filmée, 1895-1980*, Paris, Henri Veyrier, 1984, p. 120.

83. S. Lindeperg, *Clio de 5 à 7, op. cit.*, p. 42-46.

84. « Nouvelles méthodes de travail à la prison centrale de Melun », *Les Actualités françaises*, 13 juin 1946, INA, notice n° AFE85001521.

85. Philippe Poisson, « La réforme Amor et sa mise en œuvre dans l'immédiat après-guerre (1944-1950) », *Documents du temps passé*, 29 octobre 2008, <http://philippepoisson.unblog.fr/2008/10/29/la-reforme-amor-et-sa-mise-en-oeuvre-dans-limmediat-apres-guerre-1944-1950/> (consulté le 25 septembre 2016).

– le reportage dure moins d’une minute et demie – la voix du commentateur vante les nouveaux dispositifs de travail en semi-liberté.

Que la prison ne soit pas exclusivement le lieu du châtiment et de la peine, mais aussi la maison du relèvement moral, et la rééducation sociale et professionnelle, c’est le désir et l’espoir d’une civilisation évoluée. Les barreaux et les verrous ne savent que contenir le crime. La prison peut être également une guérisseuse. C’est l’expérience que depuis quelques mois tente, en France, l’administration pénitentiaire. Les maisons centrales retrouvent maintenant leurs portes aux détenus dont la conduite se montre garante que le crime ne les a pas gangrenés.

Les images accompagnant ce commentaire rejoignent son discours de progrès (fig. 4.18). Les premières relèvent d’une conception traditionnelle de la prison : gros plans de verrous et de barreaux, plan en contre-plongée d’une sentinelle armée, plans larges de prisonniers qui marchent en rangées, entourés de murs hauts d’une dizaine de mètres. Ensuite, la tonalité change, avec des images de prisonniers qui travaillent dans un atelier ou sur un chantier naval. La musique devient très gaie alors qu’on montre des rangées de détenus qui marchent dans une cour de prison qui ressemble davantage à un parc. La voix *off* explique : « Ils referont là, en dehors des promiscuités malsaines, leur apprentissage d’honnêtes hommes, et ils se reprendront [...]. L’expérience de cette liberté temporaire réussira-t-elle ? On peut le croire. Il y a, dans les prisons, des détenus dont on peut refaire des hommes. »

Un discours semblable accompagne un autre reportage des *Actualités françaises* dans le journal du 25 décembre 1946⁸⁶. Il s’agit, dans ce sujet du journal de Noël, des relégués. Bien que ceux-ci ne soient plus envoyés en Guyane depuis plusieurs années, le reportage annonce cette information comme nouvelle : « Désormais on ne les envoie plus là-bas et le fort de l’île de Ré, qui autrefois n’était que le dépôt des forçats en instance de départ, est devenu aujourd’hui le centre où aboutissent tous les condamnés à la relégation. » Les images de ce reportage reprennent le même motif que celles de la prison de Melun. D’abord, on peut voir un carton au titre vaguement sinistre, « L’île des réprouvés », et des plans d’ensemble du fort, suivis d’images de verrous, de barreaux et de prisonniers en uniforme avec des inserts montrant leurs sabots. Quelques images montrent de « bien bizarres souvenirs », tels qu’une collection de papillons ou un modèle de guillotine, rapportés de la Guyane par les anciens forçats. Ensuite, le progrès : les détenus travaillent

86. « Chez les relégués, retour de Cayenne à Saint-Martin-de-Ré », *Les Actualités françaises*, 25 décembre 1946, INA, notice n° AFE85001823.

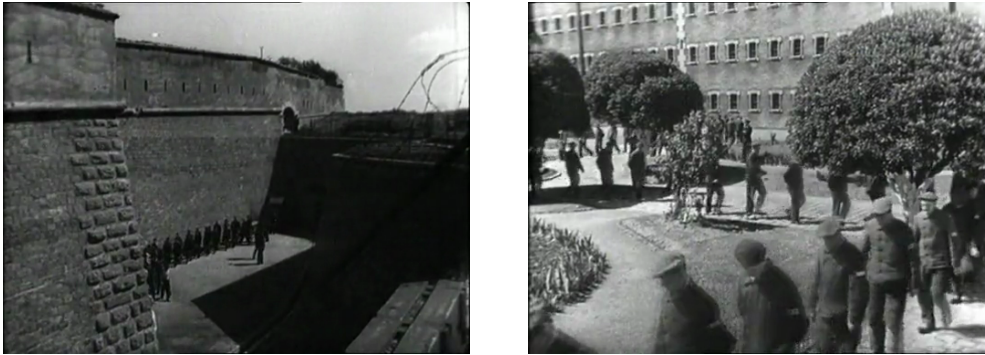


FIGURE 4.18 – Les Actualités françaises, 13 juin 1946. Tourné entièrement à la prison centrale de Melun, ce reportage commence par des images traditionnelles d'une prison : verrous, barreaux, murs impressionnants. Il montre ensuite le progrès des prisons réformées, comme dans ce plan de détenus dans une cour arborée.

dans les champs, puis rentrent par un portail du pénitencier en fin de journée dans un plan tourné en contre-jour qui donne l'impression qu'ils marchent vers un avenir plein d'espoir (fig. 4.19). Comme à Melun, les journalistes tournent des images dans un seul endroit et à un seul moment, mais les divisent par le montage afin de soutenir leur propos : des images d'une prison moderne et salubre viennent trancher avec des représentations de des bagnes coloniaux, à la fois exotiques et menaçants. Quelques images à la fin du reportage montrent l'austérité du fort de l'île de Ré, avec des vagues qui heurtent contre la façade, mais le commentaire *off* ne laisse aucun doute par rapport au message envoyé au public sur le progrès que ferait l'administration pénitentiaire :

Sans doute certains, les plus endurcis, pensent-ils avec regret à cette terre de Guyane, dont ils ont rapporté de bien bizarres souvenirs. L'île de Ré ne leur ouvre la porte que sur des travaux de culture et de terrassement, au jardinage de petits rentiers, les journées du maraîcher au vent du large. Mais, à la plupart, le séjour de l'île de Ré dans leur seenvoyé au public sur le progrès que ferait l'administration pénitentiaire : mi-liberté sera plus profitable que la relégation ancienne avec son climat physique et moral, ces louches entreprises, et l'espoir de « la belle », c'est-à-dire de la fuite. Ici peut s'entreprendre une sorte de relèvement, qui fera de meilleurs, de nouveaux êtres, dignes de la vie. C'est cela aujourd'hui, l'île de Ré. Non pas une Cayenne française, non pas une prison, mais une terre où les réprouvés



FIGURE 4.19 – Les Actualités françaises, 25 décembre 1946. *Les relégués en semi-liberté : travail dans un champ, rentrée à la prison en fin de journée... vers un avenir qui semble être plein d'espoir.*

d'hier essaient de réapprendre la vie dans une solitude que rendent jour et nuit, éternellement, le vent du large et le bruit de la mer.

Ce discours, comme celui du premier reportage, est plus largement celui d'une nation qui se reconstruit après l'Occupation. La direction des *Actualités françaises*, proche du pouvoir, peut vouloir diffuser sa vision d'un État bienfaisant, mais c'est peut-être encore aussi le cas des journalistes de gauche, à cette époque de tripartisme, avant le renvoi des ministres communistes en 1947. L'image des prisons est donc assez propagandiste, proche de celle qu'on trouve chez Maurice Cloche et loin de l'impression morne et désabusée des prisons dans les deux fictions réalisées par des cinéastes communistes en 1948 et 1950.

Le dernier sujet des *Actualités françaises* sur les prisons se trouve dans le numéro du 13 novembre 1947⁸⁷. Plus court, ce reportage de 50 secondes montre des prisonniers qui réparent le château de Boulogne-sur-Mer, qui deviendra bientôt une prison. À la différence des deux précédents, ce reportage n'a pas de lien particulier avec réformes pénitentiaires mises en œuvre à cette époque, et son message est quelque peu différent. S'il y a encore un discours de progrès, il est plus diffus, et rend plutôt hommage au travail des détenus : « Les temps ont passé, et le vieux château a connu combien d'avatars, mais à notre époque où la reconstruction est à l'ordre du jour, on pourra tirer une moralité

87. « Les prisonniers réparent leur prison », *Les Actualités françaises*, 13 novembre 1947, INA, notice n° AFE85002815. Ce numéro du journal n'a aucun grand événement à relater. Le reportage est situé dans sa partie plutôt « sérieuse », juste après la rubrique « vie scientifique » et avant un reportage sur les fouilles du site de Carthage en Tunisie.



FIGURE 4.20



FIGURE 4.21

Éclair-Journal, 14 septembre 1955. Sur des images conventionnelles et vraisemblablement mises en scène, un père dominicain serre la main à un ancien détenu qui retrouve la liberté.

des gestes de ces prisonniers. Et l'on voudrait que demain ces murailles et ces grilles leur soient moins lourdes. »

Le cinquième reportage est réalisé bien plus tard, pour *Éclair-Journal*, en septembre 1955⁸⁸. Précédé d'un carton indiquant « La dernière chance », le sujet présente ce qui est appelé la « première prison sans barreaux française » – bien que cette désignation ait déjà été employée maintes fois pour d'autres établissements dans des reportages précédents (par exemple celui des *Actualités françaises* intitulé « Prisons sans barreaux » sur la prison centrale de Melun). Sur fond d'une légère musique de flûte, le journal montre l'Étape, domaine près d'Aix-en-Provence où travaillent des prisonniers en régime de semi-liberté. Des plans habituels montrent les détenus au travail dans un champ ensoleillé et dans un atelier de menuiserie, alternant avec d'autres qui soulignent la présence des moines qui les encadrent (fig. 4.20). En même temps, la voix *off* ajoute : « En confiant à deux pères dominicains l'entière responsabilité des détenus qui achèvent leur temps à l'Étape, une étape vers la liberté, l'administration pénitentiaire française, sortant des chemins battus, a permis la réalisation de la première expérience européenne du genre, et cette expérience est un plein succès ! » Les derniers plans, vraisemblablement mis en scène, montrent un prisonnier qui part du centre, la contre-plongée suggérant que son chemin le mène vers un futur prospère (fig. 4.21). Ce reportage met un accent sur le rôle des religieux dans le redressement des condamnés, mais le discours ressemble beaucoup à celui des deux premiers reportages des *Actualités françaises* en 1946 et 1947 : c'est de

88. « L'Étape, maison recevant des détreffés avant leurs reclassement dans la vie », *Éclair-Journal*, 14 septembre 1955, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5538EJ 47777.

la propagande pour l'administration pénitentiaire. En somme, trois des quatre extraits montrent par des images conventionnelles et une voix *off* le progrès vers la terre promise des « prisons sans barreaux ». Si les fictions de Maurice Cloche, et surtout *Prisons de femmes*, contribuent à diffuser une propagande similaire, elles montrent aussi beaucoup plus le quotidien des détenus; émerge ainsi une argumentation qui, bien que parfois confuse, fait réfléchir le public davantage que ces reportages entièrement sans équivoque.

Il convient de soulever un dernier détail concernant la représentation des prisons et de la réinsertion des condamnés dans les actualités filmées. Outre ces quatre exemples, la prison est évoquée de nombreuses fois en tant que sujet principal d'un titre, mais il s'agit toujours de prisons étrangères, et presque chaque fois d'un pays en particulier : les États-Unis. Dans quelques cas, il s'agit d'un sujet « insolite ». Un titre de *Pathé-Journal* de décembre 1954 présente l'unique prisonnier de la petite république de Saint-Marin, qui se lève chaque matin et réveille son canari dans sa cage⁸⁹; de manière similaire, un reportage Gaumont de 1956 montre l'esprit de Noël chez les détenues d'une prison américaine qui fabriquent des jouets pour des enfants déshérités⁹⁰; pas moins de trois reportages, un *Gaumont-Actualités* de 1946 ainsi que des numéros des *Actualités françaises* de 1948 et de 1950, diffusent des images exotiques d'un rodéo organisé au sein d'une prison texane (« C'est peut-être, au fond, le meilleur moyen de calmer les fortes têtes ! », observe le commentaire en *off* de *Gaumont-Actualités* pendant qu'un détenu en uniforme essaie de rester accroché à un cheval sauvage)⁹¹. Les autres reportages sur la prison à l'étranger ont pour objet des événements bien plus sérieux : des mutineries. À une exception près – la révolte des prisonniers d'un pénitencier à Palerme, sujet d'un titre de *Pathé-Journal* en février 1957⁹² –, il s'agit toujours de mutineries survenues aux États-Unis. Les reportages s'appuient sur des images fortes, avec des plans d'incendies, de verre brisé, de policiers qui dégainent leurs armes et des prises de vue depuis un toit montrant des prisonniers qui fourmillent dans une cour de pénitencier. Les actualités cinématographiques de cette époque font part de mutineries qui ont lieu à la fameuse

89. « Une journée avec l'unique prisonnier de Saint-Marin », *Pathé-Journal*, 22 décembre 1954, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 1954 51 4.

90. « Amérique. L'esprit de Noël chez les détenus américains », *Gaumont-Actualités*, novembre 1956, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5648GJ 00002.

91. « Rodéo dans les prisons américaines », *Gaumont-Actualités*, octobre 1946, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 4641GJ 00009; « Rodéo chez les forçats », *Les Actualités françaises*, 9 juin 1948, INA, notice n° AFE85002159; « Rodéo des bagnards à Huntsville », *Les Actualités françaises*, 15 juin 1950, INA, notice n° AFE85003574.

92. « Révolte dans un pénitencier de Palerme », *Pathé-Journal*, février 1957, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 1957 6 4.

prison d'Alcatraz (Californie) en 1946⁹³, à Jackson (Michigan)⁹⁴, Menard (Illinois)⁹⁵ et Rahway (New Jersey)⁹⁶ en 1952, à Monroe (Washington)⁹⁷ et Pittsburgh (Pennsylvanie)⁹⁸ en 1953 et à Jefferson City (Missouri) en 1954⁹⁹. Les révoltes montrés dans ces reportages ont beau faire partie d'une grande vague d'insurrections dans les prisons américaines, la France connaît le même phénomène à un degré plus limité. Les articles de presse sur des événements dans les pénitenciers français laissent penser qu'ils auraient pu donner lieu à des images aussi impressionnantes que celles des prisons américaines, mais les actualités cinématographiques n'en fournissent aucune. Entre 1945 et 1958, *Le Monde* fait état de révoltes de détenus dans des pays aussi éloignés que le Brésil, les États-Unis, l'Inde, Israël ou les Philippines, mais aussi dans un camp pour prisonniers politiques à Noé¹⁰⁰ et dans les prisons de Fresnes¹⁰¹, Clairvaux¹⁰², Loos¹⁰³ et Beaune¹⁰⁴. Des articles paraissent détaillant des incidents similaires dans les prisons de Saïgon (aujourd'hui

-
93. « Mutinerie de la prison d'Alcatraz », *Les Actualités françaises*, 16 mai 1946, INA, notice n° AFE85001475; « Révolte à la prison d'Alcatraz », *Gaumont-Actualités*, mai 1946, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 4616GJ 00006; « Mutinerie à la prison d'Alcatraz », *Éclair-Journal*, 17 mai 1946, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 4620EJ 33690; « Révolte à la prison d'Alcatraz », *Pathé-Journal*, 22 mai 1946, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 1946 20 3.
94. « Les révoltes de la prison de Jackson », *Les Actualités françaises*, 1^{er} mai 1952, INA, notice n° AFE85004536; « Révolte dans prison de Jackson », *Pathé-Journal*, 7 mai 1952, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 1952 18 1.
95. « Illinois. Révolte dans la prison d'État », *Gaumont-Actualités*, 6 novembre 1952, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5245GJ 00003.
96. « Révolte des 231 prisonniers de la prison de Rahway. Vues des destructions », *Éclair-Journal*, 30 avril 1952, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5218EJ 43586; « Amérique : révolte dans les pénitenciers », *Gaumont-Actualités*, 1^{er} mai 1952, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5218GJ 00004.
97. « Révolte dans les prisons de l'État de Washington », *Gaumont-Actualités*, août 1953, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5336GJ 00001; « Révolte dans prison, destructions, gardiens », *Éclair-Journal*, 3 septembre 1953, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5336EJ 45233.
98. « Révolte au pénitencier de Pittsburg [sic] », *Les Actualités françaises*, 29 janvier 1953, INA, notice n° AFE85004921.
99. « Amérique. La révolte du pénitencier de Jefferson City », *Gaumont-Actualités*, septembre 1954, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5440GJ 00012.
100. « Neuf mois de prison au gardien qui abat Labat au camp de Noé », *Le Monde*, 17 février 1948.
101. « Les rebelles de Fresnes ont comparu ce matin devant le tribunal correctionnel », *Le Monde*, 10 mai 1947.
102. « Des gaz lacrymogènes sont utilisés pour réprimer une mutinerie à la prison de Clairvaux », *Le Monde*, 6 mars 1952.
103. « Une mutinerie dans l'annexe psychiatrique de la prison de Loos », *Le Monde*, 28 mai 1955.
104. « "Pierrot le fou n° 2" fomenté une mutinerie à la prison de Beaune », *Le Monde*, 23 février 1956.

Hô-Chi-Minh-Ville)¹⁰⁵ et de Casablanca¹⁰⁶, et un autre parmi des détenus algériens à une maison d'arrêt à Lyon¹⁰⁷. Ces trois derniers cas poseraient clairement aux producteurs des difficultés liées à la censure, en raison du caractère sensible de ces informations dans le contexte des guerres d'Indochine et d'Algérie, et plus largement de tout sujet impliquant la France d'outre-mer. Pourtant, il est assez étonnant et significatif qu'aucun reportage ne soit réalisé sur les quelques incidents survenus en France métropolitaine. Nous ne disposons pas de documents indiquant directement une censure de ces sujets puisque la surveillance des actualités par le ministère de l'Information fonctionne surtout par menace implicite conduisant à l'autocensure (voir introduction générale, p. 35). Mais étant donné le nombre d'incidents et l'absence de reportages, on peut facilement supposer qu'il y ait un tabou autour des images de révoltes dans les prisons françaises. En revanche, présenter les mutineries des prisons américaines ne pose aucun souci : les images, percutantes, sont fournies par des échanges avec des sociétés partenaires d'outre-Atlantique, et montrer les problèmes sociaux violents du pays le plus riche et puissant du monde est parfaitement acceptable, pour les gaullistes comme pour la gauche.

4.5 Conclusion : une gauche sceptique, une droite modérée

Les cinq longs métrages analysés dans ce chapitre ne sont pas les seuls de la Quatrième République à aborder les questions de la prison et de la répression du crime. Au chapitre 1, nous avons étudié plusieurs exemples de films qui abordent le thème sans qu'il ne devienne leur sujet principal ; *Nous sommes tous des assassins* (1952) d'André Cayatte, que nous examinons au chapitre 5 (voir p. 362), s'empare du sujet de la peine de mort avec un engagement politique exceptionnel contre cette pratique. Il faut aussi mentionner brièvement deux films qui sont vus par des publics beaucoup plus restreints et qui montrent la prison d'une manière impossible pour le cinéma populaire de l'époque. Le premier, et le plus connu aujourd'hui, souvent présenté comme un exemple précoce de cinéma *queer*, est tellement confidentiel à la date de sa réalisation qu'il ne connaît aucune projection commerciale avant 1975 : il s'agit d'*Un chant d'amour*, court métrage tourné par Jean Genet en 1950¹⁰⁸. Ce film muet expérimental explore les rapports à la fois

105. « Une mutinerie à la prison centrale de Saïgon », *Le Monde*, 14 juin 1951.

106. « Grève générale et effervescence à Casablanca à l'occasion des obsèques de trois détenus mortellement blessés au cours d'une mutinerie », *Le Monde*, 23 novembre 1955.

107. « Après la mutinerie des détenus algériens », *Le Monde*, 19 avril 1958.

108. Pour une analyse approfondie, voir Jane Giles, *Le Cinéma de Jean Genet. Un chant d'amour*, traduit par Françoise Michaud, Paris, Macula, 1993, 158 p.

érotiques et violents entre deux prisonniers et un gardien qui les observe. Séparés par le mur entre leurs cellules, ces deux prisonniers établissent un contact presque charnel en soufflant la fumée de leur cigarette dans la bouche l'un de l'autre à travers un trou dans le mur. Genet, lui-même ancien détenu, reprend dans ce film le thème de l'incarcération présent dans ses œuvres littéraires et théâtrales. Vu son objet, *Un chant d'amour* n'aurait certainement pas été toléré par les autorités publiques en 1950, et Genet ne tente même pas de le soumettre à l'avis de la commission de contrôle¹⁰⁹. *Prisons de femmes*, comme *Au royaume des cieux* et *La Cage aux filles*, prouve que des images de l'homosexualité (ou au moins de l'homosexualité féminine), souvent utilisées pour émoustiller les spectateurs, ne constituent pas un tabou absolu dans le cinéma français des années 1950. On peut même trouver une étrange ressemblance fortuite entre *Un chant d'amour* et une scène de *Prisons de femmes* : l'aperçu bref, réduit à la demande de la commission de contrôle, d'une caresse entre Solange et Paulette à travers un trou dans la cloison entre leurs cellules. Cependant, une grande différence de tonalité entre cette scène et celle de Jean Genet découle de la gêne culturelle plus forte autour de l'homosexualité masculine, de la durée de la séquence (un plan de quelques secondes chez Cloche, plus d'une minute chez Genet) et surtout du regard des deux cinéastes. Tandis que Cloche montre les prisonnières homosexuelles avec un regard à la fois racoleur et désapprobateur, Genet esthétise et célèbre ouvertement l'érotisme entre ses personnages.

L'autre film que nous n'avons pas encore mentionné est le premier long métrage réalisé par Robert Hossein, *Les salauds vont en enfer* (1955). Bien qu'elle soit exploitée en salles, l'œuvre, adaptée d'une pièce de Frédéric Dard, est un échec total au box-office¹¹⁰. Ce film, que l'on pourrait qualifier de cinéma d'art et essai – mais cette étiquette n'existe pas encore en 1955 –, raconte l'évasion de deux camarades de cellule (Serge Reggiani et Henri Vidal) d'une prison en Camargue après avoir été menacés par leurs codétenus, qui soupçonnent l'un des deux d'être un mouchard. Une fois libres, ils trouvent refuge dans une maison isolée ; ils abattent le jeune homme qui y vivait mais laissent la vie sauve à sa compagne (Marina Vlady). Celle-ci doit se protéger tout en séduisant les deux fugitifs afin de les entraîner à leur chute. Le premier tiers de ce film, portrait d'un monde violent et odieux, se déroule dans la prison, où on voit notamment un prisonnier incarné par Jacques Duby être obligé par les autres détenus de faire un spectacle de « strip-tease » humiliant. Ce film, peu connu lors de sa sortie et vite oublié, mériterait une analyse plus détaillée, mais son impact culturel est très limité et sort donc du cadre de notre étude.

109. Laurent Garreau, *Archives secrètes du cinéma français, 1945-1975*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 260.

110. Elle n'attire que 624 000 spectateurs. S. Simsi, *Ciné-passions*, op. cit, p. 253

Quant aux films de Louis Daquin, Jean-Paul Le Chanois et Maurice Cloche que nous avons analysés, tous ont fini par recevoir l'aval de la commission de contrôle ; leurs propos et leurs images ne se heurtent pas à des tabous culturels aussi forts que ceux qui empêchent toute diffusion publique d'*Un chant d'amour*. Il n'y a pas d'interdiction absolue de représenter une erreur de justice ou les failles dans le fonctionnement des enquêtes, des tribunaux ou des prisons. Les deux films « de gauche », *Les Frères Bouquiquant* et *La Belle que voilà*, proposent des représentations assez subversives du système judiciaire mais qui perdent un peu en puissance du fait d'être des critiques secondaires : la justice n'est pas le véritable objet de ces deux films. Tout de même, malgré le fait que la réforme Amor a été mise en place par un gouvernement auquel participait le Parti communiste, Daquin et Le Chanois portent un regard sceptique sur le système judiciaire et ne font aucun effort pour promouvoir ces réformes, aussi humanistes soient-elles. Dans ces films, les tribunaux semblent être des engrenages inhumains, quand la prison rime avec cynisme, cruauté et punition inefficace.

Curieusement, un même discours de progrès apparaît dans les films, qu'ils penchent à gauche ou à droite, à propos des maisons de redressement pour mineurs, tandis que les deux films « de gauche » qui évoquent la prison pour adultes sont beaucoup plus sceptiques quant aux réformes que leurs équivalents « de droite ». Non seulement *Les Frères Bouquiquant* et *La Belle que voilà* ne promeuvent pas les nouvelles méthodes exigées par la réforme Amor, mais en les regardant on ne peut même pas se rendre compte que cette réforme existe – comme on ne peut pas s'en rendre compte non plus dans la majorité des pénitenciers qui n'ont pas été rénovés. Cela dit, cette différence apparente dans les films de gauche, d'une part envers les réformes de la prison, d'autre part envers celles des maisons d'éducation, est peut-être davantage une question de cinéastes qu'une question de thème. La gauche de Louis Daquin et de Jean-Paul Le Chanois, syndicalistes, proches du PCF, n'est pas celle de Jean Delannoy ou de Julien Duvivier. Celui-là est un partisan de la laïcité, celui-ci doit une partie de sa réputation au Front populaire, sans qu'aucun des deux ne soit aussi engagé politiquement que les deux premiers.

À la différence des fictions de Daquin et de Le Chanois, les films de Maurice Cloche brossent le portrait d'un système judiciaire, voire d'une société entière, qui progresse vers le traitement humain des détenus et la réhabilitation des personnes condamnées. Ceci est le cas même si certains personnages – surtout des bourgeois et des privilégiés – n'arrivent pas à compatir avec le sort des accusés et des condamnés, et même si certains personnages criminels sont dépeints comme incorrigibles. (Ceci est le point faible du discours de Cloche, qui présente une ressemblance troublante avec la criminologie positiviste.) Toutefois, le point de vue de Cloche se distingue du discours normatif des

actualités filmées par son incohérence, qui traduit en définitive assez bien les incohérences réelles du système pénitentiaire : la volonté de rééduquer les détenus se heurte souvent au fait que ces détenus ne veulent pas forcément être rééduqués, et la prison est un lieu à la fois où certains d'entre eux peuvent commencer à reconstruire leur vie et où d'autres s'endurcissent.

Toutefois, ce que les films de Daquin et de *Le Chanois* ont en commun avec les films de Maurice Cloche est une critique implicite de la criminologie classique inspirée de la pensée de Cesare Beccaria ou de Jeremy Bentham. En montrant des crimes et des criminels qui n'agissent pas d'une manière parfaitement rationnelle, ainsi que des prisons qui n'arrivent pas à enrayer la criminalité, ils suggèrent que les peines de privation de liberté ne sont pas dissuasives. L'autre point commun est que tous ces films construisent une même représentation schématique des classes sociales, esquissant un lien entre justice pénale et justice sociale. Les personnages antipathiques dans ces films détiennent du pouvoir et de l'argent mais ne font pas l'effort de comprendre les difficultés des prisonniers et de leurs proches, tandis que ceux qui souffrent, ainsi que les personnages compatissants qui comprennent ce dilemme, sont issus des milieux populaires. Tout ceci incite à relativiser la prémisse selon laquelle Maurice Cloche réalise des films « de droite ». Ses allusions fréquentes à la foi catholique ou contre le syndicalisme le placent effectivement à la droite de l'échiquier politique des années 1950, mais son aversion pour les classes aisées et sa perspective sur les réformes pénales fait écho plus largement à l'état de la droite française à cette époque : la droite dure, qui avait apporté son soutien au régime de Vichy, est complètement discréditée après la Seconde Guerre mondiale, laissant la place à une droite beaucoup plus modérée¹¹¹ qui soutient sans hésitation des lois censées rendre les prisons plus humaines.

Paradoxalement, parmi ces films de fiction, la censure s'intéresse uniquement à *Prisons de femmes*, un film qui diffuse de la publicité – quelque peu maladroite, mais de la publicité tout de même – pour l'administration pénitentiaire. Est-ce que la commission de contrôle ne s'est pas rendue compte du côté subversif de la représentation des prisons par *Le Chanois* et Daquin ? C'est possible, car la prison reste au deuxième plan dans ces films, mais il est difficile d'apporter une réponse définitive à cette question. Les archives du CNC expliquent souvent pourquoi un film subit une censure, beaucoup plus rarement pourquoi un film en est épargné. En tout cas, *Prisons de femmes* est le seul film à être réécrit en suivant les consignes des censeurs, et le seul, parmi les cinq que nous analysons dans ce chapitre, à formuler des critiques des systèmes judiciaire et pénitentiaire et à les

111. Voir, par exemple, Michel Winock, *La Droite : hier et aujourd'hui*, Paris, Perrin, 2012, 272 p.

aborder en tant que thème principal. En traitant ces sujets d'une manière aussi frontale – même avec un fort aspect kitsch, même en répétant parfois les discours officiels –, Cloche s'approche des limites imposées par la censure et tente de pousser son public à la réflexion politique. Le seul cinéaste à aller plus loin que lui dans une représentation politisée de la justice est André Cayatte, qui fait l'objet de notre chapitre final.

5 | « Transformer les salles de cinéma en cours d'appel »

*Rhétorique, réalisme et subversion
dans le cycle judiciaire d'André Cayatte*

5.1 Introduction : un examen approfondi de la justice

Le dernier chapitre de notre étude ne pourrait qu'être consacré à André Cayatte. Il en est le cœur car il est indispensable pour parler de justice au cinéma dans la France de l'après-guerre : dans quatre longs métrages de fiction réalisés au début des années 1950, ce réalisateur, ancien avocat, aborde directement et abondamment les questions les plus essentielles de la justice pénale. Si Cayatte occupe une place centrale dans cette recherche, son œuvre est exceptionnelle par rapport au cinéma français largement dépolitisé de cette époque. Certes, Sacha Sacha Guitry, avec son humour noir, tient un discours individualiste désabusé par rapport à l'État et ses institutions, alors que René Clément ou Ralph Habib tournent des films qui par moments formulent une critique cohérente de ceux-ci ([chapitre 1](#)); Henri-Georges Clouzot ou Julien Duvivier posent des questions difficiles sur l'épuration et les effets de la guerre sur la société (voir [chapitre 2](#)); Maurice Cloche ou Jean Delannoy réalisent des films qu'on peut qualifier d'« engagés » dans la mesure où ils soutiennent des approches plus compréhensives pour l'administration pénitentiaire et l'Éducation surveillée, mais leur discours reste tout à fait consensuel ([chapitres 3 et 4](#)). Cayatte est le seul cinéaste de sa génération à tenir un discours social aussi incisif, qui expose les failles du contrat social et explore de manière approfondie le rapport entre l'individu et l'État dans la France contemporaine.

Souvent résumé ou étiqueté un peu hâtivement – « films à thèse », « films de prétoire » –, le cinéma d'André Cayatte des années 1950 est aujourd'hui relativement oublié, surtout par rapport à la Nouvelle Vague qui a apporté une révolution stylistique quelques

années plus tard. Son esthétique, marquée par le tournage en studio et la mise en scène de personnages souvent manichéens, joués par les mêmes comédiens, et qui portent le même nom d'un film à l'autre, peut paraître bien datée à notre époque. Cependant, de manière tout à fait remarquable pour les années 1950, Cayatte aborde les thèmes essentiels qui animent jusqu'ici notre étude des représentations de la justice dans les autres films. Contrairement à une idée reçue, les œuvres de Cayatte ne se résument pas au milieu judiciaire¹. Si les films que nous examinons comportent tous au moins une scène dans une salle d'audience, il n'y en a qu'un seul (*Justice est faite*) qui y passe un temps important, et chacun des quatre films ambitionne un examen de la société d'une portée qui va bien au-delà des tribunaux. Cayatte s'intéresse aux rapports entre l'individu, la communauté et l'État, et par le biais de ses films il pose ouvertement la question : la justice dispensée par l'État au nom du peuple est-elle vraiment juste ? Les individus se comportent-ils de manière juste dans leurs rapports aux autres ?

Une deuxième idée reçue, déjà répandue à l'époque de la sortie des films, consiste à qualifier ces œuvres de « films à thèse ». Si les films de Cayatte font effectivement appel à la raison de leur public, cette expression est aussi trompeuse. Bien qu'ils posent des hypothèses et orientent le public à en tirer des conclusions spécifiques, ces films requièrent surtout des spectateurs une remise en cause de leur conception de la justice et ainsi de reconsidérer l'action répressive de l'État. À une exception près – *Nous sommes tous des assassins* (1952) est un film qui fait une argumentation claire contre la peine de mort –, nous verrons que les films de Cayatte suscitent plus d'interrogations qu'ils n'apportent de réponses.

Comme les films sur la délinquance juvénile (chapitre 3) et les mélodrames sur la prison (chapitre 4), on peut en effet évoquer la notion de « cinéma engagé » en parlant du cinéma de Cayatte. Jusqu'à ce moment dans sa carrière, le réalisateur lui-même n'a pas tourné des films avec un caractère politique particulier, et son activité pendant la Seconde Guerre mondiale n'a rien d'héroïque², mais plusieurs de ses collaborateurs ont déjà une histoire d'engagement à gauche. Le scénariste des quatre œuvres du cycle judiciaire,

1. Voir, par exemple, François Garçon, « De la notion d'auteur dans le cinéma : effets pervers d'une vanité flattée », *CinémAction*, 2002, n° 104, p.107, qui évoque dans le même souffle les « films de prétoire de Cayatte et [les] bluettes de Richard Pottier avec Luis Mariano ».

2. D'abord suspendu des professions cinématographiques par une commission d'épuration pour avoir tourné des films pour la Continental, firme dirigé et financé depuis Berlin, Cayatte est accordé des circonstances atténuantes lors d'une seconde audition. Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le Cinéma sous l'Occupation : le monde du cinéma français de 1940 à 1946*, Paris, Olivier Orban, 1989, p. 194-196.

Charles Spaak, prisonnier politique pendant cinq mois sous l'Occupation³, a écrit le scénario de plusieurs films emblématiques du réalisme poétique des années 1930, marqués par un certain populisme et la représentation de milieux populaires, sinon par un véritable contenu militant : *La Kermesse héroïque* (Jacques Feyder, 1935), *La Belle Équipe* (Julien Duvivier, 1936), *Remorques* (Jean Grémillon, 1941) ainsi que le pacifiste *La Grande Illusion* (Jean Renoir, 1937). Par ailleurs, les comédiens Raymond Bussières, Marcel Mouloudji et Paul Frankeur, qui collaborent avec Cayatte tout au long du cycle, sont des anciens du Groupe Octobre, la fameuse troupe de théâtre d'agit-prop des années 1930, proche du Parti communiste. Mais comment préciser l'engagement du cycle judiciaire ? Cayatte conçoit ses films afin d'infléchir l'opinion et peut-être, à terme, le comportement des spectateurs. Ceci est, nous l'avons déjà observé, une des conditions précisées par Jacques Ellul ou Sheryl Tuttle Ross dans leurs définitions respectives de la propagande⁴. Pourtant, nous verrons qu'à l'inverse des films des chapitres précédents, le cinéma de Cayatte porte un discours anticonformiste, à l'encontre de toute entreprise propagandiste selon Ellul. Au lieu d'essayer de rassembler les spectateurs autour des projets de l'État ou de les encourager à se sentir investis dans un combat commun, il pose constamment des questions qui interrogent ces institutions et ces attitudes. De notre point de vue, malgré quelques libertés prises dans la dramatisation de faits réels, les propos des films de Cayatte ne sont pas non plus « épistémiquement défectueux », concept caractérisé par Ross comme dépendant de discours « faux, inappropriés ou liés à d'autres opinions de façon inadaptée, trompeuse ou injustifiée⁵ ».

La notion d'engagement dans le cinéma est étroitement liée aux questions de réalisme, de vérité et de vraisemblance : des cinéastes militants remontant jusqu'à Vertov ou Eisenstein ont essayé de mettre en cause des aspects du monde réel tout en reproduisant ou rejouant cette réalité à l'écran⁶. Notre examen du cinéma de Cayatte doit donc interroger le rapport complexe entre fiction et réel au sein des films. Esquissent-ils un portrait exact de la justice pénale française au début des années 1950 ou la déforment-ils ? Dans la mesure du possible, nous tâcherons de voir comment les spectateurs de l'époque

-
3. Charles Spaak est incarcéré à Fresnes pendant cinq mois, mais en raison des activités de son frère; il ne participe pas lui-même à la Résistance. Janine Spaak, *Charles Spaak, mon mari*, Paris, Éditions France-Empire, 1977, p. 121-137.
 4. Jacques Ellul, *Propagandes*, Paris, Economica, 1990 [1962], p. 39 ; Sheryl Tuttle Ross, « Understanding Propaganda : The Epistemic Merit Model and Its Application to Art », *Journal of Aesthetic Education*, 2002, vol. 36, n° 1, p. 16-30, doi : [10.2307/3333623](https://doi.org/10.2307/3333623). Voir aussi chapitre 1, p. 68.
 5. S.T. Ross, « Understanding Propaganda », art. cit., p. 23. Notre traduction.
 6. Guy Hennebelle, « Cinéma militant : ce que parler veut dire », dans *Cinéma militant : histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique*, Paris, Pierre Lherminier, 1976, p. 11-13.

interprètent les films par rapport à ces questions, ainsi que la manière dont l'État réagit par le biais de la censure.

Dans ce chapitre, nous prenons pour objet un ensemble de longs métrages, communément connus comme le « cycle judiciaire », tous réalisés par Cayatte et écrits par Spaak entre 1950 et 1955. Le premier film du cycle, *Justice est faite* (1950), met en scène un procès d'assises et pose la question de l'équité ou de l'arbitraire dans la décision du jury. Le film suivant, *Nous sommes tous des assassins* (1952), réquisitoire contre la peine de mort, essaie de démontrer la cruauté, l'iniquité et l'inutilité de cette peine encore fréquemment appliquée en France à l'époque. Ensuite, *Avant le déluge* (1954) interroge la responsabilité des parents et de la société dans son ensemble dans l'affaire d'un crime commis par un groupe d'adolescents. Enfin, *Le Dossier noir* (1955) détaille les difficultés sociales et matérielles rencontrées par un jeune juge d'instruction qui mène une enquête dans une ville moyenne de province. Nous ferons également l'analyse d'un projet inabouti, *L'Affaire Seznec*, que Cayatte essaie de porter à l'écran à plusieurs reprises pendant la même période, mais qui est étouffé à la fois par la censure et un malheureux concours de circonstances.

5.2 La rhétorique contre le système : *Justice est faite*

Le premier film du cycle judiciaire, *Justice est faite*, sort en salles le 20 septembre 1950. Le récit se divise assez clairement en quatre parties, que certains critiques n'hésitent pas à rapprocher de la structure du rhétorique classique : exorde, narration, confirmation et péroraison⁷. D'abord, l'exorde : une présentation de la cour d'assises de Versailles, de sept jurés qui siégeront pendant un procès et de l'affaire qu'ils devront juger. Elsa Lundenstein (Claude Nollier), chercheuse médicale d'origine lituanienne, est accusée de l'assassinat de son mari, Maurice Vaudrémont. Atteint d'un cancer douloureux et incurable, celui-ci lui a demandé de le délivrer de ses souffrances par l'euthanasie. Sa veuve affirme avoir accédé à cette demande après deux années d'agonie. En revanche, la famille de Vaudrémont prétend qu'il s'agit d'un meurtre prémédité, car Elsa savait qu'elle devait hériter de 35 millions de francs. Après cette introduction, le film passe à sa deuxième phase, qui suit la vie privée des jurés et annonce quelques révélations qui surgissent pendant le procès. Notamment, un jeune homme, Serge Krémer (Michel Auclair), presque trente ans, se rapproche d'une jurée, Marceline Micoulin (Valentine Tessier), antiquaire quinquagénaire. Il réussit à la séduire et essaie passionnément de la

7. Étienne Fuzellier, *Cinéma et littérature*, Paris, Éditions du Cerf, 1964, p. 219.

convaincre de l'innocence d'Elsa. Mais la fille de Maurice Vaudrémont témoigne qu'Elsa avait un amant, le même Serge Krémer. Celui-ci est donc appelé à la barre où il maintient que ses motivations, comme celles de sa maîtresse, étaient pures et désintéressées. Dans une troisième séquence, la confirmation, le jury débat à huis clos du sort de l'accusée. Les jurés doivent répondre à deux questions : ils doivent décider si Elsa est « coupable d'avoir volontairement donné la mort à Maurice Vaudrémont », puis, si la réponse à la première question est positive, ils doivent déterminer si le crime a été commis avec préméditation. Une majorité de « oui » aux deux questions entraînerait la peine de mort pour Elsa. Traversé par de fortes différences d'opinion, le jury finit par répondre « oui » seulement à la première question, condamnant l'accusée à cinq ans de prison à une voix près. Dans la dernière séquence, celle de la péroraison, Elsa est emmenée du palais de justice par des gardiens, pendant qu'un narrateur prononce un discours en *off* qui tire quelques conclusions morales du récit.

Comme les autres films du cycle judiciaire de Cayatte, *Justice est faite* se caractérise par un mélange de fiction et de documentaire, de fable et de rhétorique, que nous tenterons de décortiquer. On peut effectivement parler de « rhétorique » ou d'« argumentation » étant donné que le réalisateur se sert du montage et d'une narration soigneusement construite afin d'exprimer son point de vue sur la justice et la société.

L'argumentation de Cayatte et Spaak tourne surtout autour des sept jurés. Le choix final, qui détermine l'innocence ou la culpabilité d'Elsa Lundenstein, dépend de la personnalité de chaque juré et des événements qui surviennent dans sa vie au cours du film. Chacun des jurés est montré séparément au début du film, dans un décor qui reflète sa personnalité. Pour bien comprendre la construction du film et le propos de Cayatte, décrivons ces personnages en détail.

- **Évariste Malingré** (Marcel Perès), agriculteur, est le premier juré présenté. Dès les premières images du film, on le voit dans son champ avec deux chevaux et une charrue, un horizon parfaitement plat derrière lui. Sa décision à la fin du film est influencée par le fait qu'il vient de découvrir que, pendant qu'il assistait au procès, son ouvrier n'a pas travaillé, laissant les affaires de la ferme se détériorer – et par ailleurs il soupçonne sa femme d'avoir couché avec lui. Malingré vote donc pour condamner Elsa : selon lui, Maurice Vaudrémont était incapable de « surveiller » sa femme, qui « courait ailleurs » et l'a tué quand il l'a découvert.
- La première fois qu'on aperçoit **Marceline Micoulin**, bourgeoise d'une cinquantaine d'années, elle s'enregistre à l'entrée d'un hôtel chic à Versailles. Habillée en fourrures, elle confie des bijoux à l'hôtesse d'accueil et avoue volontiers que sa profession d'antiquaire n'est qu'une distraction pour elle. Malgré sa déception une

- fois compris que Serge Krémer est l'amant de l'accusée, après être tombée sous sa charme, elle reste convaincue par ses arguments et finit par voter l'acquittement.
- Après avoir appris qu'il est convoqué comme juré, **Félix Noblet** (Raymond Busières), serveur jovial au café Le Roi Soleil, offre à ses clients : « en mon âme et conscience, Picon et Martini ». Il prend son devoir de juré très au sérieux d'autant plus qu'il est un peu déconcerté par la solennité du tribunal. Voulant impressionner les parents de sa fiancée, qui redoutent que leur fille épouse un simple garçon de café, il pose plusieurs questions pertinentes et perspicaces au cours de l'audience. Seul juré complètement heureux et stable sur le plan affectif, il vote en faveur de l'innocence de l'accusée.
 - **Jean-Luc Flavier** (Jean-Pierre Grenier), imprimeur, catholique pratiquant et croyant, a un fils de huit ans atteint de graves troubles psychiatriques. Le réalisateur suggère que l'enfant, toujours hors-champ, est un monstre qui ne fait que blesser les personnes et détruire les objets autour de lui. Le comportement de l'enfant déchire la vie de couple de ses parents et met à l'épreuve leur foi. Flavier songe même à tuer son propre fils. Pendant l'audience, il éprouve de l'empathie pour l'accusée, croit en sa sincérité et refuse de voir en ses actions un crime prémédité motivé par l'argent. Mais sa foi l'oblige à condamner l'euthanasie : « C'est Dieu seul qui met fin à la vie », déclare-t-il lors des délibérations.
 - **Gilbert de Montesson** (Jacques Castelot), éleveur de chevaux de course, aristocrate arrogant et insouciant, évite à tout prix son ex-fiancée Elisabeth (Dita Parlo). Elle a beau menacer de se suicider si elle n'arrive pas à le voir, il refuse tout de même de la rencontrer. Voyant une question d'intérêt dans l'héritage qu'Elsa Lundenstein devait toucher, il vote la condamnation sans la moindre hésitation. Après l'audience, il apprend que son ex-fiancée vient effectivement de mettre fin à ses jours. Pris de remords, il se rend compte que condamner Elsa la sépare de son amant et pourrait la pousser au même geste qu'Elisabeth.
 - Militaire à la retraite, **Théodore Andrieux** (Noël Roquevert) est rigide au point de refuser à ses filles le droit de se marier – aucun des prétendants n'ayant eu suffisamment de « caractère » à ses yeux. Caricaturalement chauvin, têtu au point de devenir un personnage comique, il prend parti contre Elsa dès le début du procès en raison de son origine lituanienne et son athéisme.
 - **Michel Caudron** (Jean Debucourt), un commerçant vivant un mariage malheureux, tombe amoureux de M^{me} Micoulin, elle aussi membre du jury, mais la voit succomber aux charmes de Serge Krémer, un homme beaucoup plus jeune. Lui

aussi interprète l'affaire comme une histoire d'amour et une tragédie humaine plutôt que comme une simple question d'intérêt autour de l'héritage.

Lors des délibérations à la fin du film, chacun de ces jurés s'exprime, les uns affichant leur compassion ou leur sagesse, les autres leur arrogance ou leur hypocrisie. La décision finale semble dépendre beaucoup plus des expériences et de l'état d'esprit des différents jurés que des preuves et témoignages qui leur ont été présentés pendant le procès. Plusieurs séquences avant la délibération préparent cette conclusion. Par exemple, quand Malingré prend la parole dans la salle de délibération, il fait l'hypothèse qu'Elsa était infidèle à son mari. Ses remarques prennent sens à la lumière d'une scène précédente, où l'agriculteur retourne chez lui et retrouve sa ferme en désordre, son ouvrier bien reposé et sa femme surprise par sa présence. La narration et le montage servent donc à montrer que le sort de l'accusée relève de l'arbitraire : la décision des jurés reflète davantage leur propre expérience que la culpabilité ou innocence de la prévenue.

Après que le président annonce le verdict et que le jury quitte la salle d'audience, une assez longue séquence (deux minutes) montre deux gardiens qui emmènent Elsa, menottée, le long de corridors en dessous du palais de justice, qui ressemblent déjà à la prison où elle sera conduite. La morale du film, la conclusion tirée par Spaak et Cayatte, est développée dans le commentaire *off* :

Cinq ans, le drame est joué. Maintenant plus de mise en scène, plus d'apparat. Cinq ans. Si Elsa a tué un homme pour s'emparer de sa fortune, c'est peu. Si elle lui a sacrifié sa liberté pour tenir la parole donnée, c'est beaucoup. Dans les deux cas, c'est une erreur judiciaire. Erreur que les jurés fatalement devaient commettre. Qui peut en effet expliquer tous ces actes, justifier toutes ces réactions, qui connaît assez profondément sa femme, ses parents, ses amis, pour n'être jamais surpris par leur comportement ? Alors, qui peut en quelques heures comprendre un inconnu ? Déterminer à quels mobiles il a obéi, décider dans quelle mesure il mérite d'être puni ? Cinq ans. Mille huit-cent vingt-cinq jours. Mille huit-cent vingt-cinq nuits à passer loin de celui qu'elle aime. Cinq ans. À moins que Serge Krémer ne [dise] la vérité et qu'elle ne supporte pas cette séparation. Comme ils ont fait le serment devant Dieu et devant les hommes, les jurés ont examiné avec l'attention la plus scrupuleuse les charges qui étaient portées contre Elsa Lundenstein. Ils n'ont trahi ni les intérêts de l'accusée ni ceux de la société. Ils n'ont écouté ni la haine ou la méchanceté, ni la crainte ou l'affection. Ils ont décidé, suivant leur conscience, avec l'impartialité et la fermeté qui conviennent à des

hommes probes et libres. Cinq ans. Elsa, étiez-vous coupable ou innocente ?

Personne ne le saura jamais. Et pourtant, justice est faite.

C'est l'unique utilisation du commentaire *off* dans le film. Ce moyen d'expression, peu subtil, davantage présent dans une version précoce du scénario ⁸, est éliminé de la version finale du film à l'exception de ce dernier monologue qui expose de façon claire la morale défendue par les auteurs. Pourtant le résumé du verdict dans commentaire est un peu rusé. Cayatte et Spaak mettent sur le même plan la possibilité qu'Elsa ait été insuffisamment punie et celle qu'elle l'ait trop été. La première possibilité fonctionne comme une soupape de sécurité, permettant aux spectateurs les plus sceptiques de comprendre que le verdict comporte une part d'arbitraire. Pourtant, au fond, les auteurs croient en l'innocence de leur personnage principal, et ils ont déjà fait de leur mieux pour en convaincre le public. On peut parfaitement deviner leur opinion par le traitement des jurés. Andrieux, le militaire, est caricatural, sévère et conservateur au point de ne plus être un personnage réaliste. Lors des délibérations, il interrompt les autres jurés et même le président, appuyant ses conclusions xénophobes sur ses propres qualités de « bon Français » et de « père de famille ». De façon similaire, de Montesson, aristocrate stéréotypé, parle d'un ton insouciant et prétentieux de l'héritage que devait toucher l'accusée. Au contraire, Noblet, le garçon de café, est présenté comme intelligent, modeste et curieux. C'est lui qui, dans une discussion franche et plutôt intelligente avec Flavier, l'imprimeur catholique, trouve des failles dans l'argumentation de celui-ci :

Nous ne pouvons pas tuer. En aucun cas ? D'accord. Mais si vous déclarez qu'Elsa est coupable, c'est la peine de mort. Voyons, soyez logique ! [...] Vous dites : même si Vaudrémont a demandé à Elsa de le tuer, elle n'avait pas le droit de le faire, parce qu'il y a des docteurs qui se trompent quand ils le croient guéri, ils peuvent aussi se tromper quand ils le croient perdu. D'accord. Mais les jurés aussi peuvent se tromper ! Comment de grands savants, qui ont étudié toute leur vie... ils ne sont pas infallibles, et nous le serions, nous ? Parce que notre nom est sorti d'un chapeau ?

Avec des réflexions perspicaces tout au long de la scène de délibération, Noblet devient effectivement le porte-parole de Cayatte et de Spaak.

8. La voix *off* est employée à de nombreuses reprises dans une version précoce du scénario, très proche du film. Charles Spaak et André Cayatte, scénario de *Justice est faite*, dossier CN1516-B644, Fonds du Crédit national, Bibliothèque du film/Cinémathèque française, Paris. C'est un trait commun avec le projet inabouti *L'Affaire Seznec* (voir *infra*, p. 420) sur lequel Cayatte travaillait en même temps que *Justice est faite*.

5.2.1 Construite de toutes pièces ?

Le rapport entre la fiction et le réel constitue un enjeu particulièrement important pour l'analyse de *Justice est faite* et les trois autres films du cycle judiciaire. L'une des critiques principales du cinéma de Cayatte, formulée par les critiques des *Cahiers du cinéma*, est qu'il se présente comme étant réaliste, mais les personnages et situations qu'il met en scène sont artificiels, conçus sans aucune idiosyncrasie ou subtilité afin de mieux persuader le public de la thèse de l'auteur (voir *infra*, p. 411). Par ailleurs, les films de Cayatte ont un aspect documentaire témoignant de leur époque, non seulement dans la mesure où tout film est un artefact qui a fixé des images de son temps sur un support photographique, mais aussi parce que le cinéaste évoque et problématise des questions d'actualité à travers une intrigue fictionnelle – avec pour but final de convaincre ses spectateurs de la nécessité de changer cette réalité. *Justice est faite*, comme le reste du cycle judiciaire, relève de ce que le spécialiste du cinéma documentaire Brian Winston appelle « la section la plus complexe du continuum » entre fiction et documentaire : la « reconstitution du typique » et la « représentation du possible⁹ ». Ces questions complexes autour de l'usage de la fiction pour évoquer et influencer sur le monde réel deviennent aussi des considérations d'ordre éthique qui peuvent déterminer si l'on considère ces films comme de la propagande. Pour Sheryl Tuttle Ross, la propagande est largement définie par l'emploi de discours faux, trompeurs ou injustifiés, même si elle ne fournit pas une définition précise de ces termes¹⁰. En analysant ces films, nous tâcherons donc de déterminer en quoi Cayatte fait rejouer des faits réels ou des situations dramatisées, et à quel point il raconte des histoires vraies, vraisemblables, possibles ou improbables.

Bien qu'une séquence au début du film montre le tirage au sort des jurés, ces personnages sont bien entendu soigneusement conçus par André Cayatte et Charles Spaak pour soutenir leur propos. De même, les détails de l'affaire criminelle au sein du film ne sont absolument pas anodins. Cayatte construit le procès autour d'un cas d'euthanasie précisé parce qu'il s'agit d'un objet de controverse – condamnée par certaines philosophies morales ou religieuses, admise par d'autres. Si Elsa Lundenstein raconte la vérité et n'a agi que pour abréger les souffrances de son mari, sans penser à son héritage, c'est un acte de compassion qui malgré tout reste illégal. Mais le dossier est également contesté :

9. Brian Winston, « "Honest, Straghtforward Reenactment" : The Staging of Reality », dans Kees Bakker (dir.), *Joris Ivens and the Documentary Context*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1999, p.163-164. Notre traduction.

10. S.T. Ross, « Understanding Propaganda », art. cit., p. 23.

aucune preuve, sauf la parole d'Elsa, ne montre si elle a agi par intérêt personnel ou par amour pour son mari. Dans une affaire plus ordinaire – c'est-à-dire, dans la grande majorité de procès et dossiers criminels réels –, les débats seraient forcément moins clivants, les faits moins contestés, le résultat plus susceptible de faire consensus. D'où la nécessité pour Cayatte de bâtir ce que le critique Étienne Fuzellier appelle un « cas limite ¹¹ » : un dossier où l'acte reproché peut représenter soit un crime, soit un geste d'amour et de compassion, où les faits eux-mêmes sont incertains et contestables. Cela permettrait à Cayatte d'arriver à un jugement qui ne peut que dépendre de considérations arbitraires.

Ces mêmes critères arbitraires sont généreusement fournis et soulignés par le scénario de Cayatte et Spaak. L'accusée cumule plusieurs traits atypiques qui peuvent potentiellement faire l'objet de préjugés négatifs. Elle est d'origine étrangère, d'un pays situé de l'autre côté du rideau de fer. Le public apprend au début de l'audience qu'elle préférerait ne pas se marier, pour qu'il n'y ait « aucun contrat » entre elle et Maurice Vaudrémont. Le fait que l'accusée soit athée, tout comme, paradoxalement, son nom à consonance juive peuvent jouer contre elle. Même son aversion pour les animaux domestiques peut potentiellement engendrer une opinion négative. Lorsque la domestique de Maurice Vaudrémont témoigne qu'Elsa lui avait ordonné de chasser de la maison un chien qu'elle avait recueilli et soigné, un plan de coupe montre le visage consterné de M^{me} Micoulin – qu'on a vu, dans une scène précédente, prodiguer beaucoup de soin à son bichon frisé.

Quatorze ans après la réalisation de *Justice est faite*, Étienne Fuzellier conclut son analyse du film en dénonçant un « immense tour de passe-passe ¹² ». Les éléments employés par le réalisateur pour amener le public à une déduction – la conclusion que le verdict est injuste – posent problème pour ce critique, professeur à l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC). Il va jusqu'à fustiger un récit « truqué » : effectivement, Cayatte appuie sa conclusion sur une histoire qu'il a apparemment lui-même inventée. Pour Fuzellier, ceci s'apparente à une logique circulaire.

Il concède que la rhétorique de *Justice est faite* est très efficace, et que la narration et l'intrigue peuvent très facilement emporter le spectateur, mais il termine par deux critiques majeures. D'abord, le « récit utilisé comme argumentation » serait fallacieux,

11. É. Fuzellier, *Cinéma et littérature*, op. cit., p. 213.

12. É. Fuzellier, *Cinéma et littérature*, op. cit., p. 221. Si, pour *Justice est faite*, nous accordons une grande importance à cette étude en particulier, c'est qu'elle se situe dans la lignée des critiques de la série judiciaire publiées par André Bazin ou François Truffaut. Voir *infra*, p. 411.

« aussi faux qu'un film historique reconstitué¹³ ». Si le récit était entièrement fictif, sans aucun rapport avec les procès réels ou le fonctionnement habituel d'une cour d'assises, il s'agirait, comme l'affirme Fuzellier, d'une logique circulaire, une histoire improbable construite de toutes pièces pour mener à une conclusion prédéterminée. Cependant, l'idée d'une fiction parfaitement isolée du monde réel est quasiment intenable ; la *plupart* des récits fictifs sont effectivement des histoires improbables conduisant le public vers une conclusion prédéterminée, mais ils reflètent toujours pour partie l'expérience et la perspective de leur auteur¹⁴. Ensuite, selon Fuzellier, « le réalisme cinématographique n'est employé que comme moyen de rendre croyable une histoire invraisemblable¹⁵ ». Pour bien évaluer ces critiques, il faut regarder de près les aspects documentaires du film afin de déterminer quel rapport le film entretient avec la réalité.

5.2.2 Aspects documentaires

Selon son réalisateur, *Justice est faite* serait fondé sur un procès réel. Bien que le film ne l'indique à aucun moment (ici, pas de carton précédant les premières images), André Cayatte fait des déclarations en ce sens dans la presse pendant le tournage et au moment de la sortie en salles. Le cinéaste affirme avoir représenté en 1938, à la cour d'assises d'Aix-en-Provence, une étrangère qui avait tué un proche pour le délivrer de son agonie. Cependant, il y a des raisons d'être sceptique envers cette affirmation. Les détails fournis par Cayatte varient un peu d'un article à l'autre : dans une version, l'accusée aurait tué

13. *Ibid.* Fuzellier présuppose qu'il n'y a aucune façon valide de reconstituer des événements historiques à l'écran, postulat fautif de notre avis. Voir, par exemple, Michèle Lagny, « La double mise en scène de l'histoire au cinéma », dans Jacques Aumont (dir.), *La mise en scène*, Bruxelles, De Boeck, 2000, p.289-301; François Niney, « Documentaire joué et néo-réalisme », dans *L'Épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, 2^e éd., Bruxelles, De Boeck, 2002, p.115-130.

14. De nombreux spécialistes de théorie littéraire et du langage ont exploré le thème des rapports et des frontières entre réalité et fiction. Sans entrer dans ces discussions, qui vont bien au-delà du périmètre de cette thèse, on peut citer des perspectives aussi variées que celles de Thomas Pavel, Jean-Marie Schaeffer ou John Searle qui s'accordent sur le fait que tout monde fictionnel est composé d'un mélange d'éléments vrais et inventés : l'univers réel et l'univers d'une œuvre de fiction ne sont pas étanches l'un par rapport à l'autre. Thomas G. Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1988, p. 37 ; Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 212 ; John Rogers Searle, « Le statut logique du discours de fiction », dans *Sens et expression : études de théorie des actes de langage*, traduit par Joëlle Proust, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p.116-117 ; pour un bon résumé de ces débats, voir Nancy Murzilli, « La fiction ou l'expérimentation des possibles », *L'Étrangère. Revue de création et d'essai*, juin 2002, n°1, p. 89-109, <https://www.fabula.org/effet/interventions/11.php> (consulté le 25 avril 2018).

15. É. Fuzellier, *Cinéma et littérature, op. cit.*, p. 221.

un de ses parents¹⁶, dans une autre, son amant¹⁷. Cayatte ne mentionne jamais le nom de l'accusée, ni d'autres informations sur l'affaire sauf qu'elle aurait fait « quelque bruit » à l'époque. Une demande d'informations aux Archives départementales des Bouches-du-Rhône ne révèle aucun cas correspondant à la description donnée par le cinéaste : parmi toutes les affaires d'assassinat impliquant une femme dans ce département entre 1935 et 1939, aucune ne relève d'un cas d'euthanasie et aucune n'a été défendue par André Cayatte.

Une recherche dans la presse nationale de 1938 révèle un seul procès ayant lieu pendant cette année où il est question d'euthanasie. Aux assises de Saône-et-Loire, Reine Rouzot, 24 ans, répond à une inculpation pour meurtre avec préméditation¹⁸. Souffrant de démence et ne voulant pas retourner dans un asile, sa mère lui aurait demandé dans un moment de lucidité de mettre fin à ses jours. À la différence de l'accusée fictive de *Justice est faite*, Rouzot n'est pas étrangère, elle n'a pas tué sa mère en lui injectant un produit létal mais en tirant cinq coups de revolver, et elle peut s'appuyer sur ses voisins en tant que témoins de moralité. Surtout, elle n'est pas accusée d'avoir tué pour toucher un héritage et elle finit par être acquittée. Il n'y a par ailleurs aucune mention d'André Cayatte dans les articles sur l'affaire. En 1938, celui-ci a déjà entamé sa carrière cinématographique en tant que scénariste et doit tenir une activité réduite, voire nulle, au barreau.

Si l'affaire de Reine Rouzot a pu l'inspirer, *Justice est faite* rappelle aussi un autre fait divers remontant cette fois à 1925 (quand Cayatte n'a que 16 ans). Stanislaw Umńska, jeune actrice polonaise, tue son amant qui, souffrant d'un cancer du foie incurable, lui a demandé l'euthanasie¹⁹. Elle a comme point commun avec Elsa Lundenstein le fait d'être originaire d'Europe de l'Est, mais la ressemblance ne va pas beaucoup plus loin. Bénéficiant de la compassion de toute la salle d'audience, mais aussi de la mère de son amant, qui laisse une lettre témoignant en sa faveur, Umńska est également acquittée.

16. Sans titre, *Paris-press*, 24 septembre 1950. Revue de presse numérisée de *Justice est faite*, Bibliothèque du film, Paris.

17. Claude Daire, « "Justice est faite!" : André Cayatte traite de l'euthanasie et des jurés influençables », *Ce soir*, 1^{er} avril 1950. Revue de presse numérisée de *Justice est faite*, *op. cit.*

18. Claire Gonon, « Une jeune fille d'Antun [sic] tua sa mère parce qu'elle devenait folle », *Ce soir*, 19 juillet 1938, p. 5, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76335522>; « Aux assises de Saône-et-Loire, Reine Rouzot, qui sur la demande de sa mère malade la tua, est acquittée », *Le Matin*, 20 juillet 1938, p. 7, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k586030m> (consultés le 25 juillet 2017).

19. Georges Claretie, « L'acquittement de Stanislaw Umńska », *Le Figaro*, 8 février 1925, p. 1-2, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k294261q>; « M^{lle} Umńska est acquittée », *Le Radical*, 8 février 1925, p. 1-2, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7613612b>; « L'affaire Stanislaw Umńska », *Le Temps*, 8 février 1925, p. 6, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k245746j> (tous consultés le 25 juillet 2017).

Outre l'affaire judiciaire de *Justice est faite*, Cayatte déclare avoir ancré ses personnages de jurés dans le réel. Pour esquisser ces personnages, il serait parti d'une véritable « liste type » de jurés établie par la cour d'assises de Seine-et-Oise²⁰. En effet, le jury fictif du film reflète la diversité de cet ancien département qui englobe Versailles, la banlieue et la campagne à l'ouest de Paris, comptant des zones rurales et urbaines et un éventail de citoyens allant des classes populaires à la grande bourgeoisie. Pourtant, les personnages de jurés eux-mêmes ne sont pas fondés sur des personnes réelles ; de même, le jury du film n'est pas calqué sur un véritable jury qui a jugé une affaire aux assises à Versailles. C'est seulement la composition générale du jury qui est *plausible* car elle est fondée sur des données démographiques fournies par la cour. Cette affirmation du réalisateur est donc elle aussi un peu trompeuse.

En revanche, dans un sens plus global, le film documente effectivement le système judiciaire français. Bien que le film soit tourné avec des comédiens professionnels dans des décors de studio, et que la narration fonctionne comme celle d'un film de fiction typique, *Justice est faite* présente minutieusement l'organisation d'une cour d'assises. Cet aspect documentaire, voire didactique, se ressent surtout pendant la première partie du film. Par exemple, lorsque les jurés sont accueillis pour la première fois par le président de la cour, Cayatte utilise un plan subjectif (fig. 5.1) reproduisant le point de vue d'un juré. Les portes menant au bureau s'ouvrent devant la caméra, révélant les personnages clés du tribunal, chacun à sa place symbolique : regardant droit vers la caméra, le président occupe le centre du plan, derrière lui, l'avocat général d'un côté, le défenseur de l'accusée de l'autre, et les deux assesseurs à l'arrière-plan. Ces détails, mettant le spectateur directement à la place d'un juré, confèrent au début du film une vertu didactique. Ils mettent aussi en exergue le rapport particulier entre le public et l'action qui se déroule à l'écran. Avec ces plans, Cayatte brise le quatrième mur de son spectacle (après tout, le procès peut être vu comme une forme de spectacle public), rappelant que pendant que le jury juge l'accusée, tous les personnages, accusée, juges, jurés et le système dont ils font partie, seront à leur tour jugés par le public du film.

Ce caractère documentaire de la première partie du récit est aussi visible au niveau des dialogues qui fourmillent d'informations. Par exemple, la scène de la sélection des jurés est conçue afin que tout spectateur puisse comprendre le fonctionnement de cette phase clé précédant l'audience. Le président de la cour explique le principe du tirage au sort des jurés et la possibilité de les récuser pour l'avocat général ou l'avocat de la

20. Bob Bergut, « L'euthanasie à travers la liste type des sept jurés : l'ex-avocat Cayatte tourne "Justice est faite" », *L'Écran français*, 3 avril 1950, n° 248, p. 4.



FIGURE 5.1 – Ce plan subjectif dans *Justice est faite* est faite met le public à la place des jurés. Occupant leurs places symboliques autour du président de la cour d’assises, les figures clés sont présentées aux spectateurs dans un but didactique... qui diminue pourtant le réalisme du film.

défense. Certains détails ajoutés au scénario peuvent paraître anodins : les personnages convoqués comme jurés potentiels posent plusieurs questions concernant les règles vestimentaires. Au fur et à mesure que l’audience se prépare, on apprend qu’un juré peut s’habiller comme il le veut et n’est nullement obligé de porter un costume sombre, qu’on doit prêter serment avec la main nue, ou que l’amende pour refus d’une convocation à siéger dans un jury d’assises s’élève à 12 000 francs. Ces précisions visent à présenter le milieu de la cour d’assises à la majorité des spectateurs qui n’y ont jamais mis un pied. En revanche, tous ces détails ne seraient pas forcément précisés au cours d’un procès réel ; les objectifs didactiques du film peuvent donc nuire à son réalisme.

Au-delà de l’aspect didactique de la présentation du milieu judiciaire, le film dans son ensemble constitue un témoignage sur les problèmes posés par le jugement rendu par un jury d’assises. Certes, on pourrait soutenir que tout film de fiction réaliste aborde ces mêmes questions lorsqu’il met en scène un procès : de nombreux autres films de fiction narrative, de *Gribouille* (Marc Allégret, 1937) à *L’Hermine* (Christian Vincent, 2015) en passant par *La Vérité* (Henri-Georges Clouzot, 1960), reproduisent de façon fidèle les mécanismes et l’atmosphère d’une cour d’assises. En revanche, Cayatte peut s’appuyer sur son expérience personnelle en tant qu’avocat pour affirmer que son film apporte un réalisme qui va au-delà de la plupart des autres fictions. En réponse à la caractérisation de son cycle judiciaire comme « films à thèse », Cayatte qualifie *Justice est faite* de

« constatation de faits réels ²¹ ». L'utilisation de l'expression « faits réels » est encore un peu problématique, car elle évoque surtout l'idée d'un film remettant en scène un procès qui se serait véritablement déroulé, ce qui n'est pas le cas de *Justice est faite*. Mais Cayatte n'est pas de mauvaise foi dans son utilisation du terme, qu'il explique : « J'ai montré les jurys que j'ai vus. J'en ai vu 250 se comporter de cette façon. L'influence du petit chien de la dame sur le sort de l'accusée, je l'ai vue ²². »

Quoique le film ne reproduise pas d'événements précis étant réellement survenus, on peut effectivement le décrire comme « constatation » ou « témoignage » dans la mesure où il distille une représentation subjective du système judiciaire à travers les expériences et les opinions de son auteur. Témoignage forcément partial, mais pas pour autant faux ou faussé ²³. Dans ses ouvrages sur le cinéma documentaire, François Niney évoque un éventail de possibilités de reconstitution de la réalité, allant du plus documentaire (qui comporte encore forcément un peu de fiction) au plus fictionnel (qui compte encore un peu de réalité) ²⁴. Sur ce barème, *Justice est faite* se situerait plutôt du côté fictif. Cependant, Niney distingue deux significations différentes du verbe « reconstituer » : d'une part « une façon de rejouer l'ordinaire », d'autre part « la re-présentation d'un événement extraordinaire ²⁵ ». La reconstitution dans *Justice est faite* est beaucoup plus proche de la première signification, malgré les déclarations de Cayatte dans la presse. Si Cayatte fonde sa vision de la procédure pénale sur un ensemble d'expériences qu'il a vécues pendant sa carrière au barreau, on peut parfaitement remettre en cause son point de vue en affirmant que le récit du film paraît invraisemblable, ou en citant l'expérience d'autres avocats. Mais on ne peut pas, comme le fait Étienne Fuzellier, faire l'amalgame entre le regard subjectif de Cayatte et une fiction nullement inspirée par le monde réel. La difficulté est que, avec ses affirmations dans la presse, Cayatte brouille les lignes entre les deux types de reconstitution et ne révèle pas au public à quel point le film se fonde sur des faits réels, encore moins sur lesquels. Pourtant, ces déclarations publiques mises à l'écart, les films de Cayatte se présentent toujours comme des fictions dans la mesure où ils ne prétendent à aucun moment reconstituer des faits précis. C'est le cas de *Justice est faite*, mais aussi de *Nous sommes tous des assassins* (voir *infra*, p. 362) et *Avant le déluge* (p. 380), dont certaines épisodes rappellent et sont librement inspirés de faits réels : non

21. Roger Andrey, « André Cayatte : la thèse à l'état pur », *Cinéma 57*, septembre 1957, n° 21, p. 60.

22. *Ibid.*, p. 64.

23. François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 44-51.

24. *Ibid.* ; voir aussi B. Winston, « "Honest, Straghtforward Reenactment" : The Staging of Reality », art. cit., p.163.

25. F. Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, *op. cit.*, p. 47.

seulement les noms et les caractéristiques de toutes les personnes réelles ont été changés, mais les détails des événements racontés sont considérablement différents, à tel point qu'il est souvent difficile d'identifier leurs équivalents réels. En faisant des films qui se présentent toujours au public comme étant dans le registre de la fable²⁶, et non pas celui du documentaire reconstitué, Cayatte maintient en définitive une posture honnête envers son public²⁷.

5.2.3 Un film à thèse... mais quelle thèse ?

Rappelons que la critique de Fuzellier n'est pas contemporaine du film et qu'elle n'est publiée qu'en 1964. Dans ses grandes lignes, elle se rapproche des analyses que feront les critiques des *Cahiers du cinéma* des films de Cayatte plus tard dans les années 1950; nous aborderons celles-ci vers la fin de ce chapitre. Au moment de sa sortie, *Justice est faite* fait l'objet de critiques globalement très positives. Couronné par le Lion d'or au festival de Venise, il est bien accueilli par les grands quotidiens qui font état d'un « film à idées » dont « [la] construction du scénario et le découpage [...] sont particulièrement remarquables²⁸ », ou évoquent « une des [œuvres] qui comptent dans l'histoire du cinéma contemporain²⁹ ». Le film « passionne l'opinion » et soulève de « nombreuses et vives polémiques³⁰ ».

26. Plus précisément, entre fable, qui met en place un processus discursif par rapport au monde réel, et fiction : voir Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 64-69.

27. Par rapport aux reconstitutions d'événements réels, le documentariste Errol Morris, qui utilise une forme de ce procédé dans ses propres films, affirme :

Des critiques soutiennent que l'emploi de la reconstitution implique un mépris pour la vérité de la part du cinéaste. Je ne suis pas d'accord. Certaines reconstitutions servent la vérité, d'autres la subvertissent. Il n'y a aucun mode d'expression, aucune technique de production que produira immédiatement de la vérité ou du mensonge.

Errol Morris, « Play It Again, Sam (Re-enactments, Part One) », *Opinionator*, 3 avril 2008, <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2008/04/03/play-it-again-sam-re-enactments-part-one/> (consulté le 26 avril 2018). Notre traduction. Nous trouvons que les épisodes inspirés du monde réel dans le cinéma de Cayatte restent honnêtes car ils ne sont jamais présentés comme reconstitutions fidèles d'événements précis, même si certains rappellent des événements précis. Ce sont des situations possibles ou typiques, intégrées au sein d'un récit fictif, avec une valeur discursive portant sur le monde réel.

28. Jean-Louis Tallenay, « *Justice est faite* », *Radio cinéma télévision*, 8 octobre 1950. Revue de presse numérisée de *Justice est faite*, *op. cit.*

29. « Est-ce qu'ils estiment que "Justice est faite" ? », *Le Franc Tireur*, 23 septembre 1950. Revue de presse numérisée de *Justice est faite*, *op. cit.*

30. Sans titre, *Paris-presse*, 24 septembre 1950, *op. cit.*

Film complexe aux prétentions intellectuelles, *Justice est faite* est aussi victime d'une certaine mécompréhension – et ces malentendus sont en partie nourris par les déclarations publiques d'André Cayatte lui-même. Au cours de l'année 1950, la revue *L'Écran français* publie plusieurs articles autour du film. D'un ton publicitaire, le premier texte, paru dans le numéro du 3 avril, présente le film encore en préparation. Il donne la parole à Cayatte qui affirme, comme nous l'avons déjà vu, qu'un fait divers réel est à l'origine du récit. Ensuite, le cinéaste donne une explication curieuse de ses motivations pour tourner le film :

À côté de ce sujet qui me tient à cœur depuis quinze ans, je veux montrer le fonctionnement d'un jury qui, d'après les lois d'exception de Vichy toujours en vigueur, est dominé par le président et ses assesseurs. En effet, une « Loi Pétain » ramena à sept, au lieu de douze, le nombre des jurés et la décision dut être prise en commun avec les trois magistrats, ce qui revient à dire que ces derniers mènent les débats ³¹.

On pourrait comprendre ces remarques si Cayatte avait apporté des changements à la substance du film après cet entretien. Pourtant, peu après la sortie du film, en septembre, *L'Écran français* lui donne la parole à nouveau, et le cinéaste répète essentiellement les mêmes allégations :

Ainsi *Justice est faite* révèle au public l'escamotage de la justice populaire. J'ai cherché à accuser l'hypocrisie du régime actuel. Une loi de Vichy soumet les jurés à la pression des magistrats. Il faut s'entendre : ou frustrer le peuple de son droit à se prononcer en matière d'assises, ou le lui rendre entièrement ³².

Les lois régissant la composition des jurys d'assises sont effectivement modifiées sous Vichy dans le sens observé par Cayatte ³³. Pourtant, le film lui-même ne fait aucune mention de ce changement. Seuls des spectateurs très bien renseignés pourraient s'en rendre compte si l'objet du film était effectivement de contester la réduction du nombre

31. B. Bergut, « L'euthanasie à travers la liste type des sept jurés : l'ex-avocat Cayatte tourne "Justice est faite" », art. cit.

32. Jacques Krier, « André Cayatte : "Justice est faite" révèle au public l'escamotage de la justice populaire », *L'Écran français*, 25 septembre 1950, n° 272, p. 12.

33. Loi du 25 novembre 1941 sur le jury, *Journal officiel de l'État français*, 12 décembre 1941, p. 5354-5358, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96955231> (consulté le 1^{er} août 2017). Plus précisément, avant 1941, ce sont uniquement les douze jurés qui se prononcent sur la culpabilité de l'accusé, et uniquement les magistrats sur la peine. Avec la loi de 1941, les jurés, désormais au nombre de six, répondent aux deux questions ensemble avec les trois magistrats. Le nombre de jurés est ensuite porté à sept en 1945. Voir Christian Guéry, *Justices à l'écran*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 50.

de jurés aux procès d'assises. Surtout, le propos de *Justice est faite* n'est pas celui que Cayatte lui attribue dans cet article. Le film met en cause le jugement d'un jury (voire le principe même de jugement par un tribunal), parce que sa décision relève de l'arbitraire, ou parce que les jurés ne voient l'affaire qu'au travers du prisme de leurs préoccupations individuelles. Rien, dans le film, ne suggère que l'extension du jury à douze citoyens entraînerait un verdict plus équitable ou réfléchi. Par ailleurs, la question du rôle des magistrats dans le jury, soulevée par le commentaire de Cayatte, n'est jamais traitée. Lors des délibérations à la fin du film, le président pose des questions plutôt neutres et impartiales. Il recadre Andrieux quand celui-ci s'adresse à lui et à Noblet d'un ton agressif, mais il le laisse s'exprimer, au même titre que tous les jurés, encourageant ceux qui hésitent à prendre la parole. Quant aux deux assesseurs, ils sont présents dans la salle de délibération aux côtés du président, mais ils n'ont aucune réplique et ils sont peu visibles. On les aperçoit ou bien de dos, ou bien coupés par le cadre, la moitié de leur corps restant hors champ. Encore plus étonnant, bien que les trois magistrats doivent participer au vote, le spectateur ne connaîtra jamais leur opinion : comme nous le verrons, c'est une omission que remarquent certains critiques.

La caractérisation trompeuse du film par son auteur semble avoir un retentissement dans la presse par la suite. Plusieurs critiques semblent se méprendre sur le propos du film, parfois à cause des déclarations de Cayatte, parfois pour d'autres raisons encore. Au sein du dossier sur *Justice est faite* dans le même numéro de *L'Écran français* figure une analyse de M^e Paul Vienney, principal avocat représentant *L'Humanité* à l'époque³⁴. M^e Vienney commence son texte par répéter deux idées fausses sur le film de Cayatte, qu'il aurait entendues (il ne précise pas sa source) avant de le regarder :

On m'avait dit du film de M. Cayatte qu'il était pavé d'au moins deux bonnes intentions : celle de poser devant l'opinion publique le problème de l'euthanasie et celle de réhabiliter la justice populaire exercée sous la forme traditionnelle du jury d'assises³⁵.

L'avocat se rend vite compte que l'euthanasie n'est pas l'objet principal du film, même s'il note que le simple fait de la mentionner est plutôt osé dans le climat culturel français de 1950. Il accuse en revanche le cinéaste d'avoir calomnié l'institution du jury, qui est par définition démocratique et populaire. Prenant une position prévisible (voire

34. Frédéric Genevée, « La répression : poursuites et saisies de *L'Humanité*, 1949-1962 », dans Christian Delporte et al. (dir.), *L'Humanité de Jaurès à nos jours*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 267.

35. Paul Vienney, « Si M. Cayatte avait voulu nous emmener à condamner la justice populaire, il ne s'y serait pas pris autrement », *L'Écran français*, 25 septembre 1950, n° 272, p. 12.

caricaturale) pour un militant du PCF de cette époque, il accuse Cayatte d'avoir créé un jury peu réaliste : selon lui, le verdict injuste découle logiquement du fait qu'il n'y a « pas un ouvrier parmi eux, pas un homme simple et surtout pas un seul qui se prononce librement, selon sa conscience ou le sentiment qu'il a de la justice ». Cependant, il observe que le raisonnement de chacun des jurés est questionné alors que celui des magistrats professionnels ne l'est jamais. D'où sa conclusion : « M. Cayatte, qui prend tant de peine à nous montrer les juges populaires assaillis de préoccupations étrangères à la justice, aurait-il voulu nous convaincre par cette singulière discrétion que les juges de métier sont seuls à l'abri des passions humaines ³⁶ ? » L'objection est intéressante et révèle une faille de l'argumentation dans le film. Mais le fait que Cayatte souligne l'inaptitude des jurés est plus discutable : Noblet et Caudron sont montrés comme compréhensifs et plutôt intelligents ; en revanche il ne représente pas le président et les deux assesseurs comme étant infaillibles puisque, tout simplement, il ne les montre pas. Surtout, en prenant l'euthanasie et la composition du jury d'assises pour les objets principaux du discours de Cayatte, Vienney semble n'avoir rien compris à la véritable morale du film, exprimée par le commentaire *off* lorsque Elsa est emmenée par les gendarmes après le procès.

Encore dans ce même numéro de *L'Écran français*, le critique François Timmory reprend *grosso modo* les mêmes accusations envers le film que Vienney, mais en prenant en compte les commentaires de Cayatte face à la presse. Sans rien dire sur la signification du film – la dénonciation de l'arbitraire du jugement par une cour d'assises, voire la mise en cause de tout jugement d'un accusé par l'État –, Timmory pointe les contradictions des remarques publiques du réalisateur.

Le public qu[i], aujourd'hui, va voir ce film en exclusivité, a certainement en mémoire les échos que la presse lui en a apportés ; il est donc en mesure de faire le point entre les intentions et la réalisation [...]. C'est pourquoi je me permets une suggestion : pour pallier cet inconvénient, ne serait-il pas, au moins, possible d'adjoindre au film une « préface », soit sous forme d'un texte, soit sous forme d'une présentation filmée, d'André Cayatte et Charles Spaak, par exemple, « préface » qui aurait pour but d'éclairer plus nettement le spectateur sur les intentions véritables des auteurs ³⁷ ?

36. *Ibid.*

37. François Timmory, « Justice est faite : soyons justes », *L'Écran français*, 25 septembre 1950, n° 272, p.12.

Étant donné la confusion semée par les remarques de Cayatte, l'observation de Timmory est compréhensible, mais, comme celui-ci n'écrit rien sur les questions centrales de *Justice est faite*, on peut supposer que le sens du film lui échappe complètement.

Timmory et Vienney ne sont pas les seuls spectateurs à partager une explication alambiquée du film. Quelques articles de la presse quotidienne apportent des indices intéressants par rapport à la réception du film. Les personnes interviewées pour un entrefilet du *Monde* ne sont pas forcément des spectateurs représentatifs du public qui verra le film tout au long de son exploitation : il s'agit d'une sélection parmi les « nombreux ecclésiastiques, autant de médecins et d'avocats » présents à la première projection parisienne, qui expriment leur point de vue plutôt avisé³⁸. L'opinion de certains membres de ce public instruit et aisé n'a pas de quoi surprendre : ainsi le théologien jésuite Michel Riquet rappelle-t-il que l'Église ne peut admettre l'euthanasie, mais que « la justice des hommes, essentiellement faillible, devrait s'abstenir de prononcer des peines irréparables ». D'un autre côté, M^e Raymond Hubert pense immédiatement, avec ce film, à la mesure introduite sous Vichy pour changer la composition des jurys d'assises. Ce juriste arrive à une conclusion encore plus extrême que celle de M^e Vienney, et encore plus incompatible avec notre interprétation du film, en affirmant simplement que « nos anciens jurys, formés de douze (et non pas sept) citoyens libres [...] ne se trompaient pas ». Un certain M^e Blumel estime, quant à lui, que « l'accusée s'en tire à bon compte : cinq ans de réclusion. Avec les possibilités de grâce, de liberté conditionnelle, cela ne fait guère plus de six mois... Ce n'est pas cher ». Cette réaction, plus pragmatique, n'est certainement pas celle que Cayatte espérait susciter parmi ses spectateurs.

Trois semaines après la publication du dossier sur *Justice est faite* avec les critiques de Timmory et Vienney, *L'Écran français* publie encore un autre article, prenant cette fois la défense du film. « Le Minotaure », surnom que se donne le comité de rédaction de la revue, compare *Justice est faite* au cinéma américain, le grand adversaire du point de vue de cette revue d'obédience communiste.

Qu'a voulu Cayatte en réalisant *Justice est faite* ? Ne pas se servir de débats judiciaires pour forger une belle mécanique dramatique, vieille recette utilisée cent fois au cinéma, y compris par des vieux routiers que des retardataires rangent dans l'avant-garde, tel le Hitchcock du *Procès Paradine* ; mais

38. H. Magnan, « *Justice est faite* », *Le Monde*, 22 septembre 1950. Revue de presse numérisée de *Justice est faite*, op. cit.

au contraire poser le problème même de la justice répressive dans notre pays³⁹.

Les critiques de *L'Écran français* ont bien compris que la question de l'euthanasie n'est qu'un prétexte pour Cayatte. Ils louent le courage du réalisateur de porter à l'écran un sujet fortement politique « dans un pays où la censure cinématographique tente d'étouffer dans l'œuf la moindre intention de poser les vrais problèmes ». Contre l'observation de M^e Vienney, qui pointait l'absence de membres de la classe ouvrière dans le jury, l'éditorial pose la question : « le simple garçon de café joué par Bussières n'est pas un travailleur ? Et est-ce que Cayatte n'en a pas fait l'élément le plus humain du jury, celui qui possède le plus de bon sens ? ».

Cayatte lui-même signale par la suite que c'est le sens qu'il a voulu donner au film. À la fin de la même rubrique éditoriale, « Le Film d'Ariane », dans le numéro suivant de *L'Écran français*, le comité éditorial fait part d'un remerciement envoyé par le réalisateur :

P.S. À la suite de mon Film d'Ariane de la semaine dernière, sur le film *Justice est faite*, j'ai reçu le petit mot suivant : « Mon cher Minotaure, Merci. Je voulais écrire à *L'Écran*. Je voulais dire... ce que vous avez dit. Merci et bravo. Parce que ce que j'aurais dit, vous l'avez dit mieux que moi-même. À vous des quatre fers, André Cayatte »⁴⁰.

Comme Cayatte le reconnaît ici à demi-mot, c'est lui qui porte finalement la responsabilité des difficultés éprouvées par certains spectateurs à comprendre le film. Le réalisateur ne se rend pas la tâche plus facile en évoquant dans les médias la réduction de la taille du jury d'assises par la loi promulguée sous Vichy, car cela n'a rien à voir avec le véritable propos du film. Cependant, le film lui-même, dans sa thèse finale, révèle une subtilité qui dépasse certains spectateurs. Si ceux-ci attribuent à *Justice est faite* une signification clairement erronée, plusieurs thèses parfaitement plausibles peuvent être comprises également. *Justice est faite* montre-t-il que son propre jury fictif rend un verdict injuste ? Clairement, sans aucun doute. Affirme-t-il qu'*aucun* jury ne pourrait convenablement juger le dossier présenté ? Oui – nous sommes en tout cas de cet avis. Affirme-t-il que *tout* procès pénal risque d'être faussé par les manquements des juges, qu'ils soient des jurés populaires tirés au sort ou des magistrats professionnels ? C'est bien probable. Si le spectateur se pose ces questions, il peut facilement être amené à se demander si, en tant que société, nous devons repenser notre manière de juger les personnes accusées de méfaits... ou s'il faut devenir moins enclins à juger les autres en général, à supposer

39. Le Minotaure, « Continuons à faire justice », *L'Écran français*, 16 octobre 1950, n° 275, p. 3.

40. Le Minotaure, « Interdire la propagande de guerre », *L'Écran français*, 23 octobre 1950, n° 276, p. 3.

des mobiles intéressés, à se méfier des excentriques ou des étrangers. Le film se prête donc à plusieurs interprétations selon les réflexions que les spectateurs peuvent formuler après la projection. Cayatte et Spaak ne proposent pas de solutions aux problèmes qu'ils signalent, car il n'y a aucune solution évidente. Le film est donc moins un « film à thèse » qu'un film qui pose des questions, qui remet en cause l'institution de la justice pénale et les hypothèses de base qui l'étayent. Le film ébranle cette institution qui, à en croire Cayatte et Spaak, est condamnée à produire des résultats arbitraires et injustes.

5.3 La violence de l'État : *Nous sommes tous des assassins*⁴¹

Tourné avec un budget modeste, *Justice est faite* connaît un beau succès au box-office avec plus de 4,3 millions d'entrées⁴². Cette réussite permet à André Cayatte d'entreprendre son film suivant, *Nous sommes tous des assassins*, avec les ressources d'une société de production plus grande, l'Union générale cinématographique (UGC), et un budget plus important, de l'ordre de 100 millions de francs⁴³. Il attire, à sa sortie, un public un peu moins nombreux mais toujours considérable⁴⁴, ainsi qu'une réception critique très positive s'achevant par le prix spécial du jury du Festival de Cannes. Comme *Justice est faite*, ce film repose sur une construction narrative habile qui permet au réalisateur d'assortir son récit fictif d'un questionnement rhétorique puissant. Mais là où *Justice est faite* est plus ambigu, et d'ailleurs victime d'un certain flou quant à son propos final, *Nous sommes tous des assassins* soutient une thèse parfaitement claire : il s'agit d'un film contre la peine de mort.

Le protagoniste, René Le Guen (Marcel Mouloudji), jeune homme déséquilibré et illettré, est présenté au début du film sur fond de pauvreté extrême dans les taudis de la « zone », les portes de Paris, à une époque où la misère est répandue, l'Occupation. Un jour, sa sœur, prostituée, lui demande son aide à se débarrasser du corps d'un soldat allemand qu'elle a tué en état de légitime défense. Aperçu par un résistant, il est recruté dans la lutte contre l'occupant. Il réussit à abattre plusieurs soldats ennemis avant de recevoir l'ordre de tuer l'homme qui l'a recruté, reconnu comme traître. Le Guen s'exécute.

41. Cette section reprend en partie un chapitre de mon mémoire de master : Daniel Morgan, *Un spectacle transformé : réalisme, censure et les films français contre la peine de mort, 1952-1981*, sous la direction de Matthias Steinle, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2009.

42. Simon Simsi, *Ciné-passions : le guide chiffré du cinéma en France*, Paris, Dixit, 2012, p. 15.

43. Résumé du rapport en deuxième examen, dossier CN560-B387, Fonds du Crédit national, Bibliothèque du film/Cinémathèque française, Paris.

44. Un peu plus de 3 millions d'entrées. S. Simsi, *Ciné-passions, op. cit.*, p. 17.

Après la fin de la guerre, il ne cesse pas de tuer. Ivre mort lors de la Libération de Paris, tue accidentellement son commandant pendant qu'ils poursuivent un tireur embusqué. Plus tard, il est arrêté et inculpé pour l'assassinat d'un policier et d'un passant ; il est condamné à mort et envoyé en prison, où il rencontre ses camarades de cellule, eux aussi en attente de la guillotine. Ces autres détenus représentent un éventail de cas discutables de condamnations à mort. Un Corse, Gino (Raymond Pellegrin), a avoué son crime, mais demande pourquoi l'État se mêle de son histoire de vendetta ; Dutoit (Antoine Balpêtré), un médecin, nie avoir empoisonné sa femme et clame son innocence jusque sur l'échafaud ; Bauchet (Julien Verdier), un ouvrier pauvre, avoue avoir tué son enfant parce que ses cris l'empêchaient de dormir ; Malingré (Marcel Pérès), malade mental, semble avoir été guéri par la médecine moderne, mais demeure condamné pour viol et meurtre. Constamment surveillés, les prisonniers vivent dans la peur d'être secoués pendant la nuit pour être emmenés à la guillotine. Le Guen voit disparaître ses camarades de cellule les uns après les autres ; attendant ses derniers recours en justice, il s'inquiète surtout du sort de son petit frère Michel (Georges Poujouly), qui vit encore dans la pauvreté et la misère. Dans la dernière séquence, le jeune avocat de Le Guen, M^e Arnaud (Claude Laydu), emmène Michel chez ses parents, bourgeois et conservateurs ; le plan final est un zoom sur le visage de Michel, tandis que M^e Arnaud reçoit l'appel qui lui apprend si René bénéficie ou non de la grâce du président de la République.

La structure narrative est ici aussi déterminante que dans *Justice est faite*, voire davantage, dans la mesure où l'innocence relative du protagoniste est développée à l'écran pendant la première partie du film. Cette première trentaine de minutes montre les origines sociales de Le Guen et constitue un exposé puissant de son manque de responsabilité. Avec le début du film en tête, le public est poussé à s'indigner devant le sort probable du personnage, suggéré par l'exécution des autres condamnés – qui, à leur tour, en racontant leur histoire, soulèvent des doutes par rapport à l'équité de leur propre condamnation ou du bien-fondé de la peine de mort.

5.3.1 L'exécution, un spectacle transformé

La définition de l'État prônée par Max Weber – un monopole sur la violence physique légitime⁴⁵ – se retrouve au cœur de notre interrogation sur la justice pénale. Si on accepte cette définition, la peine de mort constitue alors l'expression ultime du pouvoir de l'État.

45. Max Weber, *Le Savant et le politique*, traduit par Julien Freund, Paris, Union Générale d'Édition, 1992 [1919], p. 99-104. Voir aussi notre introduction générale, p. 12.

En tuant au nom de la communauté entière, l'État commet un acte de violence à la fois physique et symbolique, dont il se réserve (à lui seul) la légitimité.

Jusqu'au début du xx^e siècle, la peine de mort est en effet un spectacle, mis en scène devant la foule sur la place publique. Dans *Surveiller et punir*, Michel Foucault observe une lente évolution de la façon dont l'État affiche ce pouvoir suprême⁴⁶. En France, les supplices spectaculaires sous l'Ancien Régime sont remplacés après la Révolution par des exécutions qui deviennent de plus en plus sobres et discrètes. L'introduction de la guillotine comme méthode unique d'exécution en 1792 engendre un spectacle plus rapide. À partir de 1832, l'organisation des exécutions à l'aube décourage le rassemblement d'un grand public, et la suppression de l'échafaud en 1870 rend le spectacle un peu plus difficile à voir encore. Cette progression, qui s'achève par l'abolition de la peine de mort en 1981, passe par un dernier jalon, en 1939, qui est notamment lié à la propagation du cinéma et de la photographie. L'exécution à Versailles de l'assassin Eugen Weidmann est retardée de quelques minutes, permettant le rassemblement d'une foule décrite par les journaux de l'époque comme particulièrement agitée⁴⁷. Ce jour-là, le soleil est suffisamment haut dans le ciel pour que l'événement soit photographié par des journalistes présents parmi le public et filmé par un cinéaste amateur situé sur un balcon donnant sur la place. Les nombreuses photographies, diffusées à grande échelle dans la presse, captent le moment exact où le couperet tombe⁴⁸. Un scandale éclate, poussant le gouvernement à promulguer dans la foulée un décret-loi supprimant la publicité des exécutions capitales. Le rapport joint au décret constate que l'obligation de guillotiner sur une place publique, « dont les auteurs attendaient un effet moralisateur, a pratiquement donné des résultats opposés⁴⁹ ». Désormais, la peine capitale est appliquée à huis clos, comme par ailleurs dans la plupart des autres pays occidentaux qui ont déjà mis la peine de mort à l'abri des regards depuis le début du siècle.

À partir de 1939, la loi française rend non seulement la peine de mort littéralement invisible pour le grand public, mais elle le fait d'une manière assez stricte par rapport à la législation d'autres pays. En Espagne, par exemple, bien que la presse soit exclue dès la suppression de la publicité des exécutions en 1900, trois habitants locaux sont désignés

46. Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1992 [1975], p. 41-83.

47. Antoine Cléry, *Les Dossiers du crime : sept affaires qui ont marqué l'histoire*, Bruxelles, Ixelles Éditions, 2009, p. 147.

48. Paul Friedland, *Seeing Justice Done : The Age of Spectacular Capital Punishment in France*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 275-279.

49. « Décret supprimant la publicité des exécutions capitales », *Journal officiel de la République française. Lois et décrets*, 25 juin 1939, p. 7985, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6551360d> (consulté le 13 juillet 2017).

par les autorités comme témoins⁵⁰. Aux États-Unis, si la photographie des exécutions est généralement interdite par le règlement des établissements pénitentiaires, la presse conserve un accès privilégié ; on voit bien des personnages de journalistes, d'ailleurs, lorsque la peine de mort est mise en scène par le cinéma hollywoodien de cette époque, dans des films tels que *Les Anges aux figures sales* (*Angels with Dirty Faces*, Michael Curtiz, 1938) ou *Je veux vivre!* (*I Want to Live!*, Robert Wise, 1958). Au contraire, la France fixe une liste réduite d'individus autorisés à assister aux décapitations, dont quelques représentants du ministère de la Justice et les défenseurs du condamné, mais jamais des journalistes ou des témoins extérieurs. La législation est encore durcie à partir de 1951, soit juste avant la sortie de *Nous sommes tous des assassins* : désormais, les journaux n'ont plus le droit de publier des témoignages du déroulé d'une exécution⁵¹. Leur seule possibilité est d'éditer des entrefilets indiquant simplement le nom du condamné, le crime qu'il avait commis, accompagnés d'une formule euphémique du type « a payé sa dette à la société⁵² ».

Quand il sort en salles en mai 1952, *Nous sommes tous des assassins* se situe donc dans un contexte bien particulier quant à la peine de mort et à sa représentation dans les médias. La guillotine fonctionne encore souvent, au rythme d'une vingtaine d'exécutions par an en moyenne pour les années allant de 1947 à 1951⁵³. Puisque la presse ne couvre guère ces événements, et *a fortiori* que les images des exécutions sont très rares, voire inexistantes, la représentation cinématographique tentée par Cayatte est d'autant plus remarquable. En effet, le film est non seulement un réquisitoire contre la peine de mort, mais il produit parmi les premières images d'exécutions de droit commun depuis celle de Weidmann en 1939⁵⁴. La rareté des images de la peine de mort en France à cette époque

50. Isabelle Renaudet, « Mourir en Espagne : "garrot vil" et exécution capitale dans l'Espagne contemporaine », dans Régis Bertrand et Anne Carol (dir.), *L'Exécution capitale : une mort donnée en spectacle, XVI^e-XX^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2003, p. 98.

51. Martin Monestier, *Peines de mort : histoire et techniques des exécutions capitales des origines à nos jours*, Paris, Cherche Midi, 2001, p. 304. L'article 15 du Code pénal relatif à la peine de mort précise : « Aucune indication, aucun document relatifs à l'exécution autres que le procès-verbal ne pourront être publiés par la voie de la presse. ».

52. Jean-Michel Bessette, *Il était une fois la guillotine*, Paris, Éditions Alternatives, 1982, p. 78-79.

53. *Ibid.*, p. 117-120. Voir aussi « Palmarès des exécutions de 1871 à 1977 », *De l'art de bien couper : le site de la veuve guillotine*, http://laveuveguillotine.pagesperso-orange.fr/Palmares1871_1977.html (consulté le 13 juillet 2017). Cette dernière source, éditée par un amateur, est tout de même très utile.

54. *Casque d'or* de Jacques Becker, sorti en salles deux mois avant *Nous sommes tous des assassins*, se termine par une scène d'exécution où on voit même tomber le couperet de la guillotine. Cependant, le fait que l'intrigue se déroule à la fin du XIX^e siècle – le film est, entre autres, un drame en costumes Belle Époque – diminue le réalisme et surtout l'actualité de ces images. Bien que de nos jours, *Casque*

laisse penser que *Nous sommes tous des assassins* aurait pu avoir un impact relativement important sur l'imaginaire populaire de la peine capitale.

Certes, par pudeur, et sans doute aussi de crainte d'attirer les foudres des censeurs, Cayatte s'abstient de montrer la guillotine et le corps du supplicié. À leur place, il montre tout ce que les spectateurs d'une exécution publique ne voyaient pas : les origines du condamné qui l'ont amené à son crime, son attente en prison et ses derniers instants de vie. Le réalisateur porte une attention particulière à l'aspect rituel autour de la peine de mort, à tout ce qui arrive dans les coulisses du spectacle public traditionnel. Ce que Cayatte met en scène constitue donc une transformation de l'ancien spectacle de l'exécution publique. Les exécutions reconstituées de *Nous sommes tous des assassins* se terminent là où commençait la mise en scène traditionnelle ; le moment de la décapitation est laissé à l'imagination des spectateurs. Mais, en dépit de l'absence d'images de la guillotine, le film constitue, par cette transformation du spectacle de l'exécution capitale, une forme de journalisme engagé. Puisque la presse n'a pas le droit de publier des images d'exécutions, ni des témoignages indépendants, la représentation d'une exécution au sein d'un récit fictif et l'une des seules voies qui restent pour montrer au public cette pratique – pourtant effectuée au nom du peuple. Le film remplit donc une double vocation. D'une part, il témoigne de la peine de mort quand les comptes-rendus officiels sont quasiment réduits à néant. D'autre part, il reconfigure la mise en scène de l'exécution pour montrer son caractère arbitraire et sa futilité plutôt que pour souligner l'exemplarité du châtement et le pouvoir de l'État.

5.3.2 Réalisme esthétique contre réalisme documentaire ?

Alors que le réalisme de *Nous sommes tous des assassins* est fondé sur sa documentation autour de la peine de mort, son style, comme celui de *Justice est faite*, semble moins réaliste d'un point de vue esthétique. Malgré un style épuré, sans trop d'effets dramatiques apparents – il n'y a notamment aucune musique extradiégétique, comme c'était d'ailleurs déjà le cas dans *Justice est faite* – une certaine artificialité reste évidente dans les dialogues et la mise en scène. Tout au long du film, les personnages parlent d'une manière « écrite » et le récit est conçu de telle manière que chaque événement vient renforcer l'argumentation du réalisateur. Afin de convaincre le spectateur, Cayatte finit par essayer de l'émouvoir. On peut imaginer comment l'émotion, surtout dans un film qui prétend décrire une certaine réalité, pourrait provoquer une réaction négative

d'or soit de loin plus célèbre que *Nous sommes tous des assassins*, celui-ci est plus populaire en 1952, attirant 1,1 million de spectateurs de plus que le film de Becker.

de la part de certains spectateurs, pour lesquels l'histoire paraîtrait trop belle pour être vraie. Citons un exemple, parmi d'autres : la conversation entre Le Guen et le docteur Detouche (Jean-Pierre Grenier), médecin des établissements pénitentiaires qui soigne le protagoniste à la suite d'une hémorragie.

DETOUCHE — Ton père picolait dur ?

LE GUEN — Je l'ai pas connu. Mais la vieille, elle se saoulait tous les jours.

DETOUCHE — Tu as des frères, des sœurs ?

LE GUEN — Une sœur et un petit frère.

DETOUCHE — La sœur fait la putain ?

LE GUEN — Ouais.

DETOUCHE — Elle a commencé très tôt ?

LE GUEN — Euh, 12 ans.

DETOUCHE — Ah, la vocation ! Où tu as grandi tu en as vu beaucoup, des assistantes sociales ?

LE GUEN — Qu'est-ce que c'est que ça ?

Face au protagoniste, la compréhension parfaite dont fait montre le docteur Detouche, son expérience, son empathie, sa capacité à parler aussi bien devant un tribunal que devant des condamnés (« Crois en le toubib ! »), vise à établir un modèle idéal de l'opposant à la peine de mort. Cette attitude s'oppose à la sévérité et l'incompréhension d'autres personnages secondaires, tels que le père de M^e Arnaud. À la fin du film, quand le jeune avocat et sa fiancée retournent chez ses parents avec le jeune frère de Le Guen, le père se fâche :

M^e ARNAUD — Nous avons rendu visite au frère de Le Guen pour voir ce qu'il devenait. Vous n' imaginez pas dans quel état de saleté et d'abandon on l'a retrouvé. Agnès avait les larmes aux yeux. Si vous l'aviez vu...

M. ARNAUD — Merci, les monstres ne nous intéressent pas ! Tu permets que je place un mot ? Avec ton Le Guen tu commences à m'embêter !

Cayatte et Spaak utilisent certains personnages, surtout secondaires, pour représenter, avec un langage très construit, une idée ou un stéréotype, ce qui les rend peu subtils. Si le père de M^e Arnaud finit par être lui aussi ému par le sort de Michel Le Guen, c'est que Cayatte suggère que même l'homme le plus conservateur serait bouleversé par une telle misère.

Le personnage de Michel est un autre exemple de la construction rhétorique de *Nous sommes tous des assassins*. Comme d'autres personnages secondaires du film, il n'a pas le détail, la complexité, les contradictions des personnages plus développés –



FIGURE 5.2 – *Que ce soit dans un décor qui tranche avec ses traits de caractère ou qui les reflète, Michel (Georges Poujouly) est un personnage unidimensionnel, toujours dépeint comme victime de la pauvreté.*

ou des personnes réelles. (Déjà, dans *Justice est faite*, le personnage du commandant Andrieux, dont le ton rigide et hypocrite est constant tout au long du film, trahit l'écriture d'un personnage unidimensionnel, même s'il se montre capable de tendresse dans une séquence où sa fille cherche son soutien après une rupture amoureuse). Michel, le premier personnage montré au début de *Nous sommes tous des assassins*, apparaît toujours le même : sale, pauvre et victime de la misère (fig. 5.2). On le voit parfaitement dans ses habits, son maquillage, sa démarche hésitante, son silence face aux autres personnages. Sous l'Occupation, vivant dans un taudis, il ramasse les mégots jetés par des soldats mais son frère les confisque. À la fin du film, l'effet est d'autant plus fort que son état de pauvreté contraste avec un décor représentant la grande bourgeoisie, chez les parents de l'avocat de son frère. Représentation idéalisée de la misère, ce personnage n'a aucun autre attribut ou qualité.

Même les personnages qui ne sont pas forcément des abstractions parlent souvent de manière artificielle, ce qui renforce l'argumentation de la thèse de Cayatte. Après l'exécution de Bauchet, par exemple, les propriétaires du café en face de la prison de la Santé discutent de l'assassin, dessinant les lignes d'un débat rhétorique :

- Qu'est-ce qu'il avait fait, celui-là ?
- Tué sa fillette à coups de tisonnier. Pour ce gars-là, je suis d'accord, pas de pitié.
- Bien sûr. Mais maintenant qu'ils l'ont tué, qu'est-ce que ça va changer ?
- Faut espérer que les autres réfléchiront.

— Ça ne fera pas que les autres ils seront mieux logés ! Les parents, les enfants, tous dans la même pièce. Puis les gosses pleurent, ils sont malades. Leur père qui travaille, il voulait bien dormir. C'est comme ça que ça arrive ! Vous en connaissez, des gens bien logés qui tuent leurs enfants ?

Même si ces deux personnages n'apparaissent que brièvement dans le film, leur dialogue exprime nettement deux arguments qui s'opposent. Évidemment, il n'est pas fréquent que l'on discute dans un café de l'événement du jour avec une argumentation tellement développée. De tels dialogues confèrent un côté artificiel à un film qui pourtant se veut réaliste.

Cayatte et Spaak font également appel à une stratégie assez inhabituelle au cinéma afin de défendre leur thèse : le monologue. À plusieurs reprises, un personnage déclame un discours visant davantage le spectateur que les autres personnages présents à ce moment du film. Cette technique est déjà utilisée dans *Justice est faite*, mais elle est naturellement moins flagrant dans ce film qui consiste largement en scènes d'audience ou de débats entre jurés. En revanche, les rares scènes de tribunal dans *Nous sommes tous des assassins* semblent être insérées à dessein pour permettre à un personnage de prendre longuement la parole pour défendre son point de vue. Le Docteur Detouche, par exemple, s'élanche dans un monologue devant la cour d'assises pendant la scène du procès de Malingré. « Messieurs les jurés, la peine de mort n'empêche aucun mauvais coup, et elle donne à la société l'illusion dangereuse d'être défendue. Une tête par ci, une tête par la, les honnêtes gens respirent, on les protègent. Mais savez-vous que dans les prisons, les condamnés à mort sont tenus pour des héros, et certains rêvent de les imiter ? [...] La seule justice efficace est la justice préventive. » Ce type de long discours n'est pas un procédé de mise en scène auquel les cinéastes ont souvent recours car il n'est pas cinématographique : il ne fait pas une utilisation efficace de l'image. Il ne s'agit pas non plus du regard caméra, procédé visuel et narratif tant admiré par les critiques des *Cahiers du cinéma* : avec celui-ci, un personnage regarde directement la caméra et rompt l'illusion de la diégèse comme un monde clos⁵⁵. Les discours dans *Nous sommes tous des assassins* ont toujours un public, les jurés ou les autres personnages présents selon la scène, mais ils impliquent le spectateur en même temps. Des monologues de ce genre, même prononcés par un témoin pendant un procès, paraissent artificiels et rendent évidente la mise en scène.

55. Voir, par exemple, Jean-Luc Godard, « Monika », *Arts*, 30 juillet 1958, n° 680, réédité dans *Godard par Godard : 1950 à 1959, les années « Cahiers »*, Paris, Flammarion, 1989, p. 146-148.

On peut classer les personnages secondaires entre ceux qui compatissent avec les condamnés et ceux qui manquent de compassion ; les prisonniers sont eux des personnages à la fois complexes et stéréotypés. Le Guen, le héros du film, est le cliché de l'assassin pardonnable en raison de sa pauvreté, de ses origines dans les « zones ⁵⁶ » et de son manque d'éducation ⁵⁷. Son personnage évolue tout au long du film : une fois emprisonné, il apprend à maîtriser sa colère, il est contraint d'arrêter de boire de l'alcool et il essaie d'apprendre à lire et à écrire. Ce parcours est conçu pour le rendre plus sympathique aux yeux des spectateurs. Moins travaillé, le docteur Dutoit semble tout de même être un personnage assez complexe. Le seul condamné du film issu d'un milieu bourgeois, il maintient une attitude ferme mais respectueuse envers tout le monde : les autres prisonniers, dont certains qui se méfient de lui en raison de sa classe sociale, mais aussi les autorités qui l'emmèneront à la guillotine. Parmi les autres condamnés, enfin, Gino est défini seulement par sa vendetta et son origine corse, Bauchet par son crime choquant et son identité ouvrière, Malingré par ses troubles psychiatriques.

Que les prisonniers ressemblent au moins partiellement à des stéréotypes est d'autant plus curieux que Cayatte lui-même prétend qu'ils sont fondés sur de vrais condamnés à mort. Dans une interview donnée en 1969, dix-sept ans après le tournage, Cayatte affirme : « J'ai connu tous les personnages de *Nous sommes tous des assassins*, tous les condamnés de la cellule dont les motifs de condamnation sont véridiques – aussi, lorsque quelqu'un me disait "Mais dans un tel cas, un tel n'aurait pas été condamné", moi je pouvais mettre un nom précis sur le personnage ⁵⁸. » Étant donné le secret dans lequel les exécutions de l'époque ont lieu, vérifier l'affirmation de Cayatte s'avère difficile, d'autant qu'il ne mentionne aucun nom. Une liste des exécutions sous la Quatrième

56. Ce terme n'est pas explicitement utilisé dans le film, mais se trouve dans le scénario pour décrire les scènes ayant lieu chez les Le Guen et aux alentours.

57. Cayatte explore brièvement une autre cause possible de comportement criminel : il suggère que certains cas de criminalité sont éventuellement causés par une maladie. À plusieurs reprises, Le Guen et son jeune frère se plaignent de maux de tête. Le film semble accréditer des théories positivistes de criminologie, d'autant plus que Malingré, d'abord hurlant, obscène et suicidaire, semble être parfaitement guéri après avoir subi une topectomie (une forme de lobotomie). Selon le docteur Detouche, appelé à témoigner en sa faveur à son procès, « si l'opération avait été pratiquée plus tôt, Malingré n'aurait violé ni tué personne ». Ensuite, il évoque un avenir où la justice pourra parfois être dispensée par des médecins : « Les futurs criminels, on peut les dépister, les surveiller, les soigner, on peut les guérir souvent ! En tout cas les rendre inoffensifs. » Ce bout de pensée lombrosienne ne dure pas longtemps et n'est pas aussi développé que son équivalent dans *Rayés des vivants* de Maurice Cloche (voir chapitre 4, p. 311), sorti un peu plus tard la même année. De toute façon, il est intéressant de noter qu'en 1952, ce type de réflexion n'est pas limité à des cinéastes aussi naïfs que Cloche.

58. Guy Braucourt, *André Cayatte*, Paris, Seghers, 1969, p. 75.

République aide à établir des correspondances⁵⁹. Bauchet pourrait être une version fictive de Raymond Thacon, exécuté à Tours en avril 1951, assassin de son fils de 11 ans qui avait essayé de fuir⁶⁰. La scène de son exécution ressemble aussi à la mise à mort de Marcel Delrue, qui incite ses codétenus à scander « Assassins ! » alors qu'il est emmené à la guillotine le 5 avril 1952⁶¹. Dutoit pourrait être une caricature de Lucien de Crop, coiffeur lillois exécuté en novembre 1950 pour avoir empoisonné sa femme et qui prétendait être innocent⁶². Mais les documents d'archives ne précisent aucun lien entre ces faits divers et le film. Cayatte continue son interview avec l'affirmation, encore plus difficile à vérifier, que le condamné représenté par le personnage de René Le Guen a été gracié par le président Vincent Auriol en raison du film. José Giovanni, un autre condamné à mort de l'époque qui devient plus tard scénariste et réalisateur de cinéma (il réalise en 1973 son propre film contre la peine de mort, *Deux hommes dans la ville*), prétend connaître l'identité du condamné qui a inspiré le personnage de Le Guen, mais lui non plus ne précise pas le nom de cet homme⁶³. D'après Maurice Cieutat, ancien gardien à la prison de la Santé, il s'agit de Jules Demay, un « monstre » condamné pour avoir tué un policier, simplement parce qu'il détestait la police⁶⁴. Élevé dans la pauvreté par une mère alcoolique, illettré, ancien légionnaire, il est gracié par le président Auriol en novembre 1950... bien avant la réalisation de *Nous sommes tous des assassins*.

Les cahiers du scénariste Charles Spaak, qui font aujourd'hui partie d'un fonds d'archives à la Bibliothèque du film de la Cinémathèque française, ne révèlent qu'un seul indice sur les origines des personnages de prisonniers. C'est un indice précieux. Les premières esquisses de *Nous sommes tous des assassins*, qui apparaissent dans un cahier de Spaak, sont élaborées avant que ne soit rassemblée une documentation pour aider à l'écriture du film et avant que le titre du film ne soit déterminé : en haut de la même page

59. « Palmarès des exécutions de 1871 à 1977 », *op. cit.*

60. Pascal Nourrisson, *Les Grandes Affaires criminelles de Touraine*, Romagnat, de Borée, 2007, p.273-284.

61. « Palmarès des exécutions de 1871 à 1977 », *op. cit.* En revanche, selon un autre récit de cette exécution, Delrue aurait provoqué l'incident par colère et non pas par peur, comme c'est le cas dans l'exécution de Bauchet. En tout cas, comme l'exécution de Delrue a lieu seulement un mois et demi avant la sortie en salles de *Nous sommes tous des assassins*, il paraît improbable que le film reprenne cet incident. Voir Maurice Cieutat, *Un maton pas comme les autres : la vie et les confessions d'un gardien de prison à la Santé*, Paris, Presses de la Cité, 1974, p.156-161.

62. Éric Dussart, « Lucien de Crop connaissait trop bien le prix de la mort-aux-rats », *La Voix du Nord*, 13 août 2006.

63. Marie-Pierre Jaury, *André Cayatte, Nous sommes tous des assassins*, bonus sur l'édition DVD de *Nous sommes tous des assassins*, Studio Canal, 2003, 30 minutes.

64. M. Cieutat, *Un maton pas comme les autres*, *op. cit.*, p.66-71.

figurent cinq titres possibles. On trouve ensuite une partie écrite de la main de Cayatte, avec des détails sur le personnage principal et trois autres condamnés à mort :

Le Sixième Commandement

Jeu de massacre

Crime pour crime

Crime impuni

Homicide volontaire

4 condamnés :

1. Vendetta. Elle se poursuit après l'exécution.
2. Crime passionnel. Véritable cas de folie furieuse, ou monstre relevant de la médecine.
3. Erreur judiciaire possible. Nie jusqu'à l'échafaud.
4. Amoral, produit social. ([illisible] – *On lui donna un fusil*⁶⁵) C'est la société qui est coupable. Elle se débarrasse d'un remords vivant⁶⁶.

Ce sont les seuls détails du film écrits dans cette première partie du cahier. Ils décrivent les personnages qui deviennent respectivement Gino, Malingré et/ou Bauchet, Dutoit et Le Guen. Cayatte déroule ensuite plusieurs arguments contre la peine capitale qui pourraient être développés au sein du film. Bien que l'on ne puisse connaître l'identité exacte de ces quatre condamnés, le fait que ces descriptions soient très courtes et assez vagues suggère un grand degré de fictionnalisation des personnages de prisonniers. La mention d'une fiction hollywoodienne dans la description du personnage qui deviendra Le Guen ne fait que renforcer cette impression. Certes, il se peut que Cayatte ait donné davantage de précisions sur les personnages sans qu'aucune trace ne parvienne jusqu'aux archives.

Toutefois, une version primitive du scénario tend à confirmer que les personnages ont été conçus à partir d'esquisses imprécises de personnes réelles, et que les détails des

65. Il s'agit d'une référence au film hollywoodien *On lui donna un fusil* (*They Gave Him a Gun*, W.S. Van Dyke, 1937) où l'un des personnages principaux, Jimmy (Franchot Tone), est conscrit dans l'armée américaine pour combattre pendant la Première Guerre mondiale. D'abord naïf et craintif, il apprend à se servir des armes et réussit à tuer plusieurs tireurs ennemis dans les tranchées. Après la guerre, ces mêmes compétences acquises dans l'armée le conduisent à une carrière dans le crime organisé. Bien qu'il soit tué par la police à la fin du film, il s'agit d'un suicide; il n'est jamais question de condamnation à mort.

66. Charles Spaak, Cahier manuscrit avec notes sur plusieurs projets de films d'André Cayatte, dossier SPAAK7-B1, Fonds Charles Spaak, Bibliothèque du film/Cinémathèque française, Paris.

personnages ont pu être assez facilement changés⁶⁷. Ce scénario, non daté mais qui doit avoir été écrit avant novembre 1951 (date d'une autre version du scénario beaucoup plus proche du film final), prévoit un rôle beaucoup plus important pour le personnage de Malingré. Dans cette version, Le Guen et Malingré tentent de s'évader de l'infirmerie et Malingré tue un gardien au passage. Les deux prisonniers sont ensuite confrontés lors d'un deuxième procès, chacun prétendant que c'est l'autre qui est coupable de ce meurtre. Cette histoire s'inspire clairement d'une affaire criminelle de 1949, où le prisonnier Joseph Lardon tue un agent en essayant de s'évader d'un hôpital pénitencier avec un codétenu ; Lardon est guillotiné en avril 1951⁶⁸. Avec l'ébauche des personnages principaux dans le cahier de Spaak, ce changement du scénario nous donne une idée de la souplesse des identités « véridiques » des condamnés. Le Guen et les autres détenus seraient donc des personnages construits à partir de cas réels, mais adaptés très librement, à tel point que seules les grandes lignes de leurs crimes restent inchangées dans le film. La personnalité, la profession, les origines sociales, les mobiles du crime sont tous potentiellement modifiables. Toutefois, ce processus de fictionnalisation s'inspire plus directement d'individus réels que celui qui a engendré les jurés de *Justice est faite*, où aucune personne précise ne servait de modèle.

Si on ressent facilement la mise en scène dans les dialogues, décors et personnages de *Nous sommes tous des assassins*, si les personnages sont éloignés des personnes réelles qui les ont inspirés, qu'est-ce que le film a finalement de réaliste ? La réponse est la même que pour *Justice est faite*. Il s'agit d'une reconstitution de l'ordinaire, une adaptation à l'écran du quotidien des condamnés à mort dans la France du début des années 1950, plutôt que la dramatisation d'un événement précis. Cette reconstitution est faite avec un parti pris assumé qui oriente le regard du public vers la conclusion que la peine de mort est injuste, grâce à une narration montrant les origines des condamnés et encourageant la compassion pour leur condition.

C'est donc avec une perspective subjective que le public est invité à voir le régime des condamnés à mort. Dans la scène où Le Guen arrive pour la première fois dans sa cellule, Cayatte souligne par des gros plans les fers que les prisonniers doivent porter toute la journée et les menottes qui leur sont mises chaque fois qu'ils sortent de la cellule (voir fig. 5.3). La surveillance constante de celle-ci par un gardien à travers une petite fenêtre dans le mur, l'évacuation des couloirs de la prison pendant le passage

67. André Cayatte et Charles Spaak, scénario de *Nous sommes tous des assassins*, dactylographié avec annotations manuscrites, dossier CJ1061-B142, Collection Jaune, Bibliothèque du film/Cinémathèque française, Paris.

68. « Palmarès des exécutions de 1871 à 1977 », *op. cit.*

d'un condamné, le fait que le seul journal autorisé soit *L'Équipe* : autant de précisions documentaires sur le système pénitentiaire. Cayatte ajoute d'autres informations de ce type par le biais des dialogues. Par exemple, à l'arrivée de Le Guen, Gino et Dutoit observent qu'ils sont toujours trois à partager la même cellule tandis que le règlement précise que les condamnés à mort doivent être logés seuls. Cette citation du règlement, pas forcément réaliste dans la mesure où un détail documentaire est ajouté artificiellement aux dialogues, est néanmoins exacte⁶⁹. D'autres épisodes visent à indigner le public en montrant la cruauté morale du régime des condamnés. Lorsqu'un gardien raconte un film aux condamnés, ces derniers imaginent la jeune vedette blonde ; un plan montre alors Gino en train de fumer rêveusement pendant que le gardien lui attache les menottes (fig. 5.4). Cayatte utilise cet épisode pour souligner la cruauté de la pratique – véritable – de surprendre un condamné pendant la nuit pour l'emmener à la guillotine⁷⁰. En effet, dans la scène suivante, le spectateur apprend que Gino va être exécuté, et un plan de caméra subjectif montre le point de vue de Gino, réveillé par les visages de trois gardiens devant lui en gros plan (fig. 5.5). Des plans subjectifs similaires sont répétés au moment où les gardiens se précipitent sur les prisonniers lors de chacune des trois scènes d'exécution.

Le rituel macabre de l'exécution est lui aussi souligné, d'une manière qui, nous l'avons déjà observé, dévoile à l'écran cette pratique cachée des spectateurs depuis 1939. À trois reprises, un des camarades de cellule de Le Guen est emmené au milieu de la nuit. Si la réaction du condamné varie, le protocole est toujours le même. Les gardiens approchent sans chaussures pour surprendre le condamné pendant qu'il dort (fig. 5.6), puis le directeur de la prison lui répète toujours la même formule, lui souhaitant du courage. Un cortège composé de gardiens, d'avocats et du directeur de la prison parcourt avec le condamné les couloirs de la prison (fig. 5.7). Un prêtre célèbre une petite messe et invite le condamné à se confesser. Des zooms en avant et des inserts insistent sur les pieds et les mains ligotés et sur la découpe du col de la chemise pour faciliter la décapitation (fig. 5.8). La caméra accompagne le condamné jusqu'au seuil de la cour de la prison, où les bourreaux le soulèvent et le portent jusqu'à la guillotine, hors champ (fig. 5.9).

Les séquences d'exécution oscillent entre documentation journalistique et persuasion émotionnelle. Dans la scène d'exécution de Bauchet, par exemple, en même temps qu'il reconstitue le protocole véritablement employé pour emmener le détenu à la guillotine, Cayatte cherche à gagner l'émotion du public. Terrifié, Bauchet refuse de coopérer avec ses bourreaux. Ce prisonnier, qui en raison de la nature de son crime – il a tué son

69. M. Monestier, *Peines de mort*, op. cit., p. 318.

70. *Ibid.*, p. 320.



FIGURE 5.3 – *Les fers portés par Le Guen. Cayatte fait appel à des inserts et des mentions explicites dans les dialogues pour témoigner des détails du régime des condamnés à mort.*



FIGURE 5.4 – *Un gardien (Paul Frankeur) endort Gino (Raymond Pellegrin) avant son exécution. Les condamnés sont surveillés constamment depuis une salle adjacente, visible à l'arrière-plan.*



FIGURE 5.5 – *La caméra subjective montre le point de vue de Gino, surpris pendant la nuit.*

propre enfant à coups de tisonnier – semble « mériter » son châtement plus que les autres, commence à hurler, mettant à nu sa peur devant tous. Cette franchise soudaine rend la scène l'une des plus poignantes du film. Les réactions que l'on peut observer chez les différents personnages face à cette situation pathétique constituent une forme de critique sociale. L'avocat du condamné essaie d'apaiser son client en lui promettant que rien ne lui arrivera tant qu'il restera à ses côtés, et en prétendant qu'ils vont simplement signer un document au greffe. Quant au curé, il écoute à peine la confession du condamné avant de le faire agenouiller par les gardiens pour le livrer aux bourreaux. Bauchet essaie désespérément de s'accrocher à l'autel, arrachant la nappe et faisant tomber les objets liturgiques : il s'agit peut-être aussi d'un clin d'œil anticlérical de la part du cinéaste. Cependant, tandis qu'il est trahi par ces figures respectables censées le soutenir à un moment grave, il trouve de la solidarité chez ses codétenus, qui entendent ses appels au secours dans les couloirs et répondent en scandant « Assassins ! » ; leurs cris secouent la prison entière (fig. 5.10-5.11).

Cet exposé, plus ou moins journalistique dans la mesure où il rend compte d'un sujet d'actualité, ne peut évidemment être montré par le biais du cinéma documentaire ou même du journalisme écrit. L'unique moyen possible de présenter la peine de mort au public est par une mise en scène. Certes, les scènes de prison sont tournées en plateau ; dialogues et gros plans insolites présentent effectivement un côté artificiel. Pourtant, si un journaliste pouvait filmer une exécution réelle, comment la montrerait-il ? Il aurait quand même des choix à faire : comment cadrer, où couper, comment réagir si le condamné commence à hurler. Cayatte, lui, doit faire rejouer ces scènes. Il se retrouve face aux mêmes questionnements qu'un documentariste, mais il doit aussi décider si sa reconstitution sera fidèle à l'événement précis qu'il raconte ou s'il s'éloignera des faits dont il s'inspire. Le statut des images de Cayatte est ambigu : la scène d'exécution de Bauchet rejoue-t-elle une exécution qui a vraiment eu lieu ? Même si les cris de solidarité des prisonniers étaient inspirés de ceux entendus pendant l'exécution de Marcel Delrue (voir *supra*, p. 371), difficile d'imaginer que cet incident se soit produit exactement de la même manière que dans sa reconstitution. Où placer la frontière entre véracité et fiction sentimentale ? Les hurlements du condamné qui ne veut pas mourir ? L'avocat de la défense qui ment à son client afin que l'exécution puisse se dérouler tranquillement ?

Retrouver les personnages et les incidents réels ayant inspiré *Nous sommes tous des assassins* a un intérêt historique dans la mesure où il permet d'identifier les libertés que Cayatte et Spaak s'autorisent en écrivant le scénario. En revanche, le fait que le film ne soit pas parfaitement calqué sur ces personnages et incidents ne signifie pas que les auteurs mentent à leurs spectateurs. Puisqu'il ne prétend pas reconstituer une exécution



FIGURE 5.6



FIGURE 5.7



FIGURE 5.8



FIGURE 5.9

Ci-dessus : l'exécution du Docteur Dutoit (Antoine Balpêtré) dans Nous sommes tous des assassins. Dans chacune des trois exécutions mises en scène dans le film, Cayatte documente en détail l'aspect rituel de la peine de mort, du cortège qui surprend le condamné au milieu de la nuit jusqu'aux bourreaux qui découpent la chemise du prisonnier et l'emmènent dans la cour où attend la guillotine. En revanche, à la différence du spectacle traditionnel de l'exécution publique, la guillotine et le supplice eux-mêmes ne sont jamais montrés.



FIGURE 5.10 – Terrifié, Bauchet (Julien Verdier) crie au secours lorsque les gardiens l'emmènent à son exécution.



FIGURE 5.11 – Église et État : le curé écoute à peine la confession de Bauchet avant de le faire agenouiller et de le livrer aux bourreaux.

précise, on aurait du mal à accuser Cayatte de malhonnêteté ou de tromperie. Le brassage de détails véridiques et de fiction parfois sentimentale l'aide à exprimer un point de vue ; dans le même temps, le film reflète bien la peine de mort telle qu'elle existait en France en 1952, vue par un cinéaste engagé. Il faut simplement conclure que *Nous sommes tous des assassins* décrit la peine capitale à la fois avec un œil documentaire, un parti pris militant et une tension dramatique visant la persuasion.

5.3.3 *Nous sommes tous des assassins* et la censure

Curieusement, la censure n'a jamais causé d'ennuis majeurs ni à *Justice est faite* ni à *Nous sommes tous des assassins*, malgré l'ambition sur le plan politique de ces deux films qui voudraient inciter les spectateurs à se poser des questions sur la justice pénale. Comme nous le verrons plus tard dans ce chapitre, la censure joue un rôle plus important dans la réalisation de deux autres films de Cayatte. En attendant d'examiner ces cas, il est possible de tirer quelques leçons de la rencontre brève des deux premiers films du cycle judiciaire avec la commission de contrôle du CNC.

Une version primitive du scénario de *Justice est faite* est examinée dans une procédure de pré-censure en février 1950. Il reçoit des avis globalement favorables, à l'exception de deux représentants ministériels qui pointent le caractère parodique du personnage du commandant. Ils demandent la suppression de deux de ses répliques jugées les plus outrancières. Dans la première, le commandant touche un sujet tabou, celui des colonies, avec une remarque grinçante (« Colonies que nous avons conquises pour enseigner le bolchevisme aux nègres ? »). Dans la seconde, il est tout simplement grossier (« Est-ce qu'on se fout de notre gueule⁷¹ ?! »). Présents dans le scénario, ces dialogues ne font pas partie du film final. Lorsque le film est projeté devant la Commission de contrôle, il reçoit sans difficulté une autorisation d'exploitation pour tout public.

Nous sommes tous des assassins n'éprouve pas beaucoup de difficultés non plus. Malgré le discours politique du film et sa mise en cause d'un symbole du pouvoir de l'État, le CNC décide d'accorder un visa d'exploitation sans faire obstacle à Cayatte et ses producteurs. Au départ, le visa est accompagné d'une interdiction aux moins de 16 ans, mais une simple demande de la part des producteurs suffit pour que cette interdiction soit levée en juillet 1952, juste après la sortie du film.

Pourtant, le film soulève des questionnements chez plusieurs représentants ministériels. Jean Rondepierre, représentant du ministère de l'Intérieur, adopte une position très rigide lors de la pré-censure :

71. Dossier de censure de *Justice est faite*, visa n° 9 237, Centre national de la cinématographie, Paris.

De quoi faire un très beau livre. De quoi faire une pièce de théâtre. Mais la puissance de suggestion du cinéma est telle que je ne crois pas, en toute conscience, que l'on puisse laisser projeter un tel film devant des dizaines de milliers de spectateurs.

C'est un commentaire révélateur de l'attitude encore très méfiante de l'administration envers les (rares) films tenant un discours politique fort. Le fait que ce censeur affirme une particularité du médium cinématographique est intéressant : il n'a pas oublié l'utilisation faite du cinéma par les régimes totalitaires comme puissant moyen de propagande dans les années 1930 et 1940.

Pierre Ceccaldi, représentant du ministère de la Justice qui réagit au scénario du film, également au stade de la pré-censure, observe :

Il me paraît désirable que l'œuvre garde à l'écran l'objectivité du scénario, qu'elle fasse le procès de la peine de mort sans faire celui de l'Administration pénitentiaire ; c'est à cette condition que seront levées les réserves qu'un film aussi réaliste sur la peine capitale appelle du point de vue de l'ordre public. Il ne semble pas, enfin, en raison de ce réalisme nécessaire à la démonstration (le drame de la vie des condamnés dans leur cellule jusqu'à l'exécution), que l'interdiction aux moins de 16 ans puisse être évitée ⁷².

Les collègues de Rondepierre ne partagent pas son avis en ce qui concerne *Nous sommes tous des assassins*, et votent, à neuf contre un, un avis indicatif favorable. Ce sont les mots de Ceccaldi qui sont repris par le directeur général du CNC dans sa lettre aux producteurs, leur faisant part du résultat de la pré-censure. C'est effectivement le réalisme du film autant que son contenu politique qui concerne la commission de contrôle. Dans l'histoire de la censure cinématographique en France, de manière générale, un film perçu comme une fiction isolée du monde réel, ou comme une représentation d'un cas spécifique, est souvent accepté, tandis qu'une histoire vue comme quasi documentaire ou comme une fable exemplaire risque d'être censurée ⁷³. Étant donné la synthèse écrite par le représentant de la Justice, l'administration trouve le film suffisamment fictionnalisé pour ne pas être subversif, tout en émettant des réserves.

Quelques mois plus tard, quand la commission vote sur le sort du film final, l'interdiction totale initialement proposée par Rondepierre n'est même pas évoquée. Mais la

72. Lettre du 27 décembre 1951, du CNC (non signé) à André Halley des Fontaines, PDG de l'Union Générale Cinématographique, dossier de censure de *Nous sommes tous des assassins*, visa n° 12 322, Centre national de la cinématographie, Paris.

73. Laurent Jullier, *Interdit aux moins de 18 ans : morale, sexe et violence au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 171.

facilité relative avec laquelle *Justice est faite* et *Nous sommes tous des assassins* sont reçus par la censure ne s'appliquera pas à tous les films de Cayatte.

5.4 La guerre, la peur et la jeunesse : *Avant le déluge*

Produit à nouveau par l'UGC avec un budget encore plus important⁷⁴, *Avant le déluge* promet la continuation du même style déjà vu dans *Justice est faite* et *Nous sommes tous des assassins*. Avec 2,6 millions d'entrées⁷⁵, sa performance au box-office est tout à fait honorable mais un peu décevante par rapport à l'investissement des producteurs et au rendement des deux premiers films du cycle judiciaire. Pourtant, l'impact culturel et médiatique d'*Avant le déluge* est certain, dépassant facilement ses prédécesseurs. Dénoncé dans les cercles conservateurs, ciblé par des mesures de censure qui déclenchent un tollé dans la presse, récompensé par le Prix international de la critique au Festival de Cannes, le film fait l'objet d'une discussion importante et étendue dans les médias français de l'époque⁷⁶.

Tandis que le film sort en salles le 26 février 1954, son récit se déroule vers la fin de l'année 1950, aux débuts de la Guerre de Corée, lorsque la Chine vient d'intervenir aux côtés de la Corée du Nord contre les États-Unis et la Corée du Sud. Les tensions de la Guerre froide atteignent un sommet et sont ressenties à travers le monde entier. Convaincus que ce conflit peut exploser d'un jour à l'autre en Troisième Guerre mondiale, un groupe de cinq lycéens parisiens formule une idée pour survivre à l'apocalypse nucléaire qu'ils pensent inévitable : fuir Paris et s'installer sur une île du Pacifique sud. Pour financer leur départ, ils préparent le vol de la collection de timbres d'une connaissance, un homme à la fois riche et crapuleux. C'est un victime qui mériterait presque le crime, et un crime qui devait être facile et sans violence. Mais les comploteurs ne sont que des adolescents inexpérimentés et, comme on peut s'y attendre, le coup ne se passe pas comme prévu. Surpris par un gardien de nuit, un des lycéens tire accidentellement sur

74. 132 millions de francs. Résumé du rapport, premier et deuxième examens, dossier CN627-B428, Fonds du Crédit national, Bibliothèque du film/Cinémathèque française, Paris.

75. S. Simsi, *Ciné-passions*, op. cit., p.131.

76. À titre indicatif, la revue de presse sur *Avant le déluge* compilée par l'IDHEC et conservée par la Bibliothèque du film comporte un total de 44 articles. Celles portant sur *Justice est faite* et *Nous sommes tous des assassins* – pourtant des films qui ont réussi au box-office – en comptent respectivement 10 et 13. Bien que non exhaustives, ces compilations de critiques et d'articles parus à l'époque dans la presse généraliste donnent une excellente idée de la portée médiatique de chacun de ces films. Les critiques d'*Avant le déluge* ont aussi tendance à être plus longues, souvent cinq ou six colonnes avec d'analyse approfondie ou de tables rondes avec opinions adverses exprimées par plusieurs auteurs.

lui et le tue. Dans la panique qui s'ensuit, deux autres garçons du groupe tuent Daniel, le cinquième membre de la bande, car ils craignent qu'il les dénonce au cours d'un interrogatoire policier. Les quatre adolescents restants comparaissent devant la justice, mais Cayatte insinue que ce sont surtout leurs parents qui mériteraient d'être jugés.

Bien qu'il commence et se termine dans une salle d'audience, et bien que Cayatte le réalise entre deux autres films qui font clairement partie du cycle judiciaire, il existe plusieurs raisons pour ne pas inclure *Avant le déluge* dans ce cycle. En 1955, lors d'une interview à la télévision, Cayatte lui-même dénomme les films de son cycle sans évoquer *Avant le déluge* : selon le réalisateur, *Justice est faite* traite du procès d'assises, *Nous sommes tous des assassins* de l'application des peines et *Le Dossier noir* de l'instruction⁷⁷. À la différence de ces films-ci, l'objectif d'*Avant le déluge* n'est pas de remettre en cause un aspect précis de la justice pénale. Au contraire, il pousse les spectateurs à questionner leurs propres pratiques et les règles de leur société. Si quatre personnages adolescents occupent littéralement le banc des accusés, dans un sens figuré, ce sont leurs parents et, par extension, la France entière, qui y prennent leur place. Certes, nous venons d'exposer comment la problématique judiciaire de *Justice est faite* et *Nous sommes tous des assassins* sert à une critique sociale globale de la France contemporaine : ces deux longs métrages dénoncent des attitudes chauvines et méfiantes des personnages qui, en l'occurrence, n'auraient aucune pitié pour une étrangère qui a pratiqué l'euthanasie ou pour un condamné à mort pauvre et illettré. Mais le système de justice pénale n'occupe pas une place aussi centrale dans *Avant le déluge* : alors que l'audience est l'objet essentiel de *Justice est faite*, tout comme la peine de mort dans *Nous sommes tous des assassins*, la justice pour mineurs n'est pas abordée par *Avant le déluge* de façon équivalente.

Cependant, si *Avant le déluge* partage avec les films du chapitre 3 le thème de la délinquance juvénile, de fortes différences nous conduisent à évoquer ce film ici, aux côtés des autres films de Cayatte. Les œuvres de Maurice Cloche, Jean Delannoy et Julien Duvivier se déroulent essentiellement dans des maisons de redressement, et questionnent la manière dont ces institutions peuvent remplir leur mission de protection de l'enfance. Les jeunes pensionnaires de ces institutions sont montrés, explicitement ou implicitement, comme pauvres ou abandonnés par leur famille. Dans *Avant le déluge*, au contraire, les personnages sont des enfants de familles bourgeoises, et ce n'est pas la rééducation des délinquants mineurs qui est abordée, mais les raisons pour lesquelles ceux-ci sont dévoyés. Par ailleurs, l'engagement des films de Cloche et Duvivier sur la délinquance, appuyant

77. *Reflets de Cannes*, 10 mai 1955, Radiodiffusion-télévision française, Inathèque, Paris, <http://www.ina.fr/video/I00000712>.

le projet consensuel pour l'avenir de l'Éducation surveillée et une vision commune du progrès, est aux antipodes du message de Cayatte, qui épingle les manquements des parents et de la société. L'approche de Cayatte ressemble plus à celle de Delannoy, qui aborde les origines des enfants délinquants, mais *Chiens perdus sans collier* regarde des enfants pauvres, plus jeunes, et reste sur un ton de résignation bien différent du réquisitoire que constitue *Avant le déluge*.

Pourtant, dans *Avant le déluge*, André Cayatte ne s'empêche pas de poser une des problématiques principales des films que nous avons déjà analysés en chapitre 3, et une problématique importante pour notre étude de la représentation de la justice pénale : si des mineurs, trop jeunes pour être pleinement responsables de leurs actes, commettent des crimes, alors qui doit en porter la responsabilité ? Le film de Cayatte pointe clairement du doigt les parents, mais à des degrés divers. C'est précisément pour cette raison qu'*Avant le déluge* ressemble aux œuvres précédentes de Cayatte et Spaak. Les auteurs inventent un éventail de personnages, certains innocents, d'autres fautifs mais plutôt sympathiques, d'autres absolument sans vergogne, tous représentant une certaine catégorie ou un certain stéréotype. La narration et le montage sont à nouveau soigneusement structurés, cette fois par de multiples retours en arrière, afin d'amener les spectateurs à faire le lien entre les adolescents et leurs parents, entre les crimes commis et les formes de la décadence de la bourgeoisie qui en serait responsable.

5.4.1 Tel père, tel fils

Comme nous l'avons déjà fait pour les jurés de *Justice est faite*, il convient de regarder en détail les personnages pour mieux cerner le discours de Cayatte dans *Avant le déluge*. Les parents sont montrés un par un dans la salle d'audience au début du film. L'image de chacun est reliée à un ou plusieurs flash-back pendant qu'il attend le jugement de son enfant.

- Les problèmes d'**Albert Dutoit** (Antoine Balpêtré) remontent jusqu'à l'Occupation. Trompettiste et grand admirateur de Wagner, il devient collaborateur, plus par bêtise et entêtement que par ferveur fasciste ou adhésion aux valeurs de la Révolution nationale. Emprisonné à la Libération, libéré cinq ans plus tard, il rejette la faute de toutes ses difficultés sur un grand complot qui serait dirigé par les juifs. Bien que son fils **Richard** (Jacques Fayet) soit sérieux et studieux, sa jeunesse est compliquée par le devenir de son père. Non seulement Richard doit entendre ces théories du complot, répétées en permanence, mais l'indignité nationale imposée à son père devient un handicap pour toute la famille. Puisque le père ne trouve

- pas d'emploi et n'arrive pas à payer son loyer, les Dutoit se font expulser de leur appartement ; ils sont trois à devoir habiter ensemble une chambre de bonne.
- Effrayé par la perspective d'une nouvelle guerre mondiale, **Charles Bousard** (Paul Frankeur), homme d'affaires fortuné, se dépêche de liquider ses actifs en métropole et d'abandonner Paris pour Dakar. Il est montré d'abord dans la ferme de betteraves dont il est propriétaire. Sa richesse, manifeste dans ses habits et sa nouvelle voiture, détonne face aux paysans qui travaillent sur le domaine. Il troque la ferme contre un yacht vendu par **Serge de Montesson** (Jacques Castelot), aristocrate oisif... qui profite de la transaction pour faire la cour à **Françoise Bousard** (Isa Miranda), la femme de son associé. Celle-ci, qui occupe son temps à se maquiller et à manger dans les restaurants parisiens les plus chics, ne voit aucun intérêt dans le projet de son mari de s'installer « chez les Zulus » et succombe vite aux charmes de de Montesson. Les deux parents se rendent à peine compte de la vie de leur fils **Philippe** (Clément Thierry). Très sûr de lui, gâté – il conduit une jolie voiture et s'offre de grands verres de whisky écossais dans les bistrot du 16^e arrondissement –, il ne consacre plus aucun effort à ses études, convaincu que Diderot et Voltaire ne lui seront plus d'aucune utilité une fois qu'il reprendra les affaires de son père.
 - **Marcel Noblet** (Bernard Blier), professeur au lycée Henri-IV, est présenté sur fond d'une manifestation où il milite pour la paix mondiale et l'établissement d'une « république universelle ⁷⁸ ». Conscientieux, intellectuel, socialiste, membre de la Ligue des droits de l'homme, il s'absorbe souvent dans des débats politiques violents avec son fils, militant communiste. Il est donc souvent trop préoccupé par les causes du moment pour s'occuper des besoins matériels et émotionnels de sa fille **Liliane** (Marina Vlady). Arrêté lors de la manifestation, il est étonné quand, à minuit, ses enfants ne décrochent pas le téléphone. Quand il arrive chez lui, sa fille n'est toujours pas rentrée. Il attend dans la chambre de celle-ci, où en déambulant il découvre des indices qu'elle mène une vie qui lui échappe. Il trouve des romans de série noire (*J'aurai ta peau, J'irai cracher sur vos tombes*) et

78. En mentionnant le nom de Garry Davis, la séquence fait référence à des manifestations réelles lancées à Paris en 1948 par ce militant pacifiste, ancien pilote américain, qui se déclare "premier citoyen du monde" et lance son mouvement en interrompant une séance de l'ONU au Palais de Chaillot. Aux côtés d'un comité d'intellectuels et de figures engagées tels qu'André Breton, Albert Camus ou encore l'Abbé Pierre, Davis encourage ses partisans à déchirer leur passeport et à militer pour la mise en place d'un gouvernement mondial. Voir Valérie Foucher-Dufoix et Stéphane Dufoix, « D'une mondialisation oubliée. Les postérités ambiguës de Cahors Mundi », *Ethnologie française*, 11 juillet 2016, n° 163, p. 539, doi : [10.3917/ethn.163.0537](https://doi.org/10.3917/ethn.163.0537).

surtout le portrait d'un amoureux : Richard Dutoit. Faisant un effort pour être un père compréhensif, il promet à Liliane son propre jeu de clés en échange d'une confiance totale, mais elle met cette confiance à l'épreuve au fur et à mesure qu'elle lui raconte les activités de ses amis.

- **M^{me} Arnaud** (Line Noro), une veuve bourgeoise, est prête à tout pour protéger **Jean** (Jacques Chabassol), son fils unique – au risque de l'étouffer. Plutôt timide, c'est lui qui tue le veilleur de nuit d'un coup de revolver. Philippe, plein d'assurance, menace le gardien avec un porte-cigarettes en forme de pistolet et réussit à le désarmer avant de demander à Jean de le surveiller. Cayatte montre l'arme réelle dans la main tremblante de Jean juste avant que le coup fatal ne soit tiré hors champ.
- Quant au cinquième membre de la bande, **Daniel Epstein** (Roger Coggio), ses parents ont été déportés pendant la guerre et ne sont pas revenus des camps. Le meurtre de ses parents pèse sur lui. Leur absence est une pique indirecte lancée par Cayatte à la société toute entière qui a permis la guerre et l'idéologie raciste qui a provoqué leur mort. À propos du risque d'une nouvelle guerre, Daniel est pessimiste : « Je suis juif, et quoi qu'il arrive ça tournera contre nous. » Son meilleur ami est Jean Arnaud, et leur relation est très tendre, presque amoureuse ; en tout cas ils sont protecteurs l'un de l'autre, et Daniel est jaloux lorsque Jean passe du temps avec d'autres amis.

Non seulement les parents sont dépeints comme inaptes à élever leurs enfants, mais chacun des adolescents joue un rôle dans les crimes qui reflète le défaut particulier de ses parents. Les parents de Philippe le gâtent et le laissent se convaincre que son avenir est assuré même s'il ne fournit aucun effort ; c'est Philippe, parfaitement sûr de lui, qui planifie le vol et assure ses camarades que tout se déroulera bien. M^{me} Arnaud, prude et possessive, s'inquiète que son fils Jean puisse apercevoir leur voisine séduisante en chemise de nuit, mais elle n'a pas la moindre idée de son état émotionnel ou de qui sont ses amis. C'est donc Jean, qui manque de confiance, qui tire accidentellement sur le veilleur de nuit. Quant à M. Noblet, il est trop compréhensif envers sa fille Liliane, lui permettant d'aller et de venir à son gré. Malgré son âge précoce (16 ans), il ne se fâche pas quand elle avoue avoir couché avec son petit ami. Le rôle de Liliane est de séduire de Montesson pour repérer la collection de timbres dans sa maison, permettant ensuite à ses camarades de la voler à un moment où l'aristocrate est distrait. Finalement, et crucialement, M. Dutoit élève son fils en lui répétant des théories de complot antisémite. À la pire des fautes parentales correspond la pire des actions des adolescents : c'est Richard Dutoit qui tue Daniel, sûr que son camarade juif va les trahir.



FIGURE 5.12 – *La torture et le meurtre de Daniel (Roger Coggio) dans Avant le déluge. Même si la censure oblige Cayatte à supprimer un tiers de cette scène, elle garde sa signification originale et toute sa puissance sur le plan symbolique.*

Ce meurtre se déroule dans l'une des scènes les plus controversées du film (fig. 5.12). Richard et Philippe, ivres, ont menacé Jean pour obtenir la clé de chez Daniel. Jean, qui essaie de téléphoner à son ami pour le prévenir, n'y parvient pas car la ligne est occupée – paradoxalement par sa propre mère, qui gronde Daniel pour avoir mis son fils en danger. Richard et Philippe arrivent à l'appartement et interrogent Daniel, qui est assis dans sa baignoire. Inquiets qu'il les dénonce quand il sera interrogé par la police, ils lui mettent de plus en plus de pression, d'abord verbale, ensuite physique. La simulation d'un interrogatoire policier agressif se transforme vite en torture véritable. Cependant, l'aspect le plus controversé de la scène n'est pas forcément la violence commise par les deux adolescents mais son caractère raciste. Aux gestes violents, Richard ajoute des paroles antisémites (« Ça va, Daniel Epstein, pour raisonner t'es imbattable. C'est dans ta race ! »). Au niveau extradiégétique, les habits du personnage sont une allusion évidente au nazisme. Portant un manteau en cuir qui rappelle clairement l'uniforme SS, c'est Richard qui, à deux reprises, plonge la tête de Daniel sous l'eau. Ainsi Cayatte suggère-t-il non seulement que les parents sont en partie responsables des crimes commis par leurs enfants, mais que le pire des crimes de la génération précédente, que la société n'a jamais pleinement affronté, a encore un impact sur les adolescents et peut éventuellement se reproduire, à petite ou à grande échelle.

La critique sociale d'*Avant le déluge* est donc évidente, mais *quid* du discours autour de la justice pénale ? Bien que sa structure narrative et son argumentation ressemblent beaucoup à celles de *Justice et faite* et de *Nous sommes tous des assassins*, *Avant le déluge* monte une attaque moins frontale contre les institutions de la justice. En revanche, le film est tout de même remarquable dans sa façon de mettre en évidence l'écart entre la loi et la moralité. Cette différence est soulignée tout au long du film, surtout par le fait

que les adolescents sont punis par la loi tandis que leurs parents, eux aussi fautifs, ne le sont pas.

Un exemple parfait de l'inadéquation entre les crimes punis par la loi et les manquements moraux se trouve dans le personnage de Serge de Montesson. Montré comme le plus débauché des personnages adultes, il devient ironiquement victime du vol planifié par la bande. Riche, égoïste, apathique – semblable à l'autre de Montesson, joué par le même comédien dans *Justice est faite* (voir *supra*, p. 346) – il se comporte de façon manifestement immorale. Il rencontre Liliane Noblet par le biais de Philippe Boussard, le fils de sa maîtresse. Bientôt, il commence à s'intéresser beaucoup plus à Liliane qu'à M^{me} Boussard. Dans une séquence franche et troublante, il emmène l'adolescente dans des boîtes de nuit, essayant de la séduire, puis, quand elle est dans un état d'ivresse, la conduit chez lui au lieu de la raccompagner chez elle et la saisit dans un geste qui frôle l'agression sexuelle (fig. 5.13). Liliane réussit à le repousser et à s'enfuir de sa voiture, mais ce comportement évidemment crapuleux ne sera jamais puni par la loi. Paradoxalement, Liliane retourne la situation lors du cambriolage : elle séduit et détourne l'attention de de Montesson pendant que ses amis volent la collection de timbres (fig. 5.14).

De Montesson est d'autant plus coupable qu'il rend possible le meurtre de Daniel. Après la mort du veilleur de nuit, Philippe avoue le crime à de Montesson. Inquiet que le vol puisse conduire les autorités à examiner ses affaires financières qui « ne sont pas toujours irréprochables », celui-ci propose de garder le silence à condition que Philippe lui rende directement les timbres. Il encourage Philippe à essayer de dissimuler son rôle dans le crime, lui révélant que la voiture de Daniel a été repérée par la police. Selon de Montesson, pour que le crime ne soit pas révélé, Daniel devra avoir la force de subir un interrogatoire sans rien avouer. Une victime plus morale aurait incité les adolescents à se rendre aux autorités, mais de Montesson révèle à Philippe des informations qui empirent la situation et mènent indirectement au deuxième assassinat. Reconnu en tant que victime par la loi, de Montesson est en fait hautement coupable sur le plan moral.

Les limites de la justice pénale font aussi l'objet d'une conversation fort intéressante entre le plus moral des personnages adultes, Noblet, et sa fille. Ceux-ci entretiennent une relation de confiance qui se solidifie au cours du film. Avant les crimes, Liliane avoue à son père avoir couché avec son petit ami, Richard. D'abord outré, Noblet reconsidère la chose après que Liliane lui explique qu'elle est heureuse, et affirme qu'elle ne fait que mettre en pratique toutes les idées sur l'amour et la liberté qu'elle a héritées de son père. « Les pères s'imaginent toujours que c'est un fils qui va les continuer », finit-il par raisonner, ému par l'attachement de la jeune femme aux idées libertaires. « Pour moi, c'est ma fille. » En revanche, après le vol des timbres – Liliane ignore à ce moment que le veilleur de nuit est



FIGURE 5.13



FIGURE 5.14

D'abord victime d'une tentative d'agression sexuelle par Serge de Montesson (Jacques Castelot), Liliane (Marina Vlady) retourne la situation lorsqu'elle distrait le mondain pendant le vol de sa collection de timbres. Une forme de justice qui dépasse celle des tribunaux ?

mort –, la réaction de Noblet est bien différente, quoique loin d'être irréprochable. Liliane avoue avoir participé au vol, sans préciser exactement quel était son rôle, ni mentionner le fait qu'un homme a été blessé. Elle demande à son père un faux témoignage pour fournir un alibi à ses amis. Dans cette séquence même un peu humoristique, Noblet, d'abord scandalisé, se fléchit à nouveau en entendant les arguments, non sans mérite d'ailleurs, de sa fille, qui cite parfaitement l'idéologie qu'il lui a enseignée.

LILIANE — Je connaissais quelqu'un. Un sale bonhomme qui m'avait proposé d'aller admirer sa collection de timbres.

M. NOBLET — Tu ne me l'avais pas dit.

LILIANE — Qu'aurais-tu fait ?

M. NOBLET — Avec ton frère nous serions allés lui casser la figure !

LILIANE — C'est un peu ce que Richard et les autres ont fait.

M. NOBLET — Et je les approuve.

LILIANE — Avec ses timbres il se livre naturellement à des trafics bizarres.

M. NOBLET — Je connais le genre. Un vrai gouvernement ferait illico coffrer l'individu et confisquer ses vignettes !

LILIANE — C'est un peu ça que nous avons fait.

M. NOBLET — Bravo ! [Il hésite un instant, réalisant ce qu'il vient de dire.]

Tu ne vas pas m'avouer que vous êtes allés chez lui voler ses timbres ?

LILIANE — Puisque tu nous approuves...

M. NOBLET — Ah, Liliane, Liliane, n'essaie pas de m'entraîner trop loin ! Et ne m'avoue pas que tu as osé !

LILIANE — Pas moi, mais les garçons.

M. NOBLET — [...] Ce que Richard et les autres ont fait peut être excusable, mais... ils vont avoir de gros ennuis !

LILIANE — À moins qu'il y ait un alibi [...]. Ce sont des élèves que tu prépares au bac. Bien, s'ils avaient passé la soirée ici, à travailler avec toi...

M. NOBLET — Tu oses demander à ton père un faux témoignage !

LILIANE — Tu étais d'accord sur le départ... tu voulais casser la figure à de Montesson. Tu souhaitais la confiscation de ses biens. Richard a fait tout ça... et tu ne veux pas l'aider ?

M. NOBLET — Je refuse de faire un faux témoignage !

LILIANE — Papa, toute ta vie tu rêvais de changer la société. Lutter contre sa justice et sa police. Et tu leur abandonnerais tes élèves préférés, sans lever un doigt pour les défendre ? Sois logique !

M. NOBLET — Je t'en supplie, ne me demande plus d'être logique ! À force de faire appel à mon intelligence tu me fais admettre des choses de plus en plus insensées. Je suis un honnête homme !

LILIANE — Et l'honnêteté, c'est de laisser quatre garçons de 17 ans gâcher leur vie ?

Noblet réfléchit avec difficulté à la moralité et la légalité de ces actions et accepte, momentanément, le principe du faux témoignage... jusqu'à ce que Liliane avoue finalement qu'ils ont blessé le veilleur de nuit. Le père lui confisque la clé de la maison et ses romans noirs, puis finit par sombrer dans le déni : « Tu ne m'as jamais rien dit, je n'ai jamais rien su. » Avant ce retournement, le parent le plus moral et intelligent du film arrive à approuver, pendant un instant, des actes pleinement illégaux, en suivant la logique de sa fille qui soutient (de façon intéressée) que ces actes sont pour autant moraux. C'est une conversation complexe sur le décalage entre la moralité et la loi, exposant les failles entre les idéaux d'un homme réfléchi mais imparfait et le comportement qu'il attend de sa fille adolescente.

La moralité du film est à nouveau donnée dans les dernières séquences, en partie par le biais d'un commentaire en *off*. La conclusion dresse un portrait mitigé de l'appareil judiciaire et de la société qui l'a créé. Après la découverte du corps de Daniel et la confession de Jean, qui passe aux aveux et explique le rôle de chacun de ses camarades, un fondu enchaîné ramène les spectateurs au palais de justice, où les parents attendent le verdict. Pendant que la caméra montre lentement un parent après l'autre dans un travelling, une voix *off* explique :

Le drame est joué. Quelle est votre part de responsabilité, de culpabilité ? Dans quelle mesure vous aussi avez-vous été les victimes de ce climat de panique, auquel on peine à croire maintenant que le danger s'est éloigné ? À ces questions c'est à vous seuls qu'il appartient de répondre, car la justice ne vous reproche rien, elle ne s'occupe que de vos enfants. Pourtant, si le jury avait connu tous les détails de votre vie privée, entendu vos confidences les plus intimes, est-ce que son verdict n'aurait pas été différent ?

Rédigé à la seconde personne, ce discours, nominaleme nt adressé aux parents fictifs, s'adresse implicitement aux spectateurs, tirant une moralité incisive. Bien que les quatre prévenus soient les seuls à devoir répondre devant la loi, ils ne sont évidemment pas les seuls à porter une responsabilité morale pour les deux crimes. Par ailleurs, si les parents sont les premiers qui devraient être tenus pour responsables du comportement de leurs enfants, la communauté entière a contribué à la situation qui a amené les jeunes gens au crime. Cayatte construit donc une passerelle entre son récit fictif et le monde réel. Si les adolescents et leurs parents n'existent qu'à l'écran, la communauté entière dans laquelle ils ont grandi est bien réelle, et comprend le public qui assiste à la projection.

Dans un premier temps, cette conclusion est plutôt favorable aux institutions de la justice pénale : les châtimen ts dispensés aux adolescents sont sévères mais proportionnés. Un plan montre chaque accusé, puis le président du tribunal en contre-champ qui lit une série de questions et livre son jugement. Philippe Boussard et Richard Dutoit écotent chacun de dix ans de travaux forcés, tandis que Jean Arnaud, qui a tué le veilleur de nuit par inadvertance, reçoit une sentence de cinq ans. Liliane Noblet, qui n'a directement provoqué aucune mort, est acquittée. Certes, le verdict est mis en scène d'une manière qui montre le côté mécanique et impersonnel de la cour. Mais à côté de l'exemple de *Justice est faite*, où le verdict final est déclaré injuste par le film lui-même (par le biais de la voix *off*), le système judiciaire tel que présenté dans *Avant le déluge* semble fournir un travail plutôt honnête.

Pourtant, la conclusion est très pessimiste envers la société en général. Le discours en *off* qui précède le verdict a déjà laissé entendre que les parents et la société entière devraient aussi être tenus responsables. Il est suivi d'une scène tendre et triste, où les adolescents se font leurs adieux ; dans cette séquence, ils se conduisent d'une manière sérieuse et mature. Ensuite, dans la dernière scène du film, les parents quittent la salle d'audience. À sa femme en larmes, Dutoit révèle son analyse du verdict : « C'était jugé d'avance. Le cinquième juré s'appelait David. » Cayatte porte donc un jugement final sévère sur le père antisémite, et par extension sur chacun qui laisse tordre sa perception par le racisme : Dutoit, au-delà de sa culpabilité morale, n'a clairement rien appris du



FIGURE 5.15



FIGURE 5.16

Une fin pessimiste : si les adolescents sont condamnés par la loi à des peines de prison, ce sont leurs parents qui sont montrés derrière des barreaux dans les derniers plans d'Avant le déluge.

drame. Quant à Noblet et son fils, le verdict du cinéaste est plus ambigu. Ils regardent les journaux vendus devant le palais de justice (fig. 5.15) et recommencent à se disputer autour de la politique avant que le père mette fin à leur discussion : « S'il te plaît, pas ce soir. » Entre le père socialiste et le fils communiste, il y a l'espoir d'une trêve précaire – mais cet espoir ne s'applique pas forcément au reste du monde. Les unes des journaux, affichées sur une clôture devant les marches du palais, annoncent une « guerre pour le pétrole » et font part des « Anglais chassés de Téhéran⁷⁹ ». Ici, Cayatte insinue que le monde reste tout aussi dangereux qu'au sommet de la crise coréenne. De cette manière, il affirme qu'une nouvelle guerre peut éclater à tout moment, que même si une guerre ne se produit pas, les tensions politiques peuvent entraîner d'autres tragédies individuelles comme celle qui vient de se dérouler à l'écran. Dans le dernier plan, la caméra opère un travelling en avant, faisant sortir les journaux du cadre pour révéler les parents dans la rue à travers la clôture (fig. 5.16). Charles Boussard et Serge de Montesson aident Françoise Boussard, encore sous le choc, à monter dans une voiture, pendant que M^{me} Arnaud, désespérée, marche seule au milieu de la rue. Les barreaux évoquent littéralement le devenir des enfants qui purgent une peine de prison, mais aussi, dans un sens figuré, l'enfermement de tous les adultes, parents fictifs et spectateurs réels compris, dans le monde qu'ils ont créé, où chaque conflit peut potentiellement déclencher un désastre.

79. Il s'agit d'une référence à la nationalisation par l'Iran en 1951 de son industrie pétrolière, jusqu'alors détenue majoritairement par des entreprises britanniques. Ce conflit conduit en 1953 à un coup d'État organisé par la CIA et le MI6 contre le gouvernement iranien démocratiquement élu.

5.4.2 « J3 » : l'ombre d'une affaire réelle

À nouveau, plusieurs critiques parlent de « film à thèse » et attribuent à *Avant le déluge* une signification finale qui met en cause les parents⁸⁰. Comme avec *Justice est faite*, Cayatte relativise l'idée d'une thèse dans sa propre communication autour du film : « Je n'ai pas de thèses, je n'en forge pas, je n'en défends pas, je constate », déclare-t-il⁸¹. Dans plusieurs entretiens dans la presse, il cite un fait divers qui vient de se produire comme exemple d'un problème bien réel que son film mettrait en exergue. Jacques Fesch, fils d'un directeur de banque, a tué un policier au cours d'un vol à main armée d'un bureau de change ; le jeune homme aurait commis le crime afin de pouvoir acheter un bateau à voile⁸². Le film raconterait donc une histoire fictive dont l'histoire porte sur le phénomène réel de crimes commis par des enfants apparemment bien élevés dans des familles bourgeoises.

La médiatisation de l'affaire de Jacques Fesch, fin février 1954, au même moment que la sortie en exclusivité d'*Avant le déluge*, arrive juste à temps pour que Cayatte puisse le citer comme preuve de l'actualité de son film. En revanche, c'est un autre crime réel qui a inspiré le film : l'affaire dite des « J3 de Melun ». Ainsi nommé d'après la catégorie de tickets de rationnement pour les 13 à 21 ans – « J3 » est devenue une abréviation couramment utilisée à l'époque pour évoquer les jeunes – le crime, aussi parfois appelé l'« affaire des J3 de Lagny », est un incident au cours duquel un adolescent a tué un camarade dans la forêt de Melun, en décembre 1948. Claude Panconi et son ami Bernard Petit, les deux âgés de 18 ans au moment des faits, comparaissent devant la cour d'assises de Seine-et-Marne en mai 1951 pour l'assassinat de leur camarade de classe, Alain Guyader⁸³. Une amie commune, Nicole, seulement 15 ans et demi, comparaît séparément peu après. Si au fond de l'affaire se trouve une histoire assez banale de jalousie entre adolescents, les événements semblent s'être déroulés dans un mélange de fantasme et de réalité parmi la bande de jeunes. Guyader, charismatique et éloquent, exerce un certain pouvoir sur son groupe d'amis, tous élèves au cours privé George-Sand à Paris. Mythomane, il leur raconte qu'il est agent secret ou trafiquant d'armes, qu'il a plusieurs maîtresses, qu'il dispose d'une grande fortune en dollars, qu'il va emmener

80. Voir, par exemple, Claude Garson, « *Avant le déluge* d'André Cayatte sera le film le plus discuté de l'année », *LAurore*, 22 février 1954 ; « Les Critiques de *Paris-presse* ne sont pas d'accord sur le nouveau film de Cayatte », *Paris-presse*, 27 février 1954.

81. Georges Sadoul, « "Je n'ai pas fait un film à thèse" déclare le réalisateur d'*Avant le déluge* », *Les Lettres françaises*, 12 mars 1954.

82. *Ibid.* ; André Cayatte, « Après le déluge », *L'Express*, 6 mars 1954, p. 12.

83. Sylvain Larue, *Les Grandes Affaires criminelles de Seine-et-Marne*, Sayat, de Borée, 2009, p. 291-300.

Nicole avec lui et s'installer au Canada. Amoureux de Nicole, jaloux, se perdant dans les fantaisies de Guyader, Panconi aurait décidé de tuer son camarade avec un pistolet prêté par Petit, dont le père est inspecteur de police⁸⁴.

De nombreux articles et ouvrages, contemporains comme ultérieurs, affirment que Cayatte s'est inspiré de cette affaire⁸⁵. Si Cayatte lui-même évite de l'évoquer dans sa communication avec la presse, c'est peut-être qu'il hésite à contredire sa propre affirmation au début du film. Effectivement, le film commence par un carton d'avertissement niant toute inspiration d'un fait réel :

Tous les personnages mêlés à l'histoire qui va vous être racontée sont imaginaires.

À travers une intrigue aussi exceptionnelle, les auteurs n'ont voulu ni tracer un portrait de la jeunesse française, ni montrer que les préjugés raciaux sont répandus en France.

Heureusement, un tel drame ne s'est jamais déroulé mais, dans les circonstances évoquées par le film, il aurait pu se produire... et c'est dans cette mesure qu'il est soumis à votre réflexion.

Comme nous le verrons, ce carton est inséré au cours des négociations avec le CNC autour de la censure du film. La ressemblance entre le film et l'incident inquiète les censeurs officiels qui, comme d'habitude (voir discussion de la censure d'*Au royaume des cieux*, p. 238), essaient d'atténuer le réalisme d'une œuvre qui évoque des questions sociales de manière controversée.

Bien que Cayatte n'affirme pas le lien avec l'affaire des J3, et bien que le récit d'*Avant le déluge* ne soit absolument pas un décalque parfait des événements réels, ceux-ci ont assez de similarité avec le récit fictif pour qu'on puisse affirmer avec assurance que Cayatte s'en est bien inspiré, quoique de manière très libre. Les adolescents concernés viennent effectivement d'un milieu bourgeois. Bien que les premiers coups de feu de la Guerre de Corée ne se soient pas encore tirés quand Panconi abat Guyader, l'atmosphère de la Guerre froide pèse sur le groupe d'adolescents et joue un rôle dans leur imaginaire qui contribue au crime. D'après un article de presse de l'époque, avant le crime, les J3 auraient établi un « conseil de guerre » qui avait pour but, « dans le cas où au cours d'une nouvelle guerre la France serait envahie par des troupes bolcheviques, d'organiser une

84. *Ibid.*

85. Jacques Doniol-Valcroze, « *Avant le déluge* », *L'Observateur d'aujourd'hui*, 4 mars 1954, n°199; G. Braucourt, *André Cayatte, op. cit.*, p. 35; Sébastien Le Pajolec, « Le cinéma des blousons noirs », dans Marwan Mohammed et Laurent Mucchielli (dir.), *Les Bandes de jeunes : des « blousons noirs » à nos jours*, Paris, La Découverte, 2016, p. 63.

action de “résistance”⁸⁶. » Convaincus que leur camarade mythomane était en fait espion, ils auraient voté ensemble son exécution dans un jeu que Panconi a malheureusement confondu avec la réalité.

La véritable affaire des J3 n’a aucun lien avec de nombreux autres détails du film. Il n’y a qu’une victime tuée dans l’affaire, pas deux. Quoique lié à l’atmosphère de la Guerre froide, l’assassinat n’est pas entraîné par une panique comme celle provoquée par le conflit coréen, et il n’a aucun caractère raciste ou antisémite. Pourtant, le récit d’*Avant le déluge* et cette affaire ont surtout un point clé en commun. Dans une série de reportages sur l’affaire des J3 de Melun, Joseph Kessel remarque l’emballement médiatique autour du crime malgré le fait qu’il ne possède pas les attributs d’un fait divers habituel. « Le crime du bois de Malnoue ne connaît point les personnalités tragiques, le nombre des victimes, la monstruosité sexuelle, les violents mystères, l’horreur du parricide qui ont fait la valeur, l’attrait spectaculaires » d’autres procès médiatisés⁸⁷. L’aspect de l’affaire qui fascine le public, et fait réagir des hommes politiques, est que les accusés sont des enfants de familles bourgeoises. Le crime des J3 soulève des questions de fond qui portent l’affaire au-delà du statut de fait divers. Tandis que le fait divers est, d’après la définition de Roland Barthes, une « structure fermée », sans historique ni suite⁸⁸, le crime des J3 de Lagny pousse facilement le public à se demander comment des enfants de « bonne famille » auraient pu commettre un tel acte, et à rechercher des causes dans le contexte social de leur époque. C’est à cette dimension sociale et politique que s’intéresse Cayatte.

5.4.3 La censure maîtrisée par le cinéaste ?

Beaucoup plus que ses deux prédécesseurs, *Avant le déluge* se heurte à l’obstacle de la censure. La procédure aboutit sur la coupure ou le raccourcissement de plusieurs séquences ainsi que la suppression de divers dialogues.

Lors de l’examen du scénario en pré-censure, certains représentants ministériels font déjà part de leurs réserves. Dans une lettre adressée aux producteurs, le directeur général du CNC signale un risque d’interdiction aux moins de 16 ans ainsi qu’une interdiction totale en France d’outre-mer. Il ne préconise pas une interdiction totale, mais exige de nombreux changements, certains devant toucher le fond du propos de Cayatte. Pour

86. « J3 de Lagny : sensationnel coup de théâtre », *France-soir*, 22 juin 1949.

87. Joseph Kessel, *La Nouvelle Saison : reportages 1948-1954*, Paris, Tallandier, 2010, p.161-162.

88. Roland Barthes, « Structure du fait divers », dans *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p.188-197.

résumer les objections de la commission de contrôle, la lettre reprend largement la fiche écrite par le représentant du ministère de la Défense.

Bien qu'elle ne fasse pas d'objection à cette réalisation, la Commission de Contrôle, considérant l'atmosphère démoralisante de l'intrigue a [...] formulé les plus expresses réserves au cas où le film ne serait pas traité avec tout le tact et toute la délicatesse exigés par un sujet scabreux susceptible de heurter la morale et de porter atteinte aux bonnes mœurs.

Ces réserves sont les suivantes : [...]

- Sur le plan international, une guerre est fatale. [...] Il est regrettable que le départ des jeunes soit subordonné à une déclaration de guerre prochaine et non au désir de vivre une « grande aventure » et un beau pays.
- Sur le plan social, à cinq reprises, l'inaptitude des familles bourgeoises à élever leurs enfants sera démontrée.
- Sur le plan humain, au moment où notre pays a entendu donner un caractère solennel à l'inauguration d'un monument destiné à commémorer le martyr des israélites, un personnage du film reprend, à son compte, des propos qu'il était permis d'espérer ne plus entendre et qui, cependant, sont susceptibles d'avoir une certaine résonance.
- Enfin, un rapprochement particulièrement regrettable est possible avec une affaire judiciaire récente intéressant les mineurs⁸⁹.

La lettre détaille ensuite les numéros de séquences et les dialogues jugés inacceptables. Une comparaison avec le scénario inclus dans le dossier de demande de financement du Crédit national permet d'identifier exactement les éléments reprochés. Les critiques peuvent être organisées autour de six thèmes⁹⁰.

- **Guerre** : plusieurs références à la possibilité d'une nouvelle guerre mondiale sont épinglées par la commission. La plupart se trouvent au niveau des dialogues entre les adolescents qui planifient leur départ, ou dans des séquences où Liliane demande à son père ce qu'il ferait si une guerre se produisait.
- **Police** : la commission pointe une réplique de de Montesson vers la fin du film, lorsqu'il parle avec Philippe après le vol des timbres et la mort du veilleur de nuit. De Daniel, dont la voiture a été repérée près du lieu du crime, il dit : « Je

89. Jacques Flaud, directeur général du CNC, lettre à André Halley des Fontaines, président de l'UGC, 29 mai 1953. Dossier de censure d'*Avant le déluge*, visa n° 14 217, Centre national de la cinématographie, Paris. Le dernier point soulevé par Flaud est une allusion à l'affaire des J3 de Melun.

90. André Cayatte et Charles Spaak, *Avant le déluge*, découpage de film, dossier CN1370-B625, fonds du Crédit national, Bibliothèque du film/Cinémathèque française, Paris.

ne connais pas ce Daniel Epstein, mais tout dépend de lui. On va l'interroger avec un peu d'insistance ! Je crois que la dernière guerre ne nous a rien appris, mais les policiers au moins en ont retenu quelque chose. Leur technique s'est perfectionnée... et quand ils s'acharnent sur un individu... » Le lien entre la police contemporaine et celle qui exerçait sous l'Occupation n'est pas le bienvenu. Peu après, dans la scène du meurtre de Daniel, ce lien devient encore plus évident sur le plan visuel : pendant qu'il torture son camarade, Philippe répète ce que de Montesson vient de lui apprendre, faisant un rapprochement direct entre la police française et le Gestapo (« Ils t'y foutront [dans l'eau] demain. La Gestapo a fait école. On cause dans la baignoire ! »). La commission demande également la suppression de ce dialogue.

- **Antisémitisme** : le fait que deux personnages importants soient antisémites est jugé inadmissible. Peu importe que ces personnages sont dénoncés par le film, leur simple présence éveille de mauvais souvenirs d'un passé encore récent où l'État lui-même poursuivait des politiques antisémites, et rappelle aussi que cette forme de racisme, répandue et officiellement encouragée il y a seulement une dizaine d'années, n'a pas simplement cessé d'exister à la Libération. Le CNC ne veut pas qu'une telle image de la France soit diffusée à l'étranger, mais préfère justifier cette demande de modification par un argument bien plus fallacieux : il prétend craindre que les propos prononcés par les Dutoit encouragent l'antisémitisme latent de certains spectateurs, même si le film montre clairement leur nocivité. Par ailleurs, les censeurs exigent que la scène du meurtre de Daniel, « tout à fait excessive », soit « traité[e] d'une manière beaucoup plus rapide ⁹¹ ».
- **Défense et colonies** : dans la scène de manifestation qui présente le personnage de Marcel Noblet, un manifestant crie : « Déchirez vos papiers militaires ! » Un autre, arabe, répète : « Libérez Ben Aïm ! » La première réplique est un affront à la règle non écrite interdisant des propos contre la conscription militaire ; l'autre inquiète en raison de la situation déjà tendue en Afrique du Nord, un an à peine avant le début de la guerre d'Algérie.
- **Famille et mœurs** : la commission demande que les séquences concernant Josette, la jolie voisine des Arnaud, soient « discrètement réalisées », et exige la suppression d'une réplique de Liliane à son père : « Je sais très bien que tu as épousé maman trois mois avant la naissance de Jean-Jacques. »

91. J. Flaud, lettre à A. Halley des Fontaines, *op. cit.*

Au lieu de négocier directement avec les censeurs à ce stade ou tout simplement de se plier à leurs demandes, Cayatte garde son découpage tel quel et tourne le film en maintenant tous les éléments reprochés. Cette stratégie témoigne d'une certaine ténacité du cinéaste face à son producteur et, à son tour, du producteur face à l'État. Cette persévérance est d'autant plus importante que l'État dispose d'une autre arme pour faire reculer Cayatte et l'UGC : le financement du film par le Crédit national. Lors d'un premier examen de la demande d'avance sur recettes, le 7 mai 1953, le Crédit national ajourne sa décision, citant des réserves exprimées par la commission de contrôle après l'examen du scénario. Ensuite, les responsables du Crédit national restent en contact avec le cabinet de Jacques Flaud, le directeur général du CNC. Quand celui-ci les informe que Cayatte n'a toujours pas entamé des négociations pour aménager son film, et que le scénario reste inchangé, le Crédit national décide de priver la production de son avance jusqu'à ce que le film soit tourné, et que la copie finale ait reçu l'aval des censeurs⁹². La rétention de ces fonds, dont le montant s'élève à 20 millions de francs, soit 15 % du budget du film, constitue un moyen de pression sur l'UGC. Pourtant, Cayatte peut faire valoir le succès commercial de *Justice est faite* et *Nous sommes tous des assassins* auprès de Halley des Fontaines. Celui-ci a l'avantage de diriger une société de production assez grande pour supporter l'attente du versement de l'avance – et donc de pouvoir soutenir le réalisateur dans sa confrontation avec la commission de contrôle.

Malgré les pressions de la part du CNC pour faire réécrire des parties du scénario, la plupart de la censure a donc lieu après le tournage. Le film est projeté une première fois devant la commission de contrôle le 28 octobre 1953 ; au lieu de statuer, la commission s'accorde avec Cayatte pour revoir le film après que celui-ci aura effectué des coupures. Frédéric Hervé, dans un ouvrage récent⁹³, précise ces multiples suppressions, détaillées dans le dossier de censure du film⁹⁴. Certaines de ces séquences supprimées subsistent dans les éditions DVD du film disponibles aujourd'hui. Cayatte fait preuve d'une finesse stratégique en choisissant lui-même les séquences à supprimer. Il suit les recommandations de la pré-censure dans la mesure où les scènes qu'il supprime relèvent des mêmes thèmes déjà pointés du doigt. Cependant, il se réserve le choix des séquences à couper,

92. Note destinée à Xavier Flûry, président du comité d'attribution d'avances sur recettes du Crédit national, 1^{er} juillet 1953, dossier CN627-B428, fonds du Crédit national, Bibliothèque du film/Cinémathèque française, Paris.

93. Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des trente glorieuses*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2015, p. 359-362. Pour la liste précise des coupures, voir aussi la thèse dont cet ouvrage est issu : *Les enfants du cinématographe et d'Anastasia : la censure cinématographique et la jeunesse en France (1945-1975)*, sous la direction de Pascal Ory, Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 2012.

94. Dossier de censure d'*Avant le déluge*, *op. cit.*

qui ne sont pas celles dont la commission de contrôle avait demandé la suppression, ce qui lui permet de conserver l'essentiel de son propos.

– **Guerre :**

- Suppression de la scène dans la cour du lycée où un groupe d'élèves évoque la possibilité d'une Troisième Guerre mondiale et l'épuration qui s'ensuivrait. Richard refuse de choisir entre les Russes et les Américains et se bagarre avec un camarade qui fait allusion à l'emprisonnement de son père. Scène réintégrée dans les versions DVD éditées par StudioCanal en 2006 et Gaumont vidéo en 2016.
- Suppression d'une scène où Liliane et Richard rient en regardant des journaux et des affiches qui sèment la panique autour de la Guerre froide. Scène toujours manquante dans les éditions DVD.

– **Antisémitisme :**

- Suppression de la scène où Dutoit est expulsé de son appartement. Face à un huissier, le père antisémite prononce une diatribe accusant les juifs d'être responsables de son expulsion. Scène réintégrée dans les DVD.

– **Défense et colonies :**

- Les répliques déjà épinglées par la pré-censure – le militant pacifiste qui crie « Déchirez vos papiers militaires » et l'arabe qui scande « Libérez Ben Aïm » dans la scène de la manifestation – sont supprimées. Elles ne sont pas réintégrées dans les éditions DVD.

– **Police :**

- Suppression d'une réplique de Philippe, dans la scène du meurtre de Daniel, faisant référence à la possibilité de torture pendant un interrogatoire policier : « Ils ont des trucs à eux pour faire parler les plus coriaces. » Cette réplique, qui ne figure pas dans le scénario, est mentionnée dans le résumé des suppressions dans le dossier de censure. Elle n'est pas réintégrée dans les DVD.
- Un plan d'un policier qui fouille la chambre de Daniel après son meurtre est supprimée. Manquante dans les versions DVD.

– **Violence :**

- Une image brève, montrant le veilleur de nuit par terre dans une mare de sang, est supprimée. Elle est réintégrée dans les versions DVD.
- La scène du meurtre de Daniel est raccourcie : le dernier tiers de la scène, avec une troisième immersion dans le bain qui tue l'adolescent, est supprimé. Il manque dans les éditions DVD.

- Dans la scène où Liliane vient chez Daniel après le meurtre, elle éteint la flamme de la chaudière pour déguiser le crime en suicide. Cette scène, supprimée lors de la sortie du film en salles, est réintégrée dans les éditions DVD.
- Suppression d'une scène où un médecin examine le cadavre de Daniel. Elle manque encore dans les éditions DVD.

Finalement, Cayatte ajoute un carton d'avertissement au début du film (voir *supra*, p. 392). Ce message dément toute comparaison avec l'affaire des J3 et tente d'écarter une interprétation selon laquelle le film dépeindrait l'ensemble de la jeunesse française comme dépravée. Comme le carton au début d'*Au royaume des cieux* (voir p. 237), ce message a pour but principal d'amadouer les censeurs. Si une première interprétation littérale est possible, les spectateurs pourraient aussi facilement se poser la question de l'utilité du message : si un tel avertissement est nécessaire, n'est-ce pas que le contenu du film dit le contraire ? En fin de compte, un carton projeté pendant quelques secondes au début du film a peu de puissance par rapport aux images et au récit qui remplissent les deux heures suivantes.

La stratégie de Cayatte, qui malgré les demandes de la pré-censure a tourné le film d'après le scénario original, puis choisi lui-même les suppressions après le tournage, semble avoir limité les dégâts. En dépit des fortes pressions et du nombre élevé de coupures, le film finalement exploité en salles donne un résultat très proche de celui que Cayatte envisageait. Bien qu'elles suivent les mêmes justifications (antisémitisme, violence, représentation des forces de l'ordre, etc.), les suppressions effectuées correspondent peu aux scènes précis épinglés par la pré-censure. Si une des diatribes antisémites de Dutoit est supprimée, les autres restent dans le film ; Cayatte n'est pas contraint d'effacer complètement de son œuvre ce sujet qui fâche. Même raccourcie, la scène du meurtre de Daniel reste puissante et troublante, et le caractère raciste du crime est évident. Le réalisateur n'est pas obligé de gommer la plupart des références à la Guerre froide, ni de changer son scénario pour que les adolescents aient comme seule motivation la volonté de vivre une « grande aventure », comme suggéré par l'un des représentants ministériels lors de la pré-censure. La dénonciation des parents bourgeois, incapables de bien élever leurs enfants, est très largement maintenue. Une réécriture après la pré-censure aurait probablement conduit à un film bien différent, mais en mettant les censeurs devant le fait accompli en tournant le film selon le découpage original, Cayatte réussit à rester maître du jeu. Le cinéaste choisit lui-même les coupures et parvient à attirer un nombre suffisant de soutiens pour que son film puisse sortir sans modifier son propos.

Ayant coupé les séquences de son choix, Cayatte présente de nouveau son film à la commission de contrôle le 7 janvier 1954. Interdit aux moins de 16 ans à l'unanimité, il

reçoit de justesse son visa d'exploitation, la commission votant à une voix près (10-9) contre une interdiction totale – ce qui aurait sans doute conduit à de nouvelles négociations avec l'UGC, suivie de nouvelles coupures et d'une nouvelle projection devant la commission. Alors que les représentants des professions cinématographiques votent tous en faveur du film, un des représentants du gouvernement (celui de ministère de la Santé publique) s'abstient. Exceptionnellement, le représentant de l'Union nationale des associations familiales, Pierre Roustang, vote avec les représentants corporatifs en faveur de l'autorisation du film. Des correspondances suivant la délivrance du visa révèlent que la controverse autour du film remonte à un haut niveau du gouvernement : le ministre de la Défense, René Pleven, se plaint du résultat au secrétaire d'État à l'Information, Émile Hugues, qui à son tour va jusqu'à proposer la démission d'Henry de Ségogne, président de la commission de contrôle. Mais Hugues réussit à convaincre Pleven que toute tentative de re-censurer le film, désormais doté du visa d'exploitation et des droits légaux que cela confère, conduirait à une crise qui mettrait en doute la légitimité de la commission⁹⁵.

Bien qu'elle suscite un grand nombre de coupes, cette procédure de censure est habituelle dans la mesure où elle est organisée par le CNC dans un cadre bien circonscrit qui s'applique à tous les films projetés en salles commerciales. Cette censure est opérée avant la sortie du film, d'une manière qui la rend invisible pour le grand public. Comme les exemples déjà abordés dans les chapitres précédents, les décisions sont prises dans une démarche plutôt collégiale où les producteurs négocient avec les autorités, et les différends, même quand ils sont importants, sont réglés en coulisses. En revanche, une autre forme de censure, beaucoup plus visible (et moins efficace), s'applique à *Avant le déluge* après sa sortie en salles. Avec l'appui de son parti, un député MRP⁹⁶, André-François Mercier, appelle à l'interdiction totale du film, qui selon lui représente une « insulte pour l'ensemble de la jeunesse française⁹⁷ ». Il demande un durcissement de la législation sur le cinéma, avec l'institution d'une pré-censure obligatoire⁹⁸. Cette mesure

95. F. Hervé, *Censure et cinéma dans la France des trente glorieuses*, op. cit., p. 359-362.

96. Mouvement républicain populaire, parti politique chrétien-démocrate de la Quatrième République. Voir note 15, p. 239.

97. « Des parlementaires MRP protestent contre le film de Cayatte "Avant le déluge" », *Paris-press*, 26 février 1954.

98. Service proposé par le CNC aux producteurs, la pré-censure n'est effectivement pas obligatoire. La plupart des maisons de production choisissent de soumettre leurs scénarios à cette procédure afin d'éviter de devoir modifier ou retourner des séquences après le tournage principal. Laurent Garreau, *Archives secrètes du cinéma français, 1945-1975*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 45-46.

n'est pas adoptée, et Mercier la propose surtout pour son effet d'annonce : elle n'aurait eu de toute façon aucun effet sur *Avant le déluge*, dont le scénario a été pré-censuré par accord entre la maison de production et le CNC. Mais le film est désormais un objet de conflit culturel. Le député-maire de Nice, Jean Médecin, interdit la projection du film dans sa ville en affirmant qu'il est « contraire à la morale, à la décence et [aux] bonnes mœurs⁹⁹ ».

La presse se saisit de la controverse : globalement, quelques publications principalement de gauche (*L'Humanité*, *Les Lettres françaises*, *L'Express*, mais aussi *Le Figaro*) prennent la défense du film et donnent la parole à Cayatte pour réfuter les arguments de Mercier et Médecin¹⁰⁰. Cependant, il est intéressant de noter que la presse en général, qui aborde l'affaire surtout dans ses colonnes de critique cinématographique, soutient assez largement la liberté d'expression de Cayatte, même si certains critiques n'hésitent pas à l'accuser de raconter une histoire invraisemblable¹⁰¹, d'exagérer le phénomène de panique au début de la Guerre de Corée¹⁰² ou encore de trahir les fondamentaux du médium cinématographique (voir « Le réalisme de Cayatte face aux *Cahiers du cinéma* », p. 411). Le chroniqueur Robert Chazal de *Paris-presse* est le rare exemple d'un critique qui qualifie même le film de « dangereux » pour son discours qui met en cause les parents et qui « libère les jeunes générations de la moindre responsabilité¹⁰³ », mais il n'exige pas pour autant l'interdiction de l'œuvre. Ceux qui trouvent que la démonstration du film est pauvre ont plutôt tendance à dénoncer l'idée que le film dresserait un portrait déshonorant de la jeunesse française ; ils reconnaissent que les tentatives d'interdiction ne font qu'augmenter la portée médiatique du film¹⁰⁴.

Curieusement, la droite est loin d'être unanime face à *Avant le déluge*. Alors qu'André-François Mercier et Jean Médecin transforment le long métrage en objet de conflit culturel (certes, on aurait du mal à qualifier leur opinion de « critique », leur demande de censure se fondant sur une lecture très superficielle du film), un autre critique relevant d'une droite plus extrême ne tarit pas d'éloges sur le film. Lucien Rebatet, intellectuel fasciste et antisémite, écrivain qui a prêté ses talents à la cause collaborationniste pendant

99. « *Avant le déluge* interdit dans les alpes maritimes », *L'Humanité*, 10 mars 1954.

100. « *Avant le déluge* interdit : André Cayatte nous dit ce qu'il faut penser de la querelle qui lui est faite », *L'Humanité*, 11 mars 1954.

101. Michel de Saint-Pierre, « Un film qui ouvre les vannes (de la critique) », *Témoignage chrétien*, 26 mars 1954.

102. Claude Mauriac, « *Avant le déluge* », *Le Figaro littéraire*, 20 mars 1954.

103. « Les Critiques de *Paris-presse* ne sont pas d'accord sur le nouveau film de Cayatte », art. cit.

104. Janick Arbois, « Pour ou contre *Avant le déluge* : le (plutôt) contre... », *Témoignage chrétien*, 26 mars 1954.

l'Occupation, condamné à mort après la guerre ¹⁰⁵, qualifie *Avant le déluge* de « l'un des ouvrages les plus importants que le cinéma français ait vu naître depuis *La Grande Illusion* de Renoir ¹⁰⁶ ». Personnalité infréquentable après son amnistie en 1952 ¹⁰⁷, Rebatet trouve un de ses premiers emplois d'après-guerre comme critique de cinéma pour l'hebdomadaire *Dimanche matin*, écrivant sous le nom de plume François Vinneuil. Il fait une lecture complaisante du film de Cayatte, qui viendrait confirmer ses propres opinions, voire son propre parcours. La peine infligée à Dutoit – comme Rebatet, antisémite, comme Rebatet, condamné pour collaboration – devient pour le critique une preuve de la décadence de la justice à l'issue de la guerre. (Il ne dit pas un mot sur le fait que Cayatte condamne son antisémitisme.) Noblet, représenté comme imparfait, mais intelligent et bien intentionné, devient aux yeux de Rebatet un « cornichon parfaitement aveugle » plus fautif que Dutoit. Globalement, le portrait de la bourgeoisie décadente chez Cayatte convient parfaitement à l'idéologie encore fasciste de Rebatet, qui se désespérait en 1942 d'une France « gravement malade » avec une bourgeoisie qui nie ses propres maux ¹⁰⁸, et qui, en 1954, fait l'éloge d'une « amertume [...] salubre » pour la société française dans le discours de Cayatte. Sa référence initiale à *La Grande Illusion*, qui tient un discours pacifiste, n'est pas anodine. Le critique est assez perspicace pour voir en *Avant le déluge* « la condamnation de la folie et du crime bellicistes, dont toutes les autres folies et tous les autres crimes ont découlé ». Certes, il tord la signification du film pour y voir le combat contre l'Occupation et contre le Troisième Reich comme guerre qu'il « ne fallait pas accepter [et qu'il] ne fallait pas [...] conduire de façon à ce que toute paix devint impossible ». Mais dans un certain sens, le fait qu'un fasciste invétéré apprécie cet aspect d'*Avant le déluge* montre tout le potentiel subversif du film : Cayatte dénonce effectivement la folie de la guerre et des crimes qui s'ensuivent, y compris la folie des vainqueurs de la Seconde Guerre mondiale, et rappelle au public que le danger de folie guerrière persiste dans le monde que ces vainqueurs ont bâti.

105. Voir Pascal Ory, « Préface », dans Bénédicte Vergez-Chaignon (dir.), *Le Dossier Rebatet*, Paris, Robert Laffont, 2015, p. 7-37.

106. François Vinneuil [Lucien Rebatet], "Un nouveau chef-d'œuvre de Cayatte : *Avant le déluge*", *Dimanche matin*, 28 février 1954, p. 6.

107. Antoine de Baecque et Serge Toubiana, *François Truffaut*, Paris, Gallimard, 1996, p. 127-128. L'admiration mutuelle à cette époque entre Rebatet et le jeune François Truffaut devient une source de controverse autour du critique des *Cahiers du cinéma*. Si les deux critiques dénoncent l'académisme de la « qualité française », ils ne sont pas du même avis en ce qui concerne Cayatte (voir *infra*, p. 411 ; voir aussi P. Ory, « Préface », art. cit., p. 33).

108. Lucien Rebatet, *Les Décombres*, dans Béatrice Vergez-Chaignon (dir.), *Le Dossier Rebatet*, op. cit., p. 55-56.

5.5 La problématique de l'instruction : *Le Dossier noir*

Le dernier film du cycle judiciaire de Cayatte, *Le Dossier noir*, compte tous les ingrédients pour susciter autant de controverse et d'attention médiatique qu'*Avant le déluge*. Reproduisant le même style que les trois précédents, le film est accueilli sous les huées d'une partie du public lors de sa première projection, au festival de Cannes. Selon un article d'un grand quotidien national :

Il a fait sensation ici, bien que des incidents assez grotesques aient éclaté au cours du gala au moment de l'interrogatoire le plus poussé. Des spectateurs ayant protesté devant la peinture des pratiques employées par les auxiliaires de la justice, d'autres spectateurs ont voulu les faire taire en criant plus fort qu'eux et en les traitant de policiers. Devant ces propos, les premiers protestataires sont sortis pour aller chercher des agents¹⁰⁹.

Cependant, il est perçu assez unanimement comme étant moins réussi que les trois premiers films du cycle. Sorti en salles le 18 mai 1955, le long métrage enregistre un peu plus de 2 millions d'entrées¹¹⁰. C'est un résultat honorable mais en deçà de la performance au box-office d'*Avant le déluge*, qui lui-même n'a pas égalé les chiffres de *Justice est faite* ou *Nous sommes tous des assassins*. Bien que le style du *Dossier noir* ressemble beaucoup à celui des trois films précédents d'André Cayatte, la plupart des critiques trouvent ce nouveau film décevant, reprochant au cinéaste d'avoir raconté une histoire sans résolution satisfaisante¹¹¹, de ne pas être arrivé au bout de la démonstration de sa thèse¹¹², voire de s'être appuyé sur une formule déjà maintes fois utilisée¹¹³.

Le récit du film est complexe. Le personnage principal est Jacques Arnaud (Jean-Marc Bory), un juge d'instruction de seulement 24 ans qui vient d'être nommé à son premier poste dans la ville de Lancourt. Dans cette commune fictive, archétype de la ville moyenne de province, le pouvoir réel repose entre les mains de Charles Boussard (Paul Frankeur), chef d'une entreprise de bâtiment et travaux publics. Avare et brutal, c'est un patron qui donne des ordres au maire et au commissaire de police et qui terrorise les quelques journalistes locaux qui osent lui poser des questions sérieuses. Le juge Arnaud

109. Steve Passeur, « Le Festival, bouleversé, applaudit *Le Dossier noir* d'André Cayatte, dont la projection a été troublée par un incident », *L'Aurore*, 10 mai 1955.

110. S. Simsi, *Ciné-passions*, op. cit., p.168.

111. R.-M. Arlaud, « *Le Dossier noir* : acquittement général », *Combat*, 21 mai 1955.

112. Robert Chazal, « *Le Dossier noir* », *Paris-presse*, 22 mai 1955.

113. Jean Néry, « *Le Dossier noir* », *Le Franc-tireur*, 20 mai 1955 ; Claude Garson, « *Le Dossier noir* : un nouveau film sur la justice », *L'Aurore*, 19 mai 1955.

commence par travailler sur une première affaire, apparemment banale : un ancien employé mécontent aurait empoisonné plusieurs chiens d'attaque chez son employeur, le dresseur de chiens Dutoit (Antoine Balpêtré). Au cours de son enquête, le juge apprend que Boussard a dîné avec un ami de Dutoit, le conseiller municipal André Le Guen, la veille de la mort de ce dernier d'une crise cardiaque. Pendant ce dîner, Le Guen lui aurait montré un dossier noir contenant des accusations contre Boussard, mais personne ne connaît ni le devenir de ce dossier ni son contenu exact ; Le Guen n'est jamais montré à l'écran et aucun de ces antécédents n'est mis en images. Le corps de Le Guen est exhumé et un examen toxicologique conclut à son empoisonnement. Au fur et à mesure qu'il enquête sur cette nouvelle affaire, le juge s'immisce dans la vie politique de la ville : une perquisition chez Boussard lui vaut l'inimitié de ce dernier et l'adoration d'une foule rassemblée devant la mairie. Dans le même temps, les policiers dénichent les petits secrets des proches de Le Guen. Le commissaire spécial Noblet (Bernard Blier), expédié de Paris, découvre que la femme de Le Guen, Françoise (Léa Padovani), avait pour amant son beau-frère Gilbert (Jean-Pierre Grenier), un notaire. Une raison plausible, donc, pour que l'un ou l'autre supprime André Le Guen ? Gilbert Le Guen avoue avoir détruit le fameux dossier noir après la mort de son frère pour pouvoir garder de bonnes relations avec Boussard et préserver ses affaires. Pour sauver son amant, M^{me} Le Guen avoue le crime au commissaire Noblet. Pendant ce temps, sachant qu'il a un concurrent venu de Paris, le commissaire Franconi (Noël Roquevert), chef de la police locale, fait appel à des méthodes agressives et peu scrupuleuses pour faire avouer le crime à Dutoit et à sa fille Yvonne (Danièle Delorme). Dutoit, ancien compagnon de déportation de Le Guen, toxicomane dépendant à la morphine, devait pour cette raison de l'argent à son ami. Quant à Yvonne, elle était la maîtresse de Le Guen et amoureuse de lui. Dutoit avoue après un interrogatoire long et violent. Lorsque chaque policier présente un coupable différent à Arnaud, il se rend compte que l'enquête entière a échoué. Les résultats du test toxicologique ne sont pas fiables : faute d'équipement propre pour mener les tests, les échantillons ont été apportés au laboratoire dans le même bocal qui avait été utilisé pour l'affaire des chiens empoisonnés. Devant cet échec, Le Guen annonce la fin de son enquête, malgré des pressions de la part de Franconi pour poursuivre Dutoit et l'insistance de Noblet qu'il poursuive M^{me} Le Guen.

Le Dossier noir dresse un portrait sombre des institutions et des fonctionnaires de la justice, à commencer par les conditions matérielles dans lesquelles les magistrats travaillent. Dès le début du film, les images du palais de justice (fig. 5.17) où travaille le protagoniste montrent un bâtiment – et une institution – qui s'effondre. Lorsque le juge Arnaud y entre pour la première fois, un long panoramique et des plans de détail



FIGURE 5.17 – *La vétusté du palais de justice, montré au début du Dossier noir, a une valeur aussi bien symbolique que littérale.*

soulignent l'intérieur du palais, jadis élégant et majestueux, tombé en état de vétusté. Un seau se remplit d'eau qui goutte depuis une infiltration dans le toit ; le grand hall devant le bureau du juge d'instruction est soutenu par des poutres temporaires. Un parc pour bébé se trouve au milieu de cet espace, réaffecté de manière improbable par la concierge du palais. De telles images ont une dimension symbolique évidente, celle de la décadence des institutions judiciaires. Cependant, le délabrement des lieux et le peu de ressources allouées aux enquêtes entravent littéralement la poursuite de l'instruction et provoquent l'injustice finale de la conclusion du film. À plusieurs reprises, des répliques signalent le manque de ressources d'Arnaud et de ceux qui travaillent avec lui. Faute de téléphone, Arnaud est obligé de descendre au bistrot d'en face pour passer des appels ; le procureur, bien qu'il maintienne l'apparence d'un père de famille bourgeois, n'a pas l'argent nécessaire pour acheter une nouvelle robe à sa fille. Surtout, le médecin légiste engagé pour examiner le cadavre de Le Guen est insuffisamment rémunéré et n'a pas les outils nécessaires pour mener à bien son expertise : « À votre tarif, je ne vais pas fournir un emballage en plus. » La révélation à la fin du film que les tests toxicologiques ont été contaminés par manque de récipients propres est une accusation contre un système qui manque des ressources les plus élémentaires pour fonctionner correctement.

À part le juge Arnaud, les représentants de la justice dans le film sont peu reluisants. Le seul autre magistrat montré, le procureur Limousin (Henri Crémieux), est présenté comme fatigué et désabusé. Pour éviter l'esclandre, il essaie de dissuader Arnaud de poursuivre son enquête : « Pour trois chiens crevés je ne vais pas me brouiller avec Boussard. » À la fin du film, lorsqu'Arnaud annonce que les résultats des examens toxicologiques ne sont pas fiables, Limousin lui conseille de poursuivre Françoise Le Guen malgré tout,

dans l'intérêt de son avenir professionnel. La vie personnelle du procureur est aussi triste et pitoyable que sa vie professionnelle est sans ambition. Atteint d'un cancer du foie, il s'obstine à cacher sa maladie et à travailler pendant encore six mois afin d'obtenir une pension de 8 000 francs de plus. La démarche lente et douloureuse du procureur tranche sur le plan visuel avec la jeunesse et l'énergie du jeune juge d'instruction.

La représentation de la police, et surtout des stratégies d'interrogatoire des suspects, est particulièrement crue. Vers la fin du film, le commissaire Franconi et ses agents interrogent simultanément Dutoit et sa fille dans une longue séquence montée en parallèle. Comme ils n'ont pas de preuves solides contre l'un ou l'autre, les policiers essaient de faire avouer le crime au père comme à la fille ; ensuite, ils tentent d'inciter chacun à accuser l'autre. Bien que contenue au début de l'interrogatoire, la violence est déjà tangible. Franconi secoue fortement la tête du père Dutoit (fig. 5.18) et un adjoint lui souffle de la fumée au visage en criant pour le pousser à avouer. Au bout de plusieurs heures, le commissaire change de stratégie, présentant à Dutoit les seringues qu'il utilise pour s'administrer de la morphine : « Le jury comprendra qu'un homme qui est revenu malade des camps de la mort a le droit à l'indulgence, et que s'il commet un crime c'est dans un moment de folie. » Il sous-entend, de manière trompeuse, que Dutoit risquerait moins en avouant le meurtre qu'en se faisant poursuivre pour possession de stupéfiants. « Quand c'est du vice, on est sans pitié, quand c'est médical on s'incline. » Une fois que Dutoit est emmené devant le juge Arnaud – une réplique signale qu'il a subi onze heures d'interrogatoire –, il affirme avoir signé des aveux seulement pour pouvoir mettre fin aux questions et pour soulager son addiction : « [J'ai signé] pour en finir. Donnez-moi de la morphine, je signerai tout ce qu'on voudra. Mais je vous le dis encore une fois, je n'ai pas tué Le Guen. »

L'interrogatoire parallèle d'Yvonne est marqué par la mauvaise foi des policiers. Après l'avoir secouée et intimidée de la même manière que son père, Franconi finit par faire venir Jo (Daniel Cauchy), un jeune employé de Dutoit qui est en fait un informateur. À la demande de la police, celui-ci a fait la cour à Yvonne pour lui soutirer des informations sur son père ; en échange, Franconi lui a promis la suppression de son interdiction de séjour à Paris. Lorsque Franconi confronte Yvonne et Jo, celui-ci révèle les confidences qu'Yvonne lui a faites : que son père est toxicomane et qu'il a vu Le Guen la veille de sa mort. Ces informations compromettantes ne sont pourtant pas de véritables preuves de la culpabilité du père Dutoit. Leur révélation n'amène pas Yvonne à accuser son père, mais réussit seulement à dégoûter la jeune femme, qui se rend compte que Jo n'était pas vraiment amoureux d'elle et qu'il l'a séduite à la demande de la police.



FIGURE 5.18



FIGURE 5.19

Le commissaire Franconi (Noël Roquevert) et ses adjoints interrogent Dutoit (Antoine Balpêtré) et sa fille Yvonne (Danièle Delorme) de manière agressive et brutale.

Si aucune de ces actions n'est manifestement illégale, il est clair que les policiers mènent les interrogatoires de manière agressive, malhonnête et de surcroît inefficace. Sur le plan visuel, la mise en scène de l'interrogatoire est assez conventionnelle mais souligne bien son côté cruel et implacable. Cayatte emploie un éclairage clair-obscur avec une lumière forte dirigée vers le visage du suspect (fig. 5.19), des plans serrés montrant les policiers autour du suspect pour créer un effet d'étouffement, ainsi que des plans en contre-plongée sur les policiers debout et en position dominante face au suspect assis. Cependant, ce qui est assez nouveau et osé dans ce traitement de l'interrogatoire est que le film montre le recours au mensonge et à la manipulation émotionnelle pour faire avouer des suspects représentés comme victimes innocentes. Cayatte va bien au-delà des limites déjà atteintes par Henri-Georges Clouzot dans *Quai des Orfèvres* (voir chapitre 2, p. 195), où l'interrogatoire est conduit de manière implacable par un inspecteur, certes obstiné, mais tout de même moins cynique et violent et dont la bonne foi ne saurait être questionnée.

De son côté, le commissaire Noblet mène des interrogatoires plus subtils et soignés, mais tout aussi impitoyables – et qui produisent des résultats tous aussi faux. Intercalées dans le montage avec les interrogatoires brutaux menés par Franconi, les séquences avec Noblet mettent en avant sa politesse devant des suspects fortunés. Il interroge la veuve et le frère d'André Le Guen dans la maison familiale de celui-ci, ce qui confère à ces entretiens une qualité plus douce. Dès son arrivée chez M^{me} Le Guen, qui est en plein repas avec son fils et sa belle-mère, Noblet donne le ton de sa démarche. La belle-mère, sommée de sortir et d'emmener l'enfant, répond qu'elle n'est « plus en âge de recevoir des ordres », auquel Noblet réplique sèchement : « C'est une prière très déférente que



FIGURE 5.20 – *Le commissaire Noblet (Bernard Blier) interroge Françoise Le Guen (Léa Padovani) avec plus de tact, mais lui aussi obtient un aveu faux.*

je vous prie d'exaucer immédiatement. » La belle-mère obéit. Noblet s'entretient avec Françoise Le Guen dans le salon de celle-ci, où l'éclairage, brillant et uniforme, et les décors, confortables et bourgeois, tranchent sensiblement avec le clair-obscur menaçant et les murs crasseux des séquences où Franconi interroge les Dutoit au commissariat. Pourtant, le grand miroir du salon (fig. 5.20), visible dans la plupart des plans de cette scène, souligne la honte de M^{me} Le Guen, qui est obligée d'évoquer une suite d'épisodes douloureux de sa vie : la déportation de son mari pendant la guerre, sa liaison cachée avec son beau-frère, l'impossibilité d'un divorce au sein d'une famille catholique traditionnelle. De son côté, Gilbert Le Guen avoue aussi sa relation avec la femme de son frère, ainsi que la destruction du dossier noir – mais seulement pour pouvoir garder de bonnes relations avec Boussard. Noblet en déduit que Gilbert Le Guen, notaire qui cherchait à éviter le scandale à tout prix, ne voulait surtout pas que sa maîtresse divorce, et que c'est donc elle qui a tué son mari à l'insu de son beau-frère. Pourtant, devant M^{me} Le Guen, il tient un autre discours : il lui annonce qu'ils risquent tous les deux de longues peines de prison, mais que son aveu peut sauver Gilbert Le Guen. Il va jusqu'à prétendre – c'est un mensonge – que Gilbert a failli lui-même avouer le crime afin de la sauver. C'est à ce moment-là que Françoise Le Guen avoue finalement avoir empoisonné son mari. Comme Dutoit, elle passe à de véritables aveux, douloureux, intimes, pour des fautes qui ne sont pas des crimes, et de faux aveux pour un crime qu'elle n'a pas commis.

Entrecoupé avec ces séquences d'interrogatoires menés par les deux policiers, une troisième série d'interrogatoires réunit Arnaud et l'empoisonneur des chiens d'abord,

connu par son surnom, « Titiche », et ensuite Thérèse, une femme de ménage qui avoue avoir profité de son travail dans une pharmacie locale pour lui fournir le poison. En interrogeant les deux témoins, Arnaud fait preuve de compassion et de bonne foi : parlant doucement, il promet de libérer le premier, en détention, contre la vérité et, à la seconde, il assure qu'elle ne sera pas poursuivie. Alors que Franconi et Noblet emploient des méthodes agressives pour obtenir de faux aveux, Arnaud use d'empathie pour en obtenir de vrais. Titiche confirme qu'il n'avait pas d'autre mobile que la vengeance pour empoisonner les chiens, qu'il n'avait pas été payé par Boussard pour intimider Dutoit et Le Guen. Thérèse signale le produit précis qu'elle a livré à Titiche, la même toxine trouvée dans le cadavre d'André Le Guen.

Le personnage principal présente donc un cas un peu plus compliqué que celui des policiers ou du procureur. Enquêteur consciencieux et dévoué, quoiqu'un peu naïf, le juge Arnaud est un protagoniste conçu pour gagner la sympathie des spectateurs. Jeune, beau, motivé par son travail, il semble à première vue être un représentant idéal du système judiciaire et du métier de juge d'instruction. Bien que l'enquête finisse par échouer, André Cayatte se sert du revers final infligé à son héros pour mettre à nu les failles de la justice pénale de la France contemporaine. Cependant, le bilan d'Arnaud reste tout de même un échec, pour lui comme pour le système judiciaire dans son ensemble. Parmi tous les personnages qui détiennent un peu de pouvoir, Arnaud est le seul à l'utiliser de façon éthique ; mais il paraît à la fin du film que les policiers, le procureur et le chef d'entreprise continueront leur vie comme avant, tandis qu'Arnaud est humilié et perdra son poste à Lancourt. Surtout, l'enquête a fait plus de mal que de bien. Boussard, la cible initiale, est à peine inquiété, mais les familles Dutoit et Le Guen en ressortent déchirées.

Comme dans les trois films précédents de Cayatte, la thèse principale (ou le « constat », si on tient au terme employé par le cinéaste lui-même) du *Dossier noir* est une accusation hautement subjective. Les interrogatoires seraient menés par la police de manière à produire un coupable, à tout prix, mais pas forcément pour trouver le coupable véritable. La manipulation émotionnelle, ou des techniques proches de la torture physique, seraient non seulement courantes – on les voit par ailleurs dans d'autres films de l'époque –, mais surtout inefficaces. Cependant, le récit alambiqué, la conclusion insatisfaisante, l'oubli du fameux dossier qui fait l'objet du titre, font du film un échec critique. Il ne suscite pas de grands débats dans la presse comme son prédécesseur et, jusqu'à récemment (2015), ne sera pas réédité en DVD.

5.5.1 Un manque de censure mystérieux

Malgré son profil médiatique moins important, il est pour le moins curieux que *Le Dossier noir*, qui attire tout de même 2 millions de spectateurs, ne subisse apparemment pas de censure de la part de l'État. Le dossier de censure ne précise aucune restriction, aucune coupure¹¹⁴. André Cayatte lui-même affirme à l'antenne de la RTF que, à la différence de ses films précédents, *Le Dossier noir* n'a pas rencontré de soucis avec la censure. En plaisantant, il se déclare à moitié déçu¹¹⁵. Pourtant, le film présente des propos et des images qu'on imaginerait susceptibles de provoquer une forte réaction du CNC, à commencer par sa représentation de la police. Certes, la mise en scène d'interrogatoires musclés, et surtout éprouvants sur le plan émotionnel, a déjà été approuvée ailleurs (dans *Quai des Orfèvres*, par exemple). Le policier incarné par Louis Jovet dans *Quai des Orfèvres* est un personnage complexe, désabusé mais honnête, globalement compréhensif, loin du personnage plus brutal joué ici par Noël Roquevert ou de celui, plus cynique et calculateur, joué par Bernard Blier. Il est intéressant que la censure permette le passage de ce long métrage qui ferait croire qu'un nombre significatif de fonctionnaires impliqués dans la justice pénale soit sans scrupules lorsqu'ils recherchent le coupable d'un crime.

Le dossier de censure lui-même est mince et fournit peu d'indices. Le 5 mai 1955, *Le Dossier noir* reçoit un avis favorable de la part de la commission de contrôle du CNC¹¹⁶. Selon une note interne glissée dans le dossier, le vote est serré, mais comme celui-ci se déroule à bulletin secret, nous ne connaissons pas le détail ou le décompte exact des voix. Le dossier ne contient aucune information par rapport à la pré-censure, ce qui suggère que celle-ci n'a probablement pas eu lieu. Ayant tiré des leçons de ses expériences avec la censure d'*Avant le déluge* (voir *supra*, p. 393) et de *L'Affaire Seznec* (voir *infra*, p. 420), Cayatte aurait-il convaincu son producteur de se passer de cette étape ? Effectivement, la pré-censure n'est pas obligatoire, même si elle est couramment demandée par les maisons de production qui veulent éviter de perdre de l'argent en tournant des séquences qui seraient ensuite supprimées ou retournées. Après les demandes de modifications radicales reçues lors de la pré-censure d'*Avant le déluge*, il est possible que Cayatte ait demandé à son producteur d'éviter entièrement la pré-censure du *Dossier noir*.

Le dossier de censure quasi vierge est d'autant plus curieux que le film est amputé de quelques séquences *après* son exploitation en salles. Celle-ci a lieu à Paris à partir du 19 mai 1955 et en province le mois suivant. Or une lettre du producteur, datée du

114. Dossier de censure du *Dossier noir*, visa n° 16 284, Centre national de la cinématographie, Paris.

115. *Reflets de Cannes*, *op. cit.*

116. Dossier de censure du *Dossier noir*, *op.cit.*

19 août 1955, demande la modification du visa d'exploitation à la suite d'une réduction de la durée du film de 205 mètres, soit 7 minutes et 28 secondes¹¹⁷. Les scènes coupées du film manquent encore aujourd'hui dans la version DVD éditée par Gaumont, mais nous connaissons leur contenu grâce aux descriptions dans la presse de l'époque¹¹⁸ et au découpage original déposé aux archives de la Cinémathèque française¹¹⁹.

Les scènes manquantes concernent toutes le petit Alain Le Guen, le fils d'André et Françoise Le Guen. Ce personnage apparaît brièvement dans quelques scènes de la version coupée du film, où il est déjà attristé par la mort de son père, mais il n'apparaît presque pas dans la deuxième moitié du film et son sort semble être oublié. Pourtant, il devait occuper un rôle clé à la fin du récit. Dans une première scène coupée, Alain observe les policiers qui fouillent la cuisine de la maison familiale à la recherche de poison ; les agents laissent entendre que sa mère aurait empoisonné son père. Il manque surtout la conclusion originellement voulue par Cayatte et Spaak. Après le dernier échange, non coupé, entre Arnaud et Françoise Le Guen, quand elle revient sur ses aveux, Arnaud émerge du palais de justice et parle aux journalistes : tous dénoncent l'abandon de l'instruction, même celui qui avait soutenu Arnaud lorsque son enquête visait Boussard. Puis Arnaud est demandé au téléphone. À l'autre bout du fil, Boussard l'informe que le fils des Le Guen a été trouvé mort après s'être noyé dans la rivière ; quelques plans montrent un groupe de pêcheurs qui indiquent le cadavre aux gendarmes. « C'est le résultat final de l'instruction », annonce Boussard d'un ton accusateur. « Personne n'a tué le père ! Mais le fils, qui l'a tué ? » Arnaud, décomposé, se pose ensuite lui-même la question de sa propre responsabilité. Dans une dernière séquence à la gare, il monte dans un train, informant la fille du procureur qu'il est nommé à Madagascar. En même temps, une jeune femme, à peine plus âgée qu'Arnaud, descend du train et demande le chemin pour le palais de justice : elle vient d'être affectée comme nouvelle juge d'instruction à Lancourt.

Il est certain que le raccourcissement du film intervient après sa première exploitation en exclusivité en France. Non seulement la lettre informant le CNC de ces coupures est datée du mois d'août, mais des critiques du film publiées en mai 1955 font parfois référence aux scènes supprimées par la suite. Par exemple, une critique publiée par François Truffaut mentionne une horloge en forme de Mickey Mouse dans la chambre d'Alain Le Guen.

117. Lettre de Michel Safra, responsable de Speva Films, au CNC, 19 août 1955, dossier de censure du *Dossier noir*, *op. cit.*

118. Voir, par exemple, le film raconté : « *Le Dossier noir* », *Mon film*, 15 août 1956, n° 521.

119. André Cayatte et Charles Spaak, scénario du *Dossier noir*, Collection Jaune, dossier CJ0453-B57, Bibliothèque du film/Cinémathèque française, Paris, 269 p.

Cet objet n'apparaît jamais dans la version DVD du film, mais le scénario détaille sa présence au début d'une scène manquante¹²⁰. Si le dossier de censure ne donne aucune explication pour les suppressions, celles-ci sont probablement effectuées pour préparer l'exportation du film. Les premières séances du film à l'étranger ont lieu en Belgique et en Italie du 9 au 15 septembre 1955¹²¹. La suppression de la fin originale est sans doute une tentative d'assurer l'exploitation du film à l'étranger, en évitant des difficultés avec les autorités locales. Cependant, elle touche aussi toute exploitation ultérieure en France, car les scènes supprimées manquent encore dans les copies dont nous disposons aujourd'hui.

Comparée aux coupures effectuées dans *Avant le déluge*, cette autocensure est destructrice, car elle modifie le sens du film. La procédure de censure d'*Avant le déluge* aboutit à la suppression d'une poignée de séquences choisies par Cayatte lui-même, et le film qui en résulte conserve le discours global d'avant la censure. En revanche, *Le Dossier noir* est amputé non seulement de sa fin originale, mais d'une partie de sa morale : si Alain Le Guen ne meurt pas à la fin, l'interrogatoire brutal de Françoise et Gilbert Le Guen, qui n'ont pas commis de crime, n'a aucune conséquence grave. Heureusement pour Cayatte, cette censure n'intervient qu'après la diffusion du film en exclusivité ; malheureusement pour nous, les scènes manquantes semblent encore être perdues. *Le Dossier noir* est un film imparfait, probablement moins abouti que *Justice est faite*, *Nous sommes tous des assassins* ou *Avant le déluge*, mais il est dommage qu'il soit aujourd'hui impossible de l'apprécier sous la forme qu'il avait lors de sa sortie en 1955.

5.6 Le réalisme de Cayatte face aux *Cahiers du cinéma*

Dès leur sortie, les films de Cayatte provoquent de vives critiques issues des milieux conservateurs de la société française. Les arguments contre la peine de mort dans *Nous sommes tous des assassins*, par exemple, s'attirent les foudres des traditionalistes en faveur de cette peine. *Témoignage chrétien* écrit que « dans les quatre cas offerts à notre conscience, Cayatte et Charles Spaak n'ont aucune peine à démontrer que la mort, frappant des êtres humains innocents ou excusables, est injuste, et que la société porte elle-même la responsabilité de leur destin. Mais ce ne sont là que quatre cas bien choisis. Nous en connaissons d'autres. Quant à l'autre aspect du problème : défense de la société,

120. François Truffaut, « *Le Dossier noir* », *Arts*, 25 mai 1955, n° 517 ; A. Cayatte et C. Spaak, scénario du *Dossier noir*, *op. cit.*, p. 228.

121. « Recettes exclusivités Bruxelles », *Le Film français* n° 590, 7 octobre 1955, p. 32

il n'est ici qu'effleuré¹²² ». Sans même parler des deux personnalités politiques qui exigent l'interdiction totale d'*Avant le déluge*, ce type de critique, en désaccord avec la vision sociale de Cayatte, était prévisible.

En même temps que ces reproches qui désapprouvent le fond du propos de Cayatte, une seconde ligne de critique se développe qui attaque la forme de ses films. Elle provient largement d'une source peut-être plus imprévue : les *Cahiers du cinéma*. Motivée par la « politique des auteurs » et les points de vue qui finiront par propulser les écrivains des *Cahiers* vers la réalisation de leurs propres films, cette critique n'a pas forcément de lien avec les propos politiques de Cayatte¹²³. Un premier article, intitulé « La cybernétique d'André Cayatte », écrit par André Bazin, le doyen des critiques des *Cahiers*, est publié en juin 1954, trois mois après la sortie en salles d'*Avant le déluge*¹²⁴. Le texte s'appuie surtout sur ce film, mais aborde également les deux longs métrages précédents de Cayatte. Bazin précise qu'il est d'accord avec Cayatte en ce qui concerne sa critique sociale et sa remise en cause des institutions judiciaires. Il regrette que « les députés MRP ou les secrétaires de mairie ne compren[ent] rien à mes raisons [...], je crois à l'utilité de ses films¹²⁵ ». Rejetant également un reproche répandu qui ridiculise Cayatte pour avoir tourné des « films à thèse », dont seul un ex-avocat aurait pu être l'auteur¹²⁶, Bazin fonde son analyse sur l'argumentation de Cayatte et, finalement, sur le réalisme dans ses films.

Bazin accuse Cayatte d'une faute des plus graves du point de vue des *Cahiers* : avoir trahi la nature même du cinéma en créant un réalisme trompeur. Le résultat, selon la critique, est une sorte d'enfant illégitime des techniques de la « qualité française » (pour reprendre le terme employé de façon ironique par François Truffaut pour décrire une catégorie de films académiques de cette époque, à l'image des œuvres de René Clément ou Jean Delannoy¹²⁷) et du réalisme (comme dans les films de Roberto Rossellini ou Vittorio De Sica, admirés par les critiques des *Cahiers* comme films d'auteurs). Même en admettant une qualité argumentative qui contraint le spectateur à penser, Bazin affirme qu'il faut dénoncer les films du cycle judiciaire car « c'est un genre faux ou plus exactement équivoque et qui trahit à la fois le réalisme du cinéma et ses pouvoirs

122. Sans titre, *Témoignage chrétien*, 30 mai 1952. Revue de presse numérisée de *Nous sommes tous des assassins*, Bibliothèque du film, Paris.

123. Du moins, pas de lien immédiatement visible. Pourtant, nous verrons que la critique de François Truffaut est un peu différente à cet égard. Voir *infra*, p. 414.

124. André Bazin, « La cybernétique d'André Cayatte », *Cahiers du cinéma*, juin 1954, n° 36, p. 22-27.

125. *Ibid.*, p. 24.

126. *Ibid.*, p. 26.

127. François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, janvier 1954, n° 31, p. 15-29.

d'abstraction, dialectiquement solidaires¹²⁸ ». Cet argument suit le raisonnement que Bazin a déjà développé dans l'ensemble de ses écrits sur le néoréalisme italien, ainsi que dans un article théorique de 1945, aujourd'hui très connu, « Ontologie de l'image photographique¹²⁹ ». Selon cette logique, le cinéma représente l'achèvement de la capacité de représenter le monde en images de manière fidèle. Le réalisme se situerait donc au sommet des styles cinématographiques car c'est lui qui se saisit entièrement des capacités fondamentales du médium, c'est-à-dire la reproduction fidèle des événements captés par la caméra. « Cayatte a transposé en images et sous caution de réalisme la rhétorique juridique », écrit Bazin. « Mais [...] les faits, les hommes et les événements ne sont pas des idées¹³⁰. » En mélangeant fiction et réel d'une manière qui conserve la structure narrative d'une histoire romanesque tout en cherchant à démontrer une thèse, Cayatte commet ce qui, pour Bazin, est un sacrilège. D'après le critique, ce mélange serait admissible dans le cas d'un film de montage – il cite l'exemple de *Pourquoi nous combattons* (*Why We Fight*), la série de films de propagande réalisés pour l'armée américaine par Frank Capra pendant la Seconde Guerre mondiale –, car la forme d'un tel film rendrait évident le fait que les images se rapportent à des idées abstraites. Au contraire, Cayatte présente ses abstractions sous forme de personnages au sein d'une structure de fiction narrative. « L'abstraction n'est légitime au cinéma que dans les modes de récits qui la désignent comme telle. En revendiquant l'innocence de l'"histoire", Cayatte se condamne lui-même à une contradiction interne¹³¹. »

Une autre idée est sous-entendue dans cet argument : Cayatte n'abuserait pas seulement des capacités réalistes du médium cinématographique, mais sacrifierait la profondeur artistique et la subtilité afin de créer des œuvres qui persuadent le plus de spectateurs possible. Bazin indique implicitement qu'il s'agit d'un manque à la fois de style et d'honnêteté¹³². En effet, selon lui, non seulement les personnages du film ne se comportent pas comme des personnes réelles, mais un film avec des personnages qui ne sont que des abstractions d'idées pures aurait du mal à prétendre au statut de cinéma d'auteur. Puisque la réalité serait tordue dans les films de Cayatte pour se conformer à la

128. A. Bazin, « La cybernétique d'André Cayatte », art. cit., p. 25.

129. André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 14^e éd., Paris, Éditions du Cerf, 2002, p. 9-17.

130. A. Bazin, « La cybernétique d'André Cayatte », art. cit., p. 23.

131. *Ibid.*, p. 27.

132. C'est cette partie de l'argument de Bazin qui est largement reprise par Étienne Fuzellier dans le chapitre où il dénonce *Justice est faite* pour des raisons similaires. Voir *supra*, p. 350.

thèse du cinéaste, et puisque le réalisme est pour les critiques des *Cahiers* le sommet de l'art cinématographique, ces films ne peuvent être de véritables œuvres d'art.

La logique de l'article de Bazin se trouve déjà esquissée quelques mois auparavant dans une critique d'*Avant le déluge* publiée par la revue *Arts* en mars 1954 :

Cayatte établit un dossier et, dans sa soif de convaincre, il en plie tous les éléments dans le sens exclusif de sa conclusion. Chacun des actes des parents a inéluctablement la conséquence qui permettra, à M^e Cayatte, de remporter un triomphe préétabli. Or, la vie se charge de démentir ce déterminisme. Pour avoir omis d'introduire dans sa mécanique le menu gravier d'un fait fortuit, pour avoir refusé au hasard la moindre intrusion, Cayatte a enlevé à sa thèse une grande part de sa force¹³³.

l'argument essentiel de ce texte, quoique moins approfondi que chez Bazin, tourne autour de l'artificialité des situations et des personnages. Il n'est pas signé, mais il est possible que l'auteur soit le jeune protégé de Bazin : François Truffaut. En mars 1954, Truffaut commence tout juste à travailler pour *Arts*¹³⁴ et cette analyse ressemble non seulement à celle de l'article de Bazin, mais aussi à un article que Truffaut signe dans *Arts* en 1955 sur *Le Dossier noir*¹³⁵.

Les idées de Bazin trouvent confirmation, exprimée de manière moins subtile et assez violente, dans ce texte publié par François Truffaut peu après la sortie du *Dossier noir*¹³⁶. C'est surtout le style de Cayatte que désapprouve Truffaut. L'article, qui aborde aussi les films précédents du cycle judiciaire, suit d'un an et quatre mois son célèbre texte « Une certaine tendance du cinéma français ». L'article sur *Le Dossier noir* ne fait aucune mention des adaptations littéraires, tels que *Roger la Honte* (1945) ou *Les Amants de Vérone* (1949), que Cayatte a tournées pendant la première partie de sa carrière, qui sont à peu près conformes à la conception de la « qualité française » déjà précisée par Truffaut. En revanche, à première vue, le cycle judiciaire, où Cayatte développe un style personnel distinct, ambitieux¹³⁷ et intellectuel, semblerait moins susceptible

133. « Avant le déluge : la famille et la société au banc des accusés », *Arts*, 3 mars 1954, n° 453, p. 3.

134. A. de Baecque et S. Toubiana, *François Truffaut, op. cit.*, p. 128.

135. F. Truffaut, « *Le dossier noir* », art. cit. Texte reproduit dans G. Braucourt, *André Cayatte, op. cit.*, p. 167-169.

136. *Ibid.*

137. Dans un article publié deux mois plus tôt, bien qu'il ne le qualifie pas d'« auteur », Truffaut lui-même range Cayatte dans la catégorie des réalisateurs « ambitieux », aux côtés de ses cinéastes français préférés (Jacques Becker, Max Ophüls, Jacques Tati...), loin des Julien Duvivier, « commerciaux honnêtes »,

d'attirer les foudres du jeune critique. Ne serait-ce pas la marque d'un *auteur*¹³⁸ ? Pourtant, Truffaut réserve un accueil hostile à ces films. Les questions soulevées par Truffaut dans son analyse de Cayatte soulignent des éléments des quatre films judiciaires qui lui rappellent le « vieux cinéma » français. Par exemple, il reproche à Cayatte, « qui est sincère », sa collaboration avec Charles Spaak, « qui ne l'est pas », proposant qu'il commence à écrire lui-même ses dialogues et scénarios, pour que ses films soient plus réalistes, moins « écrits », épurés des « astuces de scénaristes et aphorismes de goût douteux¹³⁹ ». Il critique l'esthétique du tournage en studio et ce qu'il voit comme une exagération des images soulignant la pauvreté, qu'il qualifie de « petits détails sordides » ou de « cartes postales misérabilistes ». Truffaut critique le recours au même groupe de comédiens, des habitués des rôles secondaires tels que Paul Frankeur ou Antoine Balpêtré, auxquels Cayatte donne souvent le même nom d'un film à l'autre. De là son jugement assez féroce : le « film à thèse » tel que conçu par Cayatte n'est tout simplement pas une œuvre d'art. « Si je reprochais à André Cayatte de n'apporter point de “solutions”, écrit-il, il me répondrait que ce n'est pas la tâche de l'artiste, à quoi je rétorquerais qu'il n'est pas un artiste¹⁴⁰. »

Un des reproches lancés par Truffaut se distingue des autres, qui demeurent pour la plupart des remarques stylistiques. En critiquant la représentation de la misère dans le cinéma de Cayatte, Truffaut fustige une atmosphère où « tout ce qui se veut réaliste est grotesque de fausseté¹⁴¹ ». Il évoque les « vêtements et mobilier crasseux » des personnages pauvres et les « murs suintants » du palais de justice délabré dans *Le Dossier noir*, mais on pense aussi au jeune frère de Le Guen qui ramasse des mégots jetés par des soldats allemands au début de *Nous sommes tous des assassins*, ou bien aux prisonniers qui tiennent un carnet avec des portraits de condamnés à mort, soufflant une bougie lors de chaque exécution. Ces détails, censés incarner la misère ou pointer des problèmes sociaux, gênent Truffaut parce qu'il les trouve bien plus affectifs que réalistes. Pour lui, qui fait l'effort de différencier « films de scénaristes » et « cinéma d'auteurs¹⁴² », les « détails sordides » dévoilent les films comme étant tournés en studio avec un scénario écrit par un

ou André Berthomieu, « délibérément commerciaux ». Voir François Truffaut, « Crise d'ambition du cinéma français », *Arts*, 30 mars 1955, n° 509, p. 5.

138. Par exemple, Guy Braucourt affirme que c'est le cas, citant « une œuvre personnelle, souvent originale et forte » pour conclure que Cayatte est « incontestablement, nous semble-t-il, *auteur* ». G. Braucourt, *André Cayatte, op. cit.*, p. 5-6.

139. F. Truffaut, « *Le dossier noir* », art. cit.

140. *Ibid.*, p. 167.

141. *Ibid.*, p. 169.

142. F. Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », art. cit., p. 15.

scénariste. Ils révèlent maladroitement l'artificiel dans des films qui se veulent réalistes. Pour Truffaut, la combinaison de ces « vieilles » méthodes de tournage avec une volonté de dépeindre le monde contemporain de façon fidèle est insupportable, voire impossible.

Truffaut reproche à Cayatte de manquer de subtilité, mais cet argument peut se retourner contre lui, car sa critique n'est pas du tout subtile. Elle mérite d'être examinée sous un autre angle. Si les remarques de Truffaut se limitent apparemment à l'esthétique, on peut noter que la gêne qu'il exprime coïncide souvent avec le traitement par Cayatte de questions sociales. Ainsi Truffaut épingle-t-il la « rouerie » des scènes qui évoquent la pauvreté, ou encore la « démagogie » de la représentation de conflits opposant les jeunes générations et leurs parents¹⁴³, expression qu'il utilise pour balayer *Avant le déluge* d'un revers de la main. La dimension politique de ces reproches serait, pour certains observateurs, plus qu'une coïncidence. À l'époque où ces articles sont publiés, la revue *Positif* entre dans une rivalité avec les *Cahiers* qui s'échauffe au point que les rédacteurs de la première traitent leurs confrères de « publication d'extrême-droite¹⁴⁴ » et qualifient Truffaut en particulier d'« intellectuel flic » au « goût marqué pour l'autorité et la police¹⁴⁵ ». Deux décennies plus tard, John Hess propose une réévaluation de la carrière critique de Truffaut, soulignant « le conventionnalisme total et l'extrême conservatisme culturel et politique de ses opinions sur l'art¹⁴⁶ ». D'après Hess, Truffaut avance un idéal selon lequel l'art véritable doit être épuré de tout message social ou politique. La conception de l'*auteur* vantée par Truffaut serait finalement moins celle d'un cinéaste avec un style personnel et distinctif qu'un cinéaste qui exprimerait une vision compatible avec les opinions de Truffaut lui-même, « une image optimiste des potentialités humaines au sein d'une société entièrement corrompue ». C'est, encore selon Hess, une conception qui favoriserait des films avec des héros individualistes, hors du commun, au dépens des œuvres qui mettent en avant des personnages ordinaires ou des efforts de groupe. De nos jours, Éric Dufour accuse Truffaut de poursuivre une ligne critique qui se prétend entièrement formaliste et apolitique, tout en réintroduisant en son sein un discours qui « n'est pas seulement de droite, mais profondément réactionnaire¹⁴⁷ ». Or, si Cayatte, selon Truffaut, « n'est pas un artiste », c'est peut-être que la définition de

143. F. Truffaut, « *Le dossier noir* », art. cit., p. 169.

144. « Réflexions sur la comète », *Positif*, février 1957, n° 21, p. 3.

145. « Les Infortunés de la liberté », *Positif*, février 1957, n° 21, p. 52.

146. John Hess, « La politique des auteurs, 2 : Truffaut's manifesto », *Jump Cut*, juillet 1974, n° 2, p. 20-22, <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC02folder/auteur2.html> (consulté le 15 avril 2018).
Notre traduction.

147. Éric Dufour, *La Valeur d'un film : philosophie du beau au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 57-59.

l'art que Truffaut fixe est très restreinte, et qu'elle exclut d'office la plupart des œuvres relevant d'une critique sociale de gauche¹⁴⁸.

Que les motivations de Bazin et de Truffaut soient d'ordre politique ou esthétique, une autre analyse possible de leur critique est qu'ils font un amalgame entre les quatre films du cycle judiciaire. Bien que certains personnages de Cayatte soient unidimensionnels, ce n'est pas le cas de tous et, dans notre opinion, moins dans *Avant le déluge* ou *Le Dossier noir* que dans *Justice est faite* ou *Nous sommes tous des assassins*. Certes, ces quatre films présentent un certain schématisme manichéen. Plusieurs des parents dans *Avant le déluge* sont caricaturaux : le personnage de M. Dutoit se résume à son antisémitisme forcené, celui de M^{me} Arnaud à sa pudibonderie et sa volonté de protéger son fils. Mais le personnage de M. Noblet est obligé de se confronter à ses propres contradictions, tiraillé entre son instinct, protéger sa fille, et ses idées progressistes qui le conduisent à lui permettre davantage de liberté. Les personnages adolescents aussi sont assez complexes, faisant preuve de solidarité avant que les événements ne les poussent à se trahir. Philippe est d'une certaine façon l'archétype enfant gâté, mais il est capable de se comporter de manière discrète : bien qu'amoureux de Liliane, il ne fait rien pour perturber l'histoire d'amour entre elle et Richard, attendant la condamnation à la fin du film pour lui avouer son amour. Richard, aveuglé par des théories antisémites, remet en cause son propre racisme après avoir rencontré Daniel, allant jusqu'à se fâcher avec son père pour défendre cette amitié. Ce n'est qu'après le meurtre du veilleur de nuit, quand il a peur que Daniel le dénonce, que son antisémitisme resurgit. De même, dans *Le Dossier noir*, bien que le juge Arnaud se conduise toujours selon une éthique rigoureuse et les deux commissaires de police de façon contraire, d'autres personnages sont bien plus ambigus. Boussard, le chef d'entreprise, a beau être corrompu et odieux, ce n'est finalement pas un assassin. M^{me} Le Guen, la femme de la victime, avoue un meurtre qu'elle n'a pas commis pour cacher un épisode honteux de sa vie qui n'est pourtant pas un crime (une liaison avec son beau-frère qui date du moment où son mari était prisonnier de guerre). Cayatte dresse dans *Le Dossier noir*, comme dans *Avant le déluge*, un portrait complexe d'une bourgeoisie française qui refuse d'affronter ses propres maux profonds – dont beaucoup découlent de la guerre de la décennie précédente.

Bazin et Truffaut négligent également la dimension documentaire du cinéma de Cayatte, qui va de pair avec son engagement politique. Les deux critiques des *Cahiers* regardent les œuvres de Cayatte à travers leur propre projet pour l'avenir du cinéma,

148. Voir aussi la discussion en chapitre 3 de la critique de Truffaut de *Chiens perdus sans collier* de Jean Delannoy, p. 265.

une idée bien précise de ce à quoi du « bon cinéma » – ou au moins du « bon réalisme » – devrait ressembler. Ils mettent en exergue les détails artificiels, le tournage en plateau, les dialogues et personnages qui ne servent qu'à représenter une idée abstraite, mais ils n'évoquent pas le constat fait dans ces films. Cayatte lui-même qualifie *Justice est faite* de « constatation de faits réels ¹⁴⁹ » : il témoigne, avec parti pris, de la part d'arbitraire dans le jugement d'une cour d'assises. *Le Dossier noir* fait part des pressions et des machinations qui peuvent peser sur l'enquête d'un juge d'instruction et des pratiques peu scrupuleuses d'un système conçu pour trouver un coupable davantage que la vérité. De même, *Avant le déluge*, qu'il soit directement, indirectement ou pas du tout inspiré d'une affaire réelle, met en images un ensemble de problèmes que son réalisateur observe dans la société bourgeoise, sommant le public de réexaminer son propre comportement et ses propres valeurs. Quant à *Nous sommes tous des assassins*, il témoigne de façon subjective de la peine de mort, allant bien au-delà des autres films du cycle dans son ambition documentaire, dans la mesure où il constate et expose des détails des exécutions et du régime des condamnés à mort dont il était impossible de rendre compte en images sauf par reconstitution dans un studio.

Malgré son observation astucieuse du fait que certains personnages représentent des idées abstraites et que Cayatte « décale le réel » et « lui substitue un univers exclusivement logique ¹⁵⁰ », Bazin se trompe peut-être sur un point : ce n'est pas le réel lui-même qui est balayé par les dialogues et le récit de Cayatte, mais plutôt une *esthétique* du réel. Comme les films néoréalistes, les quatre longs métrages du cycle judiciaire abordent à leur manière le thème des personnes aux marges de la société : l'accusée de *Justice est faite*, tout comme les condamnés à mort dans *Nous sommes tous des assassins* et les adolescents désemparés d'*Avant le déluge*. Bien que Cayatte, comme Rossellini ou De Sica, refuse autant le *happy end* que la conclusion tragique, il manque dans ses films certaines caractéristiques esthétiques du néoréalisme : le rythme flottant, les discontinuités qui imitent l'imprévisibilité du monde réel ¹⁵¹. Ce sont en quelque sorte des équivalents visuels de l'« effet de réel » identifié par Roland Barthes – des détails descriptifs qui n'apportent rien au récit mais semblent l'ancrer dans le monde réel, typiques d'une

149. R. Andrey, « André Cayatte : la thèse à l'état pur », art. cit., p. 60.

150. A. Bazin, « La cybernétique d'André Cayatte », art. cit., p. 23.

151. François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, 2^e éd., Bruxelles, De Boeck, 2002, p. 125.

esthétique littéraire moderne ¹⁵² – et les critiques des *Cahiers* semblent convaincus que leur présence est nécessaire dans tout film présenté comme étant réaliste.

Ces questions autour du réalisme cinématographique ont été explorées par de nombreux critiques et philosophes, mais une des meilleurs ripostes à Bazin et Truffaut a déjà été écrite plus de vingt ans auparavant. Dès 1930, le théoricien du cinéma Béla Balázs prend une position plus sceptique envers ces micro-détails réalistes. Écrivant d'une perspective marxiste, il affirme que l'attention au moindre détail dans le cinéma réaliste de son époque ne sert que de moyen de fuir la réalité pour la petite bourgeoisie urbaine :

Ce nouveau fanatisme du petit fait vrai, cette joie à observer de près de menus détails de la vie, cet accent placé sur le quotidien équivaut à une fuite devant la totalité, à une évasion dans les détails. Car aucune conséquence ne peut être tirée à partir de détails infimes. La totalité seule a une signification. C'est le romantisme inversé du petit-bourgeois. C'est l'idéologie de sa nouvelle politique de l'autruche : enfouir sa tête dans l'abondance des détails de la vie pour ne pas être obligé de voir la vie elle-même. Il cache la vérité sous de la réalité ¹⁵³.

Ce passage constitue une bonne défense du cycle judiciaire de Cayatte, qui vise des injustices sociales en leur totalité plutôt que des détails quotidiens. On peut reprocher à Balázs sa dépendance sur la psychologie de masse, mais il fournit une réponse intéressante, clairement orientée à gauche, à l'insistance sur les détails réalistes prônée par Bazin et Truffaut – qui, nous l'avons vu, se situent plutôt à la droite de l'échiquier politique au moment d'aborder le cycle judiciaire.

Les films de Cayatte emploient une mécanique narrative précisément conçue pour amener les spectateurs à se poser des questions spécifiques (par exemple, comment la société pourrait-elle juger les accusés de manière moins arbitraire? ou, quels sont les avantages et les inconvénients de différentes approches pour mener un interrogatoire?), voire pour les convaincre (par exemple, que la peine de mort doit être abolie). Mais de notre avis, l'absence des ressorts esthétiques admirés par les critiques des *Cahiers* et l'addition de la mécanique narrative ne rendent pas pour autant moins réels les objets dont témoignent les films de Cayatte. Dans les films néoréalistes italiens si prisés par Bazin, généralement tournés en extérieur avec des acteurs non professionnels, ce n'est pas la réalité tout court qui est représentée dans les images ou sur la bande sonore, mais

152. Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, 1968, vol. 11, n°1, p.84-89, doi : 10.3406/comm.1968.1158.

153. Béla Balázs, *L'Esprit du cinéma*, traduit par Jacques Chavy, Paris, Payot & Rivages, 2011 [1930], p. 372.

un mélange d'éléments fictifs et réels : un récit et des personnages fictifs inspirés de situations réelles, des décors réels, des acteurs « réels » dans la mesure où ils ne sont pas professionnels. Le même principe s'applique aux films du cycle judiciaire, mais ceux-ci mettent en jeu un ensemble un peu différent : des décors de studio, des comédiens professionnels, des personnages fictifs librement inspirés de véritables personnes et une attention documentaire particulièrement focalisée sur la procédure (organisation d'un procès dans *Justice est faite*, déroulé de l'exécution dans *Nous sommes tous des assassins...*). Si les films néoréalistes sont plus ancrés dans la représentation du quotidien et les œuvres de Cayatte dans les questions d'actualité, les deux types de films finissent par témoigner de la réalité sociale, chacun à sa manière – et les films de Cayatte de manière plus pointue et combative.

5.7 Relégué aux archives : *L'Affaire Seznec*¹⁵⁴

Jusqu'ici, nous avons évoqué les quatre films du cycle judiciaire, mais il a failli y en avoir un cinquième. En 1951¹⁵⁵, André Cayatte s'apprête à tourner un film intitulé *L'Affaire Seznec*. Le projet reste inabouti pour plusieurs raisons, dont notamment la censure, mais les idées développées pour ce projet ont largement nourri les quatre autres films du cycle.

Avant d'aborder le projet lui-même, rappelons quelques faits historiques sur cette affaire criminelle célèbre – et possible erreur judiciaire – qui allait faire l'objet du film de Cayatte. En 1924, Guillaume Seznec, négociant en bois à Morlaix, est accusé de l'assassinat de son associé Pierre Quémeneur, conseiller général du Finistère. Seznec est condamné aux travaux forcés à perpétuité par une cour d'assises à Quimper, bien qu'il ait toujours clamé son innocence, et malgré un manque important de preuves, dont le corps de la supposée victime, qui n'a jamais été retrouvé. Selon l'accusation, Seznec aurait tué Quémeneur afin de s'emparer d'un terrain qu'il possédait ; une des pièces à conviction est un acte de vente supposément falsifié par Seznec. En revanche, Seznec prétend que Quémeneur était impliqué dans un trafic de stocks de voitures Cadillac rétrocédées par l'armée américaine après la guerre de 1914-1918 ; selon lui, lors d'un voyage de Morlaix à Paris qu'ils effectuaient ensemble pour vendre sa Cadillac, et au cours duquel la voiture est tombée en panne à plusieurs reprises, Quémeneur serait

154. Cette section a fait l'objet d'une publication sous forme d'article : Daniel Morgan, « Relégué aux archives : *L'Affaire Seznec*, un film mort d'un cinéaste rejeté », *Kinétraces éditions*, janvier 2017, n° 2, p. 57-71, <https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01478936> (consulté le 15 avril 2018).

155. G. Braucourt, *André Cayatte, op. cit.*, p. 30.

descendu à Dreux pour prendre le train. Même si plusieurs témoins prétendent avoir vu Quémeneur vivant après le moment supposé de son assassinat, Seznec est condamné et envoyé au bagne guyanais. La famille de Seznec milite tout au long des années 1930 pour une révision du procès, mais la campagne n'aboutit pas. Seznec reste au bagne jusqu'en 1947, quand il bénéficie d'une remise de peine. La possibilité que Seznec soit innocent et les nombreuses tentatives pour le réhabiliter pendant qu'il purge sa peine, puis lors de son retour en Bretagne, et encore pendant une cinquantaine d'années après sa mort, font de cette affaire judiciaire l'une des plus marquantes du vingtième siècle en France.

Cette affaire a, bien sûr, une dimension médiatique. Du moment de sa condamnation jusqu'à nos jours, l'affaire Seznec a fait l'objet non seulement de nombreux livres et de reportages écrits, radiophoniques et audiovisuels, mais aussi d'adaptations fictives inspirées des faits réels¹⁵⁶. Jeune avocat, André Cayatte entre en contact avec l'affaire Seznec pour la première fois en 1932. Un journal de Rennes, *La Province*, fait campagne pour prouver l'innocence de Seznec tout en suggérant que le vrai coupable serait un membre de la famille Quémeneur. Les Quémeneur répondent en intentant un procès pour diffamation contre le journal, qui engage Philippe Lamour, le patron et ami de Cayatte, pour le défendre. Dans une interview à la radio où il décrit cette expérience, le cinéaste affirme s'être rendu compte de l'inefficacité des campagnes de presse menées surtout par des journaux locaux bretons, et avoir pensé aux possibilités du cinéma comme arme plus efficace pour soulever l'opinion publique¹⁵⁷. Il aurait proposé un premier scénario de *L'Affaire Seznec* à plusieurs producteurs vers 1945, essayant systématiquement des refus¹⁵⁸. Après la réussite de *Justice est faite*, et de nombreuses réécritures de son projet sur Seznec, il tente de le tourner à nouveau. C'est alors que le système de censure cinématographique de l'après-guerre s'acharne avec force contre le réalisateur.

5.7.1 Traces écrites : le scénario

Jamais tourné, à l'exception de quelques premières séquences d'essai, l'essentiel de ce qui reste aujourd'hui de *L'Affaire Seznec* est contenu dans plusieurs dossiers d'archives conservés par la Bibliothèque du film à la Cinémathèque française. Ils consistent surtout en plusieurs versions du scénario. La version principale, que nous appellerons le « scénario

156. À part le projet de film de Cayatte, citons la pièce de théâtre « interactive » de Robert Hossein, *Seznec, un procès impitoyable*, diffusée en direct sur la chaîne de télévision France 2 le 20 avril 2010, ainsi que le téléfilm d'Yves Boisset diffusé sur TF1 le 7 janvier 1993.

157. René Jentet, *Regards en arrière*, 25 avril 1957, Chaîne nationale, Radiodiffusion-télévision française, Inathèque, Paris.

158. *Ibid.*, p. 70.

Cayatte-Ferry », existe en deux exemplaires identiques : il s'agit d'un scénario complet de 221 pages, indiquant les coordonnées du producteur, les Productions Sacha Gordine, avec André Cayatte désigné en tant qu'auteur, le scénariste chevronné Jean Ferry comme dialoguiste et les deux se partageant la fonction d'adaptateur¹⁵⁹. Le fait que ces deux copies soient complètes, reliées, non annotées et que leur couverture comporte un numéro manuscrit affiché de façon très visible (« 27 » sur une copie, « 62 » sur l'autre) laisse supposer que cette version a été reproduite en une certaine quantité par la maison de production, probablement début 1951. Il s'agirait donc de la version « définitive » que Cayatte affirme avoir établi avec Ferry juste avant le tournage prévu¹⁶⁰. Cependant, on ne peut en être complètement sûr puisque, comme l'ensemble des documents d'archives qui proviennent du projet, cette version du scénario n'est pas datée. Il existe aussi deux autres versions du scénario, très proches de la première quant au contenu, mais incomplètes et un peu plus longues, dont une comporte des corrections dactylographiées¹⁶¹ ; il s'agit certainement d'ébauches de la version Cayatte-Ferry. Un des dossiers d'archives contient également un scénario complet assez différent, signé par Jean Ferry, mais aussi par le scénariste et réalisateur Claude Heymann, qui aurait quitté le projet en cours de route. Cette version, que nous appellerons « Ferry-Heymann », représente une étape antérieure. Ces quatre documents assez volumineux sont accompagnés d'un synopsis ainsi que de plusieurs fragments de dialogues, certains dactylographiés, d'autres manuscrits, provenant de séquences qui ne sont pas présentes dans les deux versions complètes. Malgré l'abondance de versions et de fragments du scénario de Seznec, ces archives demeurent incomplètes à en croire Cayatte, qui prétend avoir écrit une vingtaine de versions au cours de sa carrière¹⁶².

Ces textes, provenant de diverses phases de la conception et de l'écriture du projet, sont tous caractérisés par la volonté de démontrer l'innocence de Seznec grâce aux moyens du cinéma. Toutes les versions du scénario reposent sur une narration et un montage soigneusement ordonnés autour de multiples retours en arrière, similaires à ceux qu'on trouve dans les quatre films du cycle judiciaire. L'argumentation du film aurait également été fondée sur des effets particulièrement cinématographiques, car elle aurait joué sur la puissance des images face à un discours oral. Dans un premier temps,

159. Dossiers CJ35-B5, Collection Jaune, et SCEN51-B14, Collection des Scénarios, Bibliothèque du film/Cinémathèque française, Paris.

160. R. Jentet, *Regards en arrière*, *op. cit.*

161. Dossier CJ35-B5, *op. cit.*; dossier CJ1896-B239, Collection Jaune, Bibliothèque du film/Cinémathèque française, Paris.

162. R. Jentet, *Regards en arrière*, *op. cit.*

les spectateurs auraient vu une mise en scène de la version des événements selon Seznec. Ensuite le personnage de Seznec se serait retrouvé accusé d'un crime que le public ne l'a pas vu commettre. Pendant l'instruction et le procès, les spectateurs auraient entendu des accusations contre lui, mais cette version alternative des faits n'aurait pas été mise en scène. Le film est conçu pour pousser le spectateur à s'indigner des accusations qui ne correspondent pas à la « vérité » qu'il a déjà vue racontée en images. Les arguments de l'accusation sont ensuite réfutés par un commentaire en *off*.

Les deux versions complètes du scénario reposent beaucoup sur l'utilisation de cette voix *off*. Celle-ci encadre la narration du film de la même manière que dans la plupart des films documentaires de cette époque, en faisant le lien entre l'histoire, reconstituée à l'écran, et la réalité actuelle du monde du spectateur. C'est une grande différence par rapport aux films aboutis du cycle judiciaire de Cayatte, écrits par Charles Spaak sur un mode plus traditionnel de narration fictive : même si *Nous sommes tous des assassins* et *Avant le déluge* rappellent des affaires réelles, cette ressemblance n'est pas pleinement affichée comme c'est le cas dans les deux scénarios complets de *L'Affaire Seznec*. À la différence de Spaak, Ferry et Heymann soulignent fortement l'aspect documentaire de leur film. Afin de démontrer l'innocence de Seznec, ils entendent mettre en scène une reconstitution de faits réels (même si cette version des faits est contestée) et pas seulement une histoire inspirée de faits réels. Alors que les films écrits par Spaak sont des reconstitutions de l'ordinaire, *Seznec* s'affiche explicitement comme étant la reconstitution d'un événement extraordinaire bien précis¹⁶³.

Il y a plusieurs différences entre les deux versions du découpage. Le scénario Ferry-Heymann est moins raffiné, avec des plans non numérotés et notes indiquant que certains détails historiques sont à vérifier, et l'antagoniste principal, le policier corrompu (et futur responsable de la Gestapo française) Pierre Bonny, joue un rôle plus important dans cette version¹⁶⁴. La différence la plus importante entre les deux versions du scénario se situe au niveau de la narration. La version Cayatte-Ferry prévoit l'utilisation de plusieurs techniques, novatrices pour l'époque, qui auraient renforcé la lecture documentaire

163. F. Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, *op. cit.*, p. 47 ; voir discussion des aspects documentaires de *Justice est faite* vers le début de ce chapitre, p. 349.

164. Bien qu'il n'y soit pas explicitement nommé, Bonny figure dans un autre film de Cayatte : *Le Dessous des cartes* (1947), une fiction librement inspirée de l'affaire Stavisky, une célèbre affaire de corruption dans laquelle Bonny est impliqué dans les années 1930. Un échec critique et commercial, le film n'a pas la force rhétorique des œuvres du cycle judiciaire, mais on pourrait éventuellement le voir comme un précurseur de celles-ci.

du film ¹⁶⁵. Déjà fréquent dans le scénario précoce Ferry-Heymann, le commentaire en *off* est encore davantage mis en exergue dans cette seconde version ; plus encore, le commentateur devient visible. Ce scénario décrit un « bureau du commentateur » où le narrateur présente des pièces à conviction et interviewe des témoins, y compris Guillaume Seznec, le véritable ancien bagnard et non l'acteur qui joue son rôle dans les séquences reconstituées. Par ailleurs, Seznec lui-même reprend la narration de certaines séquences mettant en scène ses témoignages. Le bureau du commentateur serait une pièce « très simple, aux murs garnis de cartes et de documents, photos ou autres, se rapportant à l'affaire Seznec. Derrière le bureau, le commentateur s'adresse directement au public ¹⁶⁶ ». Les séquences tournées dans ce décor s'enchaînent tantôt avec des scènes de reconstitution de témoignages, tantôt avec des illustrations telles que des agrandissements de photographies, des passages de documents surlignés ou des cartes apparaissant à l'écran. Des inserts de ce type seraient aussi apparus à d'autres moments du film, comme par exemple dans une séquence du procès où « le texte de l'acte de l'accusation apparaît au fur et à mesure que le greffier poursuit sa lecture. Un crayon gras souligne les passages essentiels ¹⁶⁷ ». Les auteurs font appel aussi à quelques images d'archives, comme au moment où ils expliquent l'histoire de la lutte pour la révision du procès de Seznec avec des photographies recueillies par le juge Charles-Victor Hervé, qui aidait la famille du forçat à mener sa propre enquête ¹⁶⁸.

Aujourd'hui, ces stratégies formelles, esquissées par Cayatte et Ferry pour souligner le côté documentaire du film, paraîtraient non seulement typiques du cinéma documentaire en général, mais surtout *télévisuelles*, similaires à des pratiques courantes des journaux télévisés de nos jours ou surtout des magazines d'information tels qu'*Envoyé spécial*. Leur présence dans ce scénario est d'autant plus étonnante que, en 1951, elles existent à peine ailleurs. La télévision publique n'est diffusée que depuis deux ans en France et très peu de foyers sont équipés d'un téléviseur ¹⁶⁹. Ces ressorts narratifs ne sont pas encore monnaie

165. Plus précisément, pour citer la théorie « sémio-pragmatique » de la réception élaborée par Roger Odin, il s'agit d'une lecture *documentarisante* : dans le film, le commentateur et Seznec lui-même (montré vieux, dans les années 1950) auraient été montrés comme appartenant clairement au même monde que le spectateur. Ils auraient donc constitué des « énonciateurs réels » encourageant la lecture du récit du film – y compris les scènes historiques reconstituées – comme ancré dans le monde réel. Voir R. Odin, *De la fiction*, *op. cit.*, p. 54.

166. Scénario Cayatte-Ferry, *op. cit.*, p. 32.

167. *Ibid.*, p. 19.

168. *Ibid.*, p. 30-31.

169. Marie-Françoise Lévy (dir.), *La Télévision dans la République : les années 50*, Bruxelles, Complexe/CNRS-IHTP, 1999, p. 13.

courante dans les premiers journaux télévisés français qui, comme les actualités filmées de l'époque, utilisent un commentaire en *off*, sans présentateur visible. Si Cayatte n'est pas le premier réalisateur à se servir de ces formes (on peut les trouver par exemple dans certains films de propagande produits pendant la Seconde Guerre mondiale, à l'image de la série *Why We Fight* réalisée par Frank Capra pour l'armée américaine), leur présence dans le scénario Cayatte-Ferry est pour le moins peu ordinaire. Comme nous l'avons déjà vu, c'est la forme des films de Cayatte davantage que le fond qui pose problème aux critiques des *Cahiers du cinéma*; ces analyses joueront un rôle déterminant dans la perception de ces films au-delà des années 1950.

5.7.2 La censure officielle devient officieuse

Les deux scénarios archivés esquissent un portrait clair du contenu de *L'Affaire Seznec* et fournissent même quelques indices par rapport à sa genèse. En revanche, l'histoire de la censure et de l'abandon du projet est plus difficile à préciser. La procédure de pré-censure, que nous avons déjà abordée dans le cas de plusieurs autres films, joue un rôle déterminant dans l'abandon du film. Officiellement, il s'agit d'une procédure non obligatoire, un service rendu par l'État au producteur qui n'aurait pas envie de perdre son investissement dans un film qui serait coupé ou interdit après son tournage¹⁷⁰. En pratique, c'est une façon d'encourager l'autocensure au sein des maisons de production. Pourtant, dans ce cas, la procédure est plus contraignante que d'habitude. Avant le premier tour de manivelle, une autre instance, une commission d'agrément nommée par le directeur général du CNC, doit vérifier le financement des films et s'assurer que les conventions syndicales sont respectées avant d'accorder une autorisation de tournage¹⁷¹. Normalement, cette commission n'a pas à statuer sur le contenu d'un projet, mais dans ce cas précis elle exige un avis favorable de la commission de contrôle comme condition pour autoriser le tournage de *L'Affaire Seznec*. Quelques années plus tard, Jean de Baroncelli, critique de cinéma du *Monde*, interviewe André Cayatte, qui décrit lui-même le déroulement du processus :

Il est inexact de dire que mon film a été interdit par la précensure. L'interdiction est venue de plus haut... La commission d'agrément commença par décider (ce qui était illégal) qu'elle ne donnerait pas son visa tant que le film n'aurait pas reçu un avis favorable de la commission de contrôle.

170. Raymond Sarraute et Michel Gorline, *Droit de la cinématographie*, Paris, Enseignement et perfectionnement techniques, 1955, p.186-190.

171. *Ibid.*, p.184-185.

Lorsque je voulus ensuite présenter mon scénario à cette commission on me fit comprendre la vanité de ma démarche, le ministre de la Justice (M. René Mayer¹⁷²) s'opposant de toute manière à ce qu'on tourne *L'Affaire Seznec*. [...] Après mille tergiversations, on m'accorda enfin l'autorisation de tournage, mais les difficultés de tous ordres qui furent faites à mon producteur rendirent vite cette autorisation inutile. Nous dûmes renoncer au projet¹⁷³...

L'échec du projet est aussi le fait d'une coïncidence malheureuse. La censure de *L'Affaire Seznec* a lieu à un moment où Cayatte a peu d'alliés au sein de l'instance responsable de la censure de son film. Un décret du 13 avril 1950 attribue un siège à la commission de contrôle du CNC à un représentant de l'Union nationale des associations familiales, et accorde une voix prépondérante au président de la commission en cas de partage. Il donne donc un avantage aux représentants ministériels (plus susceptibles de voter en faveur des mesures de censure) par rapport aux représentants des professions cinématographiques (plus susceptibles de voter contre), auparavant en nombre égal à la commission. Ce décret provoque la démission collective de tous les représentants corporatifs le 3 mai 1950 ; cet état de fait durera jusqu'à la création d'un nouveau siège à la commission pour la « pensée française » en octobre 1952¹⁷⁴. En conséquence, la commission de contrôle se compose uniquement de représentants ministériels lorsque Cayatte prépare le tournage de *Seznec*. Si, dans des circonstances plus normales, son projet se serait sans doute heurté à l'opposition de la plupart des représentants du gouvernement étant donné l'implication personnelle du ministre de la Justice, des représentants corporatifs auraient pu au moins essayer de convaincre leurs collègues d'approuver le projet. Avec l'absence totale de représentants de l'industrie cinématographique, le réalisateur ne trouve aucun soutien.

Du côté des archives apparaît une autre différence entre la pré-censure et la censure « normale » des films qui subissent des coupes ou des interdictions après le tournage. Alors que le CNC conserve un dossier de censure pour tous les films réalisés pour lesquels a été demandé un visa d'exploitation (et ces dossiers peuvent très bien comporter des informations relatives à la pré-censure), aucun dossier n'existe pour *L'Affaire Seznec* car ce film est inabouti ; il n'y a jamais eu de demande de visa d'exploitation, donc aucun

172. Ministre de la Justice du 29 octobre 1949 au 11 août 1951, le futur chef du gouvernement René Mayer est une figure active de la gauche non-communiste sous la Quatrième République. Membre du parti radical-socialiste et député de la circonscription de Constantine (Algérie), Mayer est connu surtout pour sa défense des intérêts coloniaux et pour avoir fait tomber le gouvernement de Pierre Mendès France en février 1955, lorsque celui-ci proposait des réformes sociales portant sur l'Algérie.

173. Jean de Baroncelli, « Comment on étouffe dans l'œuf un film », *Le Monde*, 23 août 1955.

174. Jean-Luc Douin, *Dictionnaire de la censure au cinéma : images interdites*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p.195.

dossier ouvert. Non seulement le projet est abandonné, mais aucune trace écrite n'est conservée de la procédure qui a empêché le tournage. Tandis que le dossier de censure du CNC peut révéler des informations précieuses et très complètes sur des films interdits, coupés ou remontés après tournage, ou même sur des films réécrits avant tournage, ces informations sont perdues dans le cas d'un film pré-censuré qui ne voit jamais le jour¹⁷⁵.

Étant donné cette absence de sources officielles, on peut connaître l'histoire de la censure de *L'Affaire Seznec* essentiellement grâce à la presse. L'apparent acharnement de l'administration et l'implication du ministre de la Justice rendent ce cas plutôt exceptionnel¹⁷⁶, de sorte que la presse donne la parole à André Cayatte et à Jean Ferry. Outre l'article du *Monde*, qui n'est paru qu'en 1955, la censure du projet est évoquée dans plusieurs articles de presse généraliste et de revues corporatives, à la radio, à la télévision, et dans deux dossiers assez longs (et revendicatifs, la publication étant proche du parti communiste) de *L'Écran français*. Ces références aident beaucoup à établir une chronologie du projet. En mars 1950, Cayatte tourne quelques premières séquences avec Jean-Pierre Kérien, préconisé pour jouer le jeune Seznec, ainsi qu'avec Seznec lui-même ; une photo de ce tournage mettant en avant l'ancien bagnard est publiée dans *La Cinématographie française* (fig. 5.21), qui précise que la réalisation est prévue au mois de mai¹⁷⁷. Au printemps 1950, Cayatte est également occupé par le tournage de *Justice est faite*, qui sort en salles en septembre de la même année. Un bras-de-fer au sujet de *Seznec* entre le producteur, Sacha Gordine, et le CNC aurait eu lieu peu avant la publication des articles de *L'Écran français*, qui datent d'avril 1951¹⁷⁸. D'après ces articles (qui confirment donc le témoignage de Cayatte dans *Le Monde*), le ministère de la Justice était impliqué dans l'histoire, et le ministre serait lui-même intervenu, allant jusqu'à menacer Cayatte de poursuites judiciaires s'il tournait le film malgré son opposition. Par contre, peu après la publication des articles dans *L'Écran français* en avril 1951 et d'une tribune de Jean Ferry

175. Un dernier dossier concernant le projet de Cayatte, conservé aux Archives nationales et répertorié sous la cote BB/18/6372, pourrait informer davantage sur l'intervention du ministère de la Justice dans la pré-censure du film. Envoyé à la Cour de révision en 2001 lors d'une dernière tentative de révision du procès par la famille Seznec, ce dossier demeure inaccessible.

176. Exceptionnel, certes, mais pas sans précédent. En 1949, le ministre de la Justice Robert Lecourt intervient directement dans la censure d'*Au royaume des cieux* de Julien Duvivier et de *La Cage aux filles* de Maurice Cloche. En revanche, ces films finissent par être réalisés : le premier après l'intervention en faveur du film du secrétaire d'État à l'Information François Mitterrand, le deuxième après la réécriture de plusieurs séquences. Voir chapitre 3, p. 238, 249.

177. « Voilà Seznec! », *La Cinématographie française*, 8 avril 1950, n° 1358, p. 14.

178. « Pour étouffer la voix d'André Cayatte, le réalisateur de "Justice est faite", le gouvernement prend la défense du policier Bony [sic], fusillé comme agent de la Gestapo », *L'Écran français*, 12 avril 1951, n° 300, p. 14.

dans *L'Âge du cinéma* en mai ¹⁷⁹, la commission d'agrément finit par accorder l'autorisation de tournage ¹⁸⁰.

La suite est moins claire. Malgré l'autorisation, le projet est abandonné pour des raisons qu'on ne peut qu'essayer de deviner, parmi lesquelles la position précaire de Sacha Gordine. Si l'État a assez rapidement cédé sur l'autorisation de tournage, il reste bien probable que le film final doit faire face à plusieurs mesures de censure : coupures, interdiction aux mineurs, interdiction d'exportation ou interdictions locales ordonnées par des préfets. L'interdiction totale, une mesure très rare, aurait pu susciter un scandale médiatique bien plus grand que les quelques articles sur la pré-censure de *Seznec*, mais une combinaison de « petites » interdictions aurait déjà suffi à infliger des pertes à un producteur qui venait d'essayer un échec commercial important avec *Juliette ou la Clé des songes* (Marcel Carné, 1951). En clair, les « difficultés » dont parle Cayatte dans l'interview du *Monde* sont surtout des conflits entre Gordine et le CNC qui vont bien au-delà de *L'Affaire Seznec*. Dans une tribune dans la revue professionnelle *Le Technicien du film*, Gordine témoigne de ses relations tendues avec le directeur général du CNC, Jacques Flaud, auquel il reproche d'avoir laissé ses lettres sans réponse et d'avoir essayé de défaire les accords qu'il avait trouvés pour plusieurs films avec un coproducteur italien ¹⁸¹. Sans savoir précisément à quel moment, nous pouvons supposer que Cayatte passe à la réalisation de *Nous sommes tous des assassins* lorsque Gordine lui fait comprendre les difficultés financières et administratives que le tournage de *Seznec* lui imposerait. Selon des interviews qu'il donne à la télévision en 1955 ¹⁸² et à la radio en 1957 ¹⁸³, Cayatte avait l'intention de revenir plus tard à *L'Affaire Seznec*, mais cette seconde tentative n'a jamais eu lieu à cause de la mort de Guillaume Seznec. Renversé par une camionnette, celui-ci meurt des suites de ses blessures le 13 février 1954. Comme Seznec lui-même était pressenti pour jouer un rôle central dans le film, sa mort entraîne également la mort du projet.

5.7.3 Quel censeur le plus efficace, le CNC ou les *Cahiers du cinéma* ?

S'il n'a pas été tourné, *L'Affaire Seznec* reste un projet influent dans la mesure où il a nourri d'idées les quatre films du cycle judiciaire que Cayatte a réussi à réaliser. Certes,

179. Jean Ferry, « L'Affaire Seznec », *L'Âge du cinéma*, mai 1951, n° 2, p. 7-9.

180. « L'autorisation de tourner accordée à Cayatte », *UFOCEL Informations*, mai 1951, n° 43, p. 18.

181. Sacha Gordine, « Tribune libre : une lettre de Sacha Gordine », *Le Technicien du film*, mars 1955, n° 4, p. 8-9, 26.

182. *Reflets de Cannes*, *op. cit.*

183. R. Jentet, *Regards en arrière*, *op. cit.*



Olivia de Havilland, pour la seconde fois, vient de recevoir la plus haute récompense cinématographique américaine pour sa création dans le film de William Wyler-Paramount, *L'HERITIÈRE*, qui passe avec succès depuis mercredi dernier au « Paramount » (V.F.) et à l'« Elysées-Cinéma » (V.O.). La photo ci-dessus, que nous recevons de Hollywood, montre Olivia de Havilland tenant la statuette d'or qu'elle a si bien méritée et souriant à William Wyler.

ÉCHELLE DU SUCCÈS AUX U.S.A.

Notre confrère américain « Variety » publie la statistique suivante, portant sur les six plus fortes recettes en 1949 :

Je chante pour Vous (Jolson chante à nouveau) (Columbia) : 5,5 millions de dollars.

L'Héritage de la Chair (Pinky) (Fox) : 4,2 millions de dollars.

Allez coucher ailleurs (Male war Bride) (Fox) : 4,2 millions de dollars.

La Fosse aux Serpents (Fox) : 4,2 millions de dollars.

Jeanne d'Arc (RKO) : non précisé.

Stratton Story (M.G.M.) : 3,7 millions de dollars.

**TOUT LE PETIT MATÉRIEL
NECESSAIRE A L'EXPLOITANT**
se trouve à

CINÉMA OFFICE
87 bis, rue Lafayette - PARIS



18, rue Pierre-Levée, PARIS - OBE. 16-64
74, Bd. Chave, MARSEILLE - GA. 21-00

DÉPÔTS : LYON, 44, Cours Suchet
LE HAVRE, 16, rue Fontenoy
ROUEN, 20, rue Paul-Langevin, SOTTEVILLE

BREVETS FRANÇAIS

Suppression de la délivrance différée

La loi du 24 janvier 1941 (article 2) permettait à un inventeur de différer la délivrance de son brevet français ; la demande de brevet restait ainsi secrète et n'était pas opposable aux demandes de brevet déposées par cet inventeur à l'étranger.

Cette disposition (très sage pendant la guerre, étant donné les difficultés et lenteurs de transmission) était aujourd'hui sans objet. Elle était même néfaste, car elle paralysait nos recherches de brevets, barrées par la masse des brevets français à délivrance différée ; d'où inefficacité de ces recherches, insécurité industrielle.

Tout cela était essentiellement contraire à l'esprit du brevet d'invention qui doit être, non pas une arme de guet-apens, mais un titre loyal très rapidement diffusé dans le public.

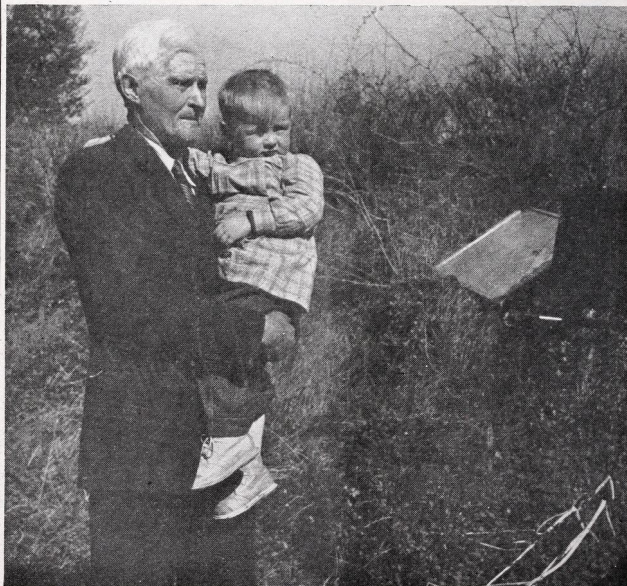
L'Administration française, gardienne vigilante des intérêts de l'industrie, a pris l'initiative d'un décret, paru au « Journal Officiel » du 14 mars 1950, abrogeant l'article 2 de la loi du 24 janvier 1941 (délivrance différée) : Toutes les demandes de brevet encore différées seront maintenant délivrées à partir du 1^{er} juillet 1950.

CONCLUSION PRATIQUE

Chaque industriel à intérêt, dans sa zone d'action, à reprendre ses recherches antérieurement paralysées, en vue de reconnaître les droits de brevets antérieurs.

Communiqué par MM. Bert et de Keravenant,
Ingénieurs-Conseils,
115, Boulevard Haussmann, Paris (8^e)

VOILA SEZNEC !



André Cayatte a tourné quelques scènes du film qu'il réalisera en mai sur *L'AFFAIRE SEZNEC*, Voici Guillaume Seznec avec un de ses petits-enfants dans les bras.
(Production Sacha Gordine.)

FIGURE 5.21 – Dans son numéro du 8 avril 1950, la revue corporative La Cinématographie française annonce le tournage des premières séquences de *L'Affaire Seznec* avec une photo de Seznec lui-même. Ces séquences, aujourd'hui introuvables, seront les seules à être réalisées. (Image : Media History Digital Library)

ces films sont écrits par un scénariste, Charles Spaak, qui a un style bien distinct de celui de Jean Ferry. La narration de ces quatre films aboutis est plus fictive, plus proche d'une fable illustrant des chaînes d'événements possibles que d'un documentaire exposant des faits avérés¹⁸⁴. Pourtant leur esprit et surtout leur but ressemblent beaucoup à ceux du projet censuré. En 1955, Cayatte n'hésite pas à utiliser la censure de *Seznec* comme argument commercial pour vendre *Le Dossier noir*. Interviewé par l'émission de télévision *Reflets de Cannes*, Cayatte affirme avoir voulu tourner une trilogie avec un premier volet portant sur l'instruction (*L'Affaire Seznec*), un second sur l'audience (*Justice est faite*) et un troisième sur l'application de la peine (*Nous sommes tous des assassins*); *Le Dossier noir*, qui a également pour objet l'instruction d'un dossier criminel, serait venu remplacer *Seznec*¹⁸⁵.

Plus tard dans sa carrière, Cayatte réfléchit à l'influence que ce projet a pu avoir sur le reste de son cycle judiciaire :

En fait, ce qui a déterminé ce « cycle judiciaire », c'est toujours et encore *L'Affaire Seznec* que j'avais essayé en vain de réaliser toute de suite après la Libération [...]. Et ce sont des éléments de ce scénario qui se sont gonflés comme ces fleurs japonaises en papier, vous savez... Il y a donc des intentions, des situations, des personnages de l'affaire Seznec disséminés à travers ces quatre films, et après chacun de ces films j'ai essayé encore de faire *L'Affaire Seznec*, jusqu'au jour où j'ai été vraiment sur le point de tourner et on m'en a officiellement empêché¹⁸⁶.

Le legs cinématographique d'André Cayatte nous met devant un paradoxe. *L'Affaire Seznec* est certes victime d'une censure étatique, mais celle-ci n'est pas suffisante pour empêcher la réalisation du film. La censure n'est qu'une circonstance parmi d'autres qui ont conduit à l'abandon définitif du projet. Mais le fait qu'André Cayatte et son cycle judiciaire soient relativement peu connus de nos jours est largement dû à l'influence des *Cahiers du cinéma*. Bien reçus (sauf *Le Dossier noir*) à leur époque par la critique comme par le grand public, les films nourris par *L'Affaire Seznec* sont peu à peu oubliés après les années 1950. Le regard critique des *Cahiers*, devenu d'autant plus influent après la Nouvelle Vague, les classe parmi le « cinéma de papa », vu comme académique, fatigué, manquant d'ambition esthétique. Bien que Cayatte continue sa carrière au cinéma, par-

184. Voir F. Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, op. cit, p. 53-57; R. Odin, *De la fiction*, op. cit, p. 68-69.

185. *Reflets de Cannes*, op. cit.

186. G. Braucourt, *André Cayatte*, op. cit., p. 70.

fois avec des films qui reviennent sur les problématiques du cycle judiciaire (par exemple *Le Glaive et la balance* [1963], *Les Risques du métier* [1967] ou encore *Verdict* [1974]), ce style trouve progressivement son créneau à la télévision plutôt qu'au cinéma. En 1969, dans la seule monographie consacrée au cinéma de Cayatte, Guy Braucourt remarque le rapprochement du cinéaste avec l'esthétique télévisuelle, tout en déplorant la mauvaise qualité souvent attribuée à ce média par la critique intellectuelle : la télévision serait capable de devenir « une forme améliorée de l'information, du journalisme écrit, si toutefois notre propre télévision ne prouvait si souvent le contraire ¹⁸⁷ ! ». À la fin de sa carrière, entre 1980 et 1983, Cayatte écrit quelques épisodes de la série *Les Dossiers de l'écran*, émission hebdomadaire sur la chaîne Antenne 2 qui présente des téléfilms sur des sujets d'actualité. Et, en 1993, le cinéaste Yves Boisset, dont le style et l'engagement politique le rapprochent du cinéma de Cayatte, fait une transition définitive du cinéma vers la télévision avec la diffusion d'un téléfilm en deux parties au titre familier : *L'Affaire Seznec*. La version de Boisset est bien différente, moins catégorique quant à l'innocence de Seznec, plus proche d'une fiction traditionnelle. Mais son style, avec un récit fictif poussant le public à se questionner sur l'équité d'une décision de justice (même soixante-dix ans après les faits), utilisant l'audiovisuel comme outil rhétorique, rappelle les critiques de Bazin et de Truffaut envers Cayatte. Avec la télévision, Boisset atteint un nombre de spectateurs dont Cayatte ne pouvait que rêver ; cependant il est victime de la dévalorisation, par une critique élitiste, du média entier ¹⁸⁸. Les critiques des *Cahiers du cinéma* ont dévalorisé les œuvres Cayatte car sa conception du réalisme n'adhérait pas à leur projet esthétique. À leur tour, une nouvelle génération de critiques dévalorisent le *Seznec* de Boisset car conçu pour un média jugé inesthétique ¹⁸⁹.

Certes, il faut exagérer quelque peu pour suggérer que les critiques des *Cahiers du cinéma* seraient des censeurs plus efficaces que la commission de contrôle du CNC et le ministère de la Justice du début des années 1950. Les critiques des *Cahiers* souhaitent surtout transformer l'avenir du cinéma français, pas empêcher la diffusion future de films déjà réalisés dans un style qu'ils voyaient comme dépassé. Dans leur critique auteuriste, ils ne réfléchissaient pas forcément à la conservation et à la transmission du patrimoine que représente le cinéma de Cayatte, sans parler des Autant-Lara, Clément, ou autres Delannoy qu'ils décriaient régulièrement. Bazin n'aurait certainement pas applaudi le

187. *Ibid.*, p. 13.

188. Noël Burch et Geneviève Sellier, *Ignorées de tous, sauf du public : quinze ans de fictions télévisées françaises, 1995-2010*, Bry-sur-Marne, INA, 2013, 320 p.

189. Daniel Morgan, « Du film au téléfilm à thèse : *L'Affaire Seznec*, de Cayatte à Boisset », *CinémAction*, numéro sur le cinéma d'Yves Boisset, à paraître 2018.

musellement d'un réalisateur par l'État, même s'il s'agissait d'un réalisateur qu'il n'aimait pas¹⁹⁰. Mais les choix critiques qui ont contribué à l'oubli relatif de *Justice est faite*, *Nous sommes tous des assassins*, *Avant le déluge* et du *Dossier noir* ont des conséquences politiques aussi voire plus importantes que la décision par le CNC de censurer *Seznec*. Truffaut et Bazin, ainsi que les innombrables critiques, programmeurs et enseignants qui ont suivi leur jugement en créant des canons cinématographiques qui excluent Cayatte et consorts, ont une forte influence sur notre vision de l'histoire culturelle française. Non seulement les films de Cayatte, mais aussi la critique qui valorisait ses films dans les années 1950, ont été éclipsés par la déferlante de la Nouvelle Vague et par ses répercussions qui séparent encore aujourd'hui cinéma d'auteur et cinéma populaire. Cette nouvelle esthétique bouscule les conventions tout en affichant un côté conservateur, comme le soulignent des critiques tels que John Hess, qui y voit la promotion de films avec une vision « transcendantale » ou « spirituelle » et, inversement, le rejet de films traitant des questions matérielles ou sociales de leur époque¹⁹¹. Janet Staiger, pour sa part, rappelle qu'en conséquence l'incorporation généralisée des jugements de la critique auteuriste dans les canons cinématographiques n'est point apolitique¹⁹². Elle cite l'exemple de l'élévation selon le critère d'« universalité » d'œuvres réactionnaires telles que celles de Griffith, et arrive à la conclusion que s'il n'est pas question de censurer ces films, il faut réexaminer les critères d'évaluation qui les ont placés parmi les grands classiques. Une telle réévaluation pourrait entraîner une meilleure connaissance et de nouvelles perspectives sur les œuvres de Cayatte, ainsi que celles de plusieurs autres cinéastes de cette époque peu étudiée dans l'histoire du cinéma français.

5.8 Conclusion : la société accusée

Au contraire des chapitres précédents, nous ne proposons pas d'analyse des actualités filmées ici. Alors que la presse filmée aborde les faits divers criminels (chapitre 1, p. 153),

190. A. Bazin, « La cybernétique d'André Cayatte », art. cit., p. 24 ; avec sa référence aux « députés MRP ou les secrétaires de mairie [qui] ne comprendront rien à mes raisons », Bazin signale qu'il s'oppose à la tentative de censure d'*Avant le déluge* par André-François Mercier et Jean Médecin. En revanche, il n'est pas si certain que Truffaut se serait opposé à la censure de *Seznec* : n'oublions pas son argument provocateur que « C'est à la censure cinématographique américaine que l'on doit que Marlowe ne soit plus pédéraste et que les personnages deviennent les uns aimables, les autres haïssables. » Voir A. de Baecque et S. Toubiana, *François Truffaut, op. cit.*, p. 126.

191. J. Hess, « La politique des auteurs, 2 : Truffaut's manifesto », art. cit.

192. Janet Staiger, « The Politics of Film Canons », *Cinema Journal*, printemps 1985, vol. 24, n° 3, p. 12-14, doi : 10.2307/1225428.

les crimes de guerre (chapitre 2, p. 219), la délinquance juvénile (chapitre 3, p. 267) ou la prison (chapitre 4, p. 328) d'une manière qui peut être comparée avec le traitement de ces mêmes thèmes dans le cinéma de fiction, nous n'avons trouvé aucun équivalent documentaire du cinéma de Cayatte dans les années de l'après-guerre. Certes, si on cherche, on trouve quelques films militants. Une poignée de documentaires produits par le Parti communiste, réalisés dans un cadre très spécifique, projetés devant un public réduit lors de meetings ou au cours de séances privées, analysent la société avec un engagement politique sans doute aussi profond que celui de Cayatte, mais ils n'évoquent que très rarement la justice¹⁹³. La répression policière des grèves des mineurs (*La Grande Lutte des mineurs*, attribué à Louis Daquin, 1948) ou des dockers (*Vivent les dockers*, Robert Ménégos, 1951) révèlent une face sombre de la police, invisible dans le cinéma de genre, et seulement esquissée par Cayatte au début d'*Avant le déluge* : le maintien de l'ordre politique, par la contrainte de la violence, lors des grèves et des manifestations. Un autre court métrage documentaire produit par des groupes liés au PCF, *D'autres sont seuls au monde* (attribué à Claude Martin, René Vautier et Raymond Vogel, 1953), met en scène un comédien qui joue le rôle d'Henri Martin, un marin emprisonné pour son activité militante contre la guerre d'Indochine, face à ses juges. Pourtant, son objectif n'est pas tant la réévaluation du système judiciaire que la création de l'image d'un martyr. Quant à la presse filmée traditionnelle, la perspective engagée de l'équipe de *France Libre Actualités*, détaillée par Sylvie Lindeperg dans son ouvrage *Clio de 5 à 7*, se dissout rapidement après la reprise en main du journal par l'État et l'autorisation accordée à quatre autres sociétés (Éclair, Fox, Gaumont et Pathé) de produire des journaux cinématographiques¹⁹⁴. Après 1945, impossible pour les actualités filmées en France de produire un contenu qui s'écarterait de la ligne des partis de gouvernement, à l'exception d'un incident rarissime survenu en 1949 (voir chapitre 2, p. 222). Même ce reportage, qui diffuse des thèses proches de celles du Parti communiste sur l'épuration, présente tous les défauts d'un média trop bien adapté à la transmission de la propagande et incapable de traiter un sujet en détail ou d'inciter à la réflexion. Le questionnement et la réflexion encouragés par les fictions de Cayatte sont certes orientés, mais de manière beaucoup plus subtile que dans les actualités filmées : le spectateur est invité à réfléchir par lui-même plutôt qu'à adhérer à une thèse prédéfinie.

193. Voir Pauline Gallinari, *Les Communistes et le cinéma : France, de la Libération aux années 60*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 299 p.

194. Sylvie Lindeperg, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS éditions, 2000, 318 p.

À la différence de Louis Daquin et Jean-Paul Le Chanois, des réalisateurs de gauche qui font des films mettant en scène la prison, mais seulement de façon accessoire, la justice forme le cœur du propos d'André Cayatte. Cayatte, avec son cycle judiciaire, élabore une problématique globale sur la justice de manière plus claire, plus constante et surtout plus contestataire que tout autre cinéaste de cette époque. Si ses quatre films posent des questions différentes, leur point commun est l'arbitraire du système judiciaire français. Dans chacun des films, cette problématique prend finalement la forme d'une thèse ou un constat d'une part, et d'autre part d'un questionnement plus ouvert auquel des réponses immédiates sont difficiles à trouver. Dans *Justice est faite*, le verdict du jury ne reflète pas forcément l'innocence ou la culpabilité de l'accusée; y aurait-il un moyen plus juste de juger? Selon *Nous sommes tous des assassins*, la peine de mort frapperait cruellement des criminels qui ont été façonnés par la société elle-même, et elle échoue dans son but, théorique, de dissuader par l'exemple; par quels moyens autres que la répression pourrait-on envisager d'empêcher la criminalité? *Le Dossier noir* s'attaque à l'arbitraire qui peut fausser les enquêtes judiciaires, et à la volonté de certains de trouver à tout prix des coupables sur lesquels on pourrait rejeter la faute; y aurait-il une façon plus juste d'enquêter, une façon d'accuser moins vite? *Avant le déluge*, avec une visée encore plus large, constate un ensemble de maux dans la société française de l'après-guerre qui découlent de la guerre elle-même et touchent la jeune génération; ces jeunes sont-ils condamnés à répéter les pires erreurs de leurs parents? Dans leur ensemble, ces films pourraient se résumer par une formule similaire. L'appareil judiciaire, voire toute la structure sociale de la France contemporaine, a du mal à atteindre ses objectifs d'équité et de justice; comment la société pourrait-elle mieux faire?

Dans l'interview qu'il donne à Guy Braucourt à la fin des années 1960, Cayatte affirme que son objectif avec *L'Affaire Seznec* était de « rendre justice en transformant les salles de cinéma en cours d'appel¹⁹⁵ ». Comme nous l'avons vu, ce projet finalement abandonné a une influence indéniable sur le reste du cycle judiciaire; Cayatte lui-même le reconnaît : « En fait, ce qui a déterminé ce "cycle judiciaire", déclare-t-il, c'est toujours et encore *L'Affaire Seznec* que j'avais essayé en vain de réaliser toute de suite après la Libération¹⁹⁶. » Pourtant, il y a une certaine évolution dans la pensée et les procédés du réalisateur. Car si *Seznec* est une tentative de transformer le cinéma en cour d'appel, d'évoquer et de rectifier une injustice pour, peut-être, laisser ensuite les spectateurs tirer leurs propres conclusions sur la justice pénale dans la France contemporaine, les quatre

195. G. Braucourt, *André Cayatte, op. cit.*, p. 73.

196. *Ibid.*, p. 70.

films aboutis participent d'une démarche contraire. Sans s'appuyer sur des faits divers réels, ils évoquent les défauts du système judiciaire et prônent une solidarité commune, autant avec les victimes des crimes qu'avec les coupables que, du point de vue de Cayatte, la société a elle-même créés. Comme l'exemple de *La Vérité* d'Henri-Georges Clouzot que nous avons cité au début de notre étude¹⁹⁷, le cycle judiciaire de Cayatte transforme le cinéma en tribunal et le public en jury, mais ce n'est pas un seul verdict qui est remis en question, mais la nature même de la société. Les spectateurs sont mis à la place des jurés, mais c'est en partie eux-mêmes et leur propre façon de regarder leurs concitoyens que Cayatte leur demande de juger.

Les œuvres de Cayatte ne sont pas particulièrement subversives formellement. Le cycle judiciaire n'est pas avant-gardiste, mais il conteste le *statu quo* de la justice pénale en France, remettant en cause des aspects clés du système et, plus largement, les rapports entre la violence, l'État et l'individu. Ces considérations permettent de qualifier les films de Cayatte de « subversifs » même s'ils emploient les formes habituelles du cinéma narratif et ne s'inscrivent pas dans un projet révolutionnaire à proprement parler¹⁹⁸. Curieusement, le seul critique à trouver un côté expérimental au cinéma de Cayatte est André Bazin. Après avoir critiqué le réalisme chez Cayatte, Bazin achève le texte qu'il lui consacre en évoquant une dernière interprétation possible d'*Avant le déluge* :

L'indifférence [envers le film] est impossible. Que Buñuel ait aimé *Avant le déluge* alors qu'apparemment rien dans le film ne prête aux cheminements secrets du rêve, n'est point si étonnant. Je doute de me faire l'interprète de la critique surréaliste en défendant Cayatte de ce point de vue, il me semble pourtant que c'est son plus solide alibi : je veux dire que je distingue dans *Avant le déluge* comme dans *Nous sommes tous des assassins* je ne sais quelle atrocité logique, quelle cruauté par l'abstraction, quel terrorisme dans l'enchaînement et l'évidence intellectuelle des faits qui confèrent à l'œuvre, si peu qu'on cligne des yeux pour en estomper les détails, les propriétés traumatisantes du cauchemar¹⁹⁹.

Bazin suggère que le manque de subtilité des films de Cayatte leur confère une qualité surréaliste. Certes, la présentation du monde et la construction des personnages n'ont pas la spontanéité d'un film de la Nouvelle Vague, et elles sont lissées de manière à rendre

197. Voir introduction générale, p. 9.

198. Amos Vogel, *Le Cinéma, art subversif*, traduit par Claude Frégnac, Paris, Capricci, 2016 [1974], p. 128.

199. A. Bazin, « La cybernétique d'André Cayatte », art. cit., p. 23. Malheureusement, il nous a été impossible de trouver trace d'éventuels commentaires de Luis Buñuel à propos d'*Avant le déluge*.

plus efficace l'argumentation rhétorique. Pourtant, la perspective ouverte, l'absence de message propagandiste, le refus de solutions faciles rendent le cycle judiciaire assez subtil en termes logiques. Les films de Cayatte incitent à réfléchir plutôt qu'à agir, et le prix de cette subtilité est éventuellement un moindre impact politique. Même *Nous sommes tous des assassins*, l'œuvre qui défend le plus clairement une thèse, ne se prononce pas sur la politique que la société devrait adopter par rapport à la prévention du crime et au châtement des criminels ; elle se contente de contester une politique déjà en place et de demander au public d'examiner sa conscience.

Il ne faut pas perdre de vue que cette approche est particulièrement intéressante, précisément parce qu'elle est atypique pour l'époque de l'après-guerre. Si Cayatte n'est pas l'unique réalisateur français à s'être saisi de ce type de style et de propos, les autres – nous pensons notamment à Yves Boisset ou à Costa-Gavras – le feront beaucoup plus tard. Cependant, une autre comparaison est possible, cette fois-ci avec un cinéaste d'une génération précédente, d'un contexte et d'un pays bien différents. Dans notre introduction générale, nous avons cité les propos de Sergueï Eisenstein sur le principe du passage « de l'image au sentiment, du sentiment à la thèse²⁰⁰ ». Bazin lui-même effectue brièvement cette comparaison dans « La cybernétique d'André Cayatte » :

Cayatte provoque dans la masse euphorique du public imbibé de cinéma un ébranlement dont la nouveauté seule mériterait déjà considération. Entre le film-histoire (purement dramatique ou romanesque) et le film propagande (entendu dans le bon sens : disons du style *Potemkine*) fondés en définitive tous deux sur l'identification du spectateur avec le héros (dans les deux acceptations du mot) c'est-à-dire encore sur la passivité intellectuelle du spectateur, Cayatte introduit un phénomène assez neuf : il justifie son film par la mise en mouvement chez le spectateur des mécanismes du raisonnement. Ce ne sont pas seulement des films à idée, ou à thèse, la chose ne serait pas nouvelle mais une assez paradoxale entreprise où les mécanismes psychologiques habituels au cinéma sont en quelque sorte retournés contre eux-mêmes, refluent vers le spectateur pour mettre peu à peu en branle ses facultés de raisonnement en synchronisme avec le scénario et la mise en scène. Eisenstein se servait de l'image et du montage pour provoquer le sentiment et du sentiment pour faire admettre l'idée. De ce type de films on peut sortir enthousiaste et convaincu c'est-à-dire dans un état tout contraire à l'inquiétude intellectuelle où nous laisse Cayatte. À la fin d'un

200. Voir « Rhétorique, idéologie, propagande, subversion », p. 20.

film traditionnel nous nous sentons pendant un temps plus ou moins long vaguement habités par les personnages : l'univers d'un film est en nous ou nous sommes en lui ; c'est un état à la fois passif et passionnel. En quittant *Avant le déluge* le plus bête des spectateurs est devenu, de force, sinon plus intelligent, du moins plus cartésien. Le film ayant lancé en chacun le volant du raisonnement, le mouvement de sa masse intellectuelle progressivement amorti, continue quelque temps encore sur sa lancée à moudre le grain de la réalité ²⁰¹.

Cette distinction entre Cayatte et Eisenstein semble juste, mais nous en tirons une conclusion différente de Bazin. Comme nous l'avons déjà vu, Bazin différencie le cinéma de Cayatte d'un autre exemple de cinéma de propagande, le film de montage *Pourquoi nous combattons*, en affirmant que la forme de celui-ci rend évident le fait que les images sont associées avec des idées abstraites, alors que les films de Cayatte dissimulent leur dimension abstraite en se présentant comme des fictions narratives. En revanche, des films comme *Octobre* ou *Le Cuirassé Potemkine* fonctionnent substantiellement de la même manière que le cinéma de Cayatte. Certes, pour communiquer ses idées, Eisenstein met en scène et célèbre des événements passés plutôt que des événements fictifs, mais il est toujours question de se servir d'un récit narratif pour essayer de faire adhérer le public à la logique du film. Pourtant, la question la plus complexe, à laquelle il est difficile d'apporter une réponse, est le véritable effet des films de Cayatte sur le public. Nous sommes enclins à suivre la logique de Béla Balázs, qui doute de la possibilité d'un film à déterminer les pensées précises de ses spectateurs ²⁰². Les avis des spectateurs rapportés par la presse tendent à confirmer que les pensées induites par les films du cycle judiciaire sont tout à fait variables et vont même parfois à l'encontre des intentions du réalisateur. On ne peut pas supposer que le cinéma de Cayatte entraîne nécessairement les spectateurs à raisonner selon la logique « cartésienne » interne des films. Ce qu'on peut affirmer, néanmoins, est que Cayatte essaie d'encourager ses spectateurs à réfléchir, et qu'il le fait d'une manière unique dans le cinéma français de l'après-guerre.

201. A. Bazin, « La cybernétique d'André Cayatte », art. cit., p. 24-25

202. B. Balázs, *L'Esprit du cinéma*, op. cit., p. 266. Voir introduction générale, p. 20.

Conclusion

Après avoir abordé un corpus de quarante longs métrages de fiction, une cinquantaine d'extraits de bandes d'actualités et de nombreuses autres sources primaires qui replacent les films dans leur contexte historique, nous terminons cette étude par un rappel des conclusions principales développées dans les cinq chapitres, suivi de quelques observations plus générales et transversales sur l'image de la justice pénale dans les films que nous avons examinés.

Le cinéma français de l'après-guerre est connu pour être apolitique. Cette tendance touche sensiblement le film noir : dans le grand corpus de 150 films noirs étudié au premier chapitre, autour de 40 % ne comptent aucune représentation de la police ou les autorités judiciaires, ou seulement une apparition momentanée. Ce phénomène de « cinéma policier sans police », ainsi que la représentation courante du crime organisé par des opérations de braquage, masquent le conflit essentiel entre l'État et des groupes qui défient son monopole sur la violence légitime. Dans la minorité de films de genre qui comportent des représentations significatives de la justice pénale, on trouve quelques exemples d'œuvres qui encouragent la réflexion autour de différents aspects du système judiciaire ou du maintien de l'ordre, voire leur remise en cause. Ces films ont toujours un talon d'Achille : par exemple, *Au-delà des grilles* (René Clément, 1949), qui esquisse une critique puissante de la nature des frontières internationales, finit par expliquer la chute de son héros comme un coup du destin plutôt qu'à cause de la police. De même, *Crainquebille* (Ralph Habib, 1954), un des rares films qui épinglent les liens troublants entre la classe sociale d'un accusé et son traitement sévère par le système judiciaire, le fait avec peu de moyens, d'une manière jugée démodée par les critiques dès sa sortie, et n'attire pas beaucoup de spectateurs. Quelques films encore font un autre type de mise en scène politisée de la justice, diffusant des récits et des images qui constituent une forme de propagande en faveur de la police. Pourtant, la majorité des images de la justice dans ce cinéma commercial sont montrées d'une façon qui les isole du monde

réel. La notion de fait divers, définie par Roland Barthes comme un événement ayant ni historique, ni suite¹, peut s'appliquer aussi bien aux images de la justice dans le cinéma de genre qu'aux faits divers criminels couverts occasionnellement par la presse filmée.

Le traitement du lien entre la guerre et la justice pénale par une poignée de films, surtout dans les quelques années suivant la Libération, est caractérisé par un potentiel subversif inexploité. Les récits situés sous l'Occupation peuvent naturellement renverser les rôles habituels des héros et des antagonistes : les premiers (les résistants) enfreindraient la loi et seraient poursuivis par les derniers (les occupants), qui utiliseraient les moyens violents que l'État leur a conférés à des fins fondamentalement injustes. Malheureusement, la justice pénale ne figure pas parmi les préoccupations de la plupart des réalisateurs tournant des films sur la Résistance, et ceux qui la montrent, comme Henri Calef dans *Jéricho* (1946) ont tendance à la circonscrire au contexte de l'Occupation, sans encourager, mais sans décourager non plus, la réflexion sur la forme que prend la justice dans la France de l'après-guerre. *Panique* (Julien Duvivier, 1947) et *Quai des Orfèvres* (Henri-Georges Clouzot) entament un traitement des sujets difficiles de l'antisémitisme avant la Libération, et de l'épuration après, mais ils le font par le biais de la métaphore et de l'allégorie. Un seul film, le court métrage *Le Retour de Jean* que réalise Clouzot pour le film à épisodes *Retour à la vie* (1949), explore sans équivoque la moralité de l'épuration. Dans ce film provocateur, Clouzot demande à ses spectateurs si la police et le système judiciaire de la France de l'après-guerre, qui se fixent comme objectif le châtiment des criminels de guerre, se comporte d'une manière substantiellement différente de la justice de Vichy, ou même des tortionnaires nazis. Par ailleurs, le film pose la question de savoir si les Français ont eux-mêmes tant changé leurs attitudes depuis l'Occupation. Ce film, hautement politique, est une exception remarquable qui met au défi un pays marqué par des attitudes que l'historien Henry Rousso qualifie quarante ans plus tard de *résistancialisme*².

La réaction de la société face à la délinquance juvénile est un autre thème qui surgit dans le cinéma de cette époque. L'État fait en sorte que ce discours reste consensuel. Lorsqu'elle est adoptée en 1945, la réforme de l'éducation surveillée des délinquants mineurs est déjà le produit d'un consensus entre droite et gauche : le climat de l'après-guerre est propice aux politiques de modernisation et aux promesses de respect de l'humanité des personnes condamnées. Bien que les effets de cette réforme peinent à

1. Roland Barthes, « Structure du fait divers », dans *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p.188-197.

2. Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy : de 1944 à nos jours*, 2^e éd., Paris, Éditions du Seuil, 1990 [1987], 414 p.

se faire ressentir sur le terrain faute de ressources, dans leur communication officielle les gouvernements successifs de la Quatrième République continuent d'afficher une confiance en ces mesures, qui doivent conduire à un avenir plein d'espoir. Le ministère de la Justice intervient dans la réalisation de deux longs métrages, *Au royaume des cieux* (Julien Duvivier, 1949) et *La Cage aux filles* (Maurice Cloche, 1950) pour assurer que leur discours se conforme à ces attentes. Malgré une certaine ambiguïté du film de Duvivier, qui esquive la censure grâce aux contacts du cinéaste avec le ministre de l'Information, François Mitterrand, les deux films formulent la même critique d'un passé indéterminé caractérisé par un traitement violent des délinquants en promettant un avenir fait de « prisons sans barreaux ». La promotion de la réforme est un peu plus appuyée chez Maurice Cloche, mais les deux films – qui adaptent librement le même fait divers, raconté par une ancienne éducatrice dans les pages du quotidien *France-soir* – édulcorent les propos de cette dernière, très critique envers la gestion des maisons de redressement. Quelques années plus tard, *Chiens perdus sans collier* (Jean Delannoy, 1955) se désole des carences d'un système qui manque de ressources tout en faisant l'éloge des efforts fournis par un juge d'enfants qui fait de son mieux pour aider des enfants montrés comme victimes plutôt que comme responsables de leurs actes. Ce discours aussi doit recevoir l'aval de l'administration de l'Éducation surveillée avant la sortie du film en salles. Comme les réformes elles-mêmes, le film de Delannoy, tiré d'un roman publié par un écrivain catholique, adapté par des scénaristes anticléricaux, appuyé par l'Éducation surveillée, est le produit d'un consensus entre différents strates de la société qui ont peu de points communs sur le plan politique.

De même, une réforme des prisons et des sanctions pénales pour adultes est adoptée à la Libération; la prison et la réinsertion des anciens détenus sont des thèmes visibles dans plusieurs longs métrages pendant la période que nous étudions, mais le consensus est plus difficile à trouver dans ces films qu'avec le sujet de l'enfance délinquante. Deux cinéastes communistes, Louis Daquin et Jean-Paul Le Chanois, réalisent chacun un mélodrame dans lequel la prison joue un rôle important mais n'est pas l'objet principal du récit. À regarder ces deux films, *Les Frères Bouquiquant* (Daquin, 1948) et *La Belle que voilà* (Le Chanois, 1950), on ne peut même pas se rendre compte que des réformes ont été mises en place. La représentation des prisons, et plus largement celle de la police et des tribunaux, met en avant un système impersonnel, inepte et inutilement cruel. Maurice Cloche, le cinéaste catholique qui a déjà porté un intérêt aux maisons de redressement des délinquants mineurs, réalise trois films ayant trait à la prison et à la réhabilitation des condamnés. Ces œuvres s'accordent avec l'esprit des réformes pour souligner les bénéfices d'un traitement plus compréhensif des prisonniers. Malgré quelques incohérences et un

fort aspect kitsch, *Prisons de femmes* (Cloche, 1958) établit un exposé quasi documentaire de certains principes de la réforme. C'est un exposé sérieux et bien documenté qui, en même temps, ne reflète la situation que d'une minorité d'établissements pénitentiaires où ces méthodes sont appliquées. En général, le cinéma de Cloche ne dévie pas trop du discours officiel de l'administration pénitentiaire, mais les incohérences dans son portrait du milieu carcéral, des condamnés et des repris de justice donnent un aperçu de la complexité réelle des prisons et des sanctions pénales.

Finalelement, le cinéma d'André Cayatte constitue un cas à part : dans quatre longs métrages réalisés entre 1950 et 1955, ce cinéaste, ancien avocat, construit un discours argumenté qui pose la problématique de l'équité des procès, du bien-fondé de la peine de mort, de la responsabilité d'adolescents qui ont commis un crime et de la conduite des enquêtes et instructions. Plus largement, il s'agit d'une remise en cause de l'arbitraire et de la violence qui sous-tend le système judiciaire, un questionnement de la propension de la société à juger et à punir et un appel aux spectateurs à se remettre en question. Dans une France encore fortement marquée par la mémoire de la guerre, Cayatte critique une société – et surtout la bourgeoisie – qui refuse d'affronter ses propres maux découlant de la Seconde Guerre mondiale. Victime de censure lors de sa première tentative de tournage d'un film sur la justice, *L'Affaire Seznec*, Cayatte modifie légèrement son approche et réussit ensuite à faire approuver la grande majorité de ses propos par les autorités publiques ; malgré la modification imposée de quelques scènes d'*Avant le déluge* (1954), le discours subversif du film reste intact dans la version projetée en salles. En définitive, la plus grande menace pour les films de Cayatte n'est pas la censure du CNC, mais les critiques des *Cahiers du cinéma*, qui désapprouvent la dimension rhétorique comme la conception du réalisme dans ses films. C'est cette critique influente qui fera oublier les films de Cayatte, pourtant populaires, après l'arrivée de la Nouvelle Vague.

Au début de cette étude, nous avons évoqué la notion du *visible* définie par Pierre Sorlin, dans l'idée de cerner « le périmètre à l'intérieur duquel [la société] est capable de poser ses propres problèmes », en l'occurrence, ceux touchant à la justice dans la France de l'après-guerre³. Nous avons dû explorer aussi bien les limites explicites posées par la censure que l'autocensure des producteurs, l'intérêt du public pour ces films et la volonté des cinéastes et scénaristes de porter un tel sujet à l'écran. Bien qu'elle soit un thème politique sujet à controverse, la justice pénale reste abordable dans le cinéma français de l'après-guerre, et certains réalisateurs souhaitent s'en emparer, à la

3. Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier Montaigne, 1977, p. 68. Voir introduction générale, p. 37.

différence de sujets plus épineux encore comme les guerres d'Indochine et d'Algérie. La gamme d'expression possible s'étend de la propagande des actualités filmées jusqu'aux appels à la réflexion d'André Cayatte qui, en déployant une argumentation rhétorique construite avec ses images, remet en question l'organisation de la justice pénale dans la France contemporaine. Cependant, la majorité des cinéastes et des scénaristes ne choisissent pas cette voie : le cinéma des années 1940 et 1950 compte beaucoup plus de représentations dépolitisées de la justice comme celles de *Dernière heure, édition spéciale* (Maurice de Canonge, 1949) ou de *La Joyeuse Prison* (André Berthomieu, 1956), ou encore des critiques masquées, peu développées ou peu mises en valeur comme celles de *Martin Roumagnac* (Georges Lacombe, 1946) ou *Quai des Orfèvres* (Henri-Georges Clouzot, 1947). D'autres cinéastes, comme Maurice de Canonge ou Maurice Cloche, choisissent la voie d'une coopération étroite avec la police ou l'administration pénitentiaire, ce qui n'exclut pas des critiques envers des pratiques cruelles ou abusives que l'administration elle-même voudrait enrayer.

Le cinéma français de cette époque bénéficie malgré tout d'une liberté d'expression importante autour de la justice. Des cinéastes de gauche, comme André Cayatte, Louis Daquin ou Jean-Paul Le Chanois, et même des réalisateurs moins politiquement engagés comme Jean Delannoy ou Ralph Habib, esquissent des liens entre justice pénale et justice sociale : un point commun entre plusieurs de leurs films est la proposition, parfois explicite, parfois implicite, de repenser les pratiques de la police et des tribunaux afin de réduire des inégalités liées à la classe sociale et économique. Les cinéastes et scénaristes de l'après-guerre ont la possibilité de mettre en images des erreurs de justice, des policiers malveillants, même un système judiciaire entier avec des défauts importants. On est loin du cinéma hollywoodien, où le code de production impose encore une vision du monde où non seulement les couples couchent dans des lits séparés, mais les personnes qui enfreignent la loi doivent toujours être punies, toute erreur de justice étant une exception au sein d'un dispositif globalement fonctionnel dont les fondements ne sauraient être questionnés⁴. Cependant, un verrou se situe au niveau des actualités filmées, qui ne peuvent en aucun cas soulever de doutes ou poser des questions substantielles sur le fonctionnement de la justice. Une partie de cette différence est imputable à la forme même des actualités, avec leur voix *off* imposante et le coût de la pellicule empêchant la réalisation de sujets plus longs qui puissent mener à un journalisme d'enquête. Le cinéma est donc plus libre de mettre en images des propos controversés avec la fiction qu'avec le

4. Voir Leonard J. Leff et Jerold Simmons, *The Dame in the Kimono : Hollywood, Censorship and the Production Code*, Lexington, University Press of Kentucky, 2001.

documentaire : même au sein de la fiction, le réalisme des images devient souvent un critère cité par les censeurs.

En analysant les longs métrages de fiction, mais aussi les actualités, les réactions des critiques, la censure ou encore les négociations qui ont précédé la sortie de quelques films, nous avons essayé de montrer la manière dont s'instaure un dialogue autour de la justice pénale dans la société française de l'après-guerre, en prenant l'exemple du cinéma. Cette discussion aborde un sujet politique fondamental – la violence légitime de l'État – à une époque où ce sujet était d'une importance accrue. Nous avons étudié la production cinématographique française, mais elle ne constitue qu'une part seulement des films sur la justice projetés en France. Des longs métrages américains proposent une vision encore autre de la justice, découlant d'une expérience entièrement différente de la Seconde Guerre mondiale ; il serait intéressant de voir comment ces œuvres ont été reçues en France, autant par les censeurs que par les critiques et le grand public. Par ailleurs, notre étude est centrée autour du cinéma – c'est le média de masse le plus important de l'époque, soumis à une surveillance exceptionnelle par l'État –, mais une approche plus large, relevant de l'histoire culturelle, où « tout est source ⁵ » pourrait révéler d'autres aspects de cette courte séquence historique.

Les films sur la justice pénale de l'après-guerre ont de quoi surprendre des spectateurs d'aujourd'hui. La promotion du traitement humain, de la rééducation et la réhabilitation des condamnés – non seulement par des cinéastes comme André Cayatte, qui vise un effet quelque peu subversif, mais surtout par d'autres comme Maurice Cloche ou Jean Delannoy qui ne prennent pas de grand risque, ou même par les reportages les plus propagandistes des actualités filmées – tranche avec les appels à la rigueur et à l'intransigeance qui caractérisent nombre de prises de position publiques sur la justice de nos jours. Cette insistance sur l'humanité et sur les droits humains, trop facilement remis en question aujourd'hui, découle très largement de l'expérience encore récente de la guerre. Le traitement de la justice pénale dans le cinéma français de l'après-guerre signale combien cette question est importante et difficile. Les multiples angles morts de ces représentations filmiques, ainsi que leur réception parfois hypocrite par les pouvoirs publics, cohabitent avec des tentatives par certains réalisateurs de tirer des leçons d'un passé récent douloureux. Ces films, malgré leur mise en scène quelque peu surannée, peuvent mettre en perspective les débats actuels sur les questions du rapport entre l'individu et l'État, toujours aussi fondamentales.

5. Pascal Ory, *L'Histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 45-48.

Bibliographie

- ABET André, « Chéri-Bibi de Léon Mathot », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, été 1984, n° 40, p. 79-81.
- ADLER Laure, *Françoise*, Paris, Grasset, 2011, 490 p.
- ALARY Éric, *La Ligne de démarcation, 1940-1944*, Paris, Perrin, 2003, 429 p.
- ANCEL Marc, *La Défense sociale nouvelle : un mouvement de politique criminelle humaniste*, 3^e éd., Paris, Cujas, 1981 [1954], 381 p.
- ANDERSEN Thom et BURCH Noël, *Les Communistes de Hollywood : autre chose que des martyrs*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle (coll. « L'oeil vivant »), 1995, 205 p.
- ANDREW Dudley, *Mists of Regret : Culture and Sensibility in Classic French Film*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1995, 409 p.
- ARENDT Hannah, *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal*, traduit par Anne Guérin, Paris, Gallimard (coll. « Collection Folio »), 1991 [1963], 484 p.
- ARTIÈRES Philippe, ZANCARINI-FOURNEL Michelle et QUÉRO Laurent (dir.), *Le Groupe d'information sur les prisons : archives d'une lutte, 1970-1972*, Paris, Éditions de l'IMEC (coll. « Pièces d'archives »), 2003, 349 p.
- BAECQUE Antoine de et TOUBIANA Serge, *François Truffaut*, Paris, Gallimard, 1996, 659 p.
- BALIBAR Étienne, « Qu'est-ce qu'une frontière ? », dans *La Crainte des masses : politique et philosophie avant et après Marx*, Paris, Galilée, 1997, p. 371-380.
- BALÁZS Béla, *L'Esprit du cinéma*, traduit par Jacques Chavy, Paris, Payot & Rivages (coll. « Petite bibliothèque Payot »), 2011 [1930], 396 p.
- BANTCHEVA Denitza, *René Clément*, Paris, Éditions du Revif, 2008, 278 p.
- BANTIGNY Ludivine, *Le plus bel âge ? Jeunes et jeunesse en France de l'aube des « Trente Glorieuses » à la guerre d'Algérie*, Paris, Fayard, 2007, 498 p.
- BARONCELLI Jean de, « Comment on étouffe dans l'œuf un film », *Le Monde*, 23 août 1955.
- BARRÉ Marie-Danièle, « 130 années de statistique pénitentiaire en France », *Déviance et société*, 1986, vol. 10, n° 2, p. 107-128, doi : [10.3406/ds.1986.1471](https://doi.org/10.3406/ds.1986.1471).

- BARTHES Roland, « L'effet de réel », *Communications*, 1968, vol. 11, n° 1, p. 84-89, doi : [10.3406/comm.1968.1158](https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158).
- BARTHES Roland, « Structure du fait divers », dans *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 188-197.
- BAUDRY Jean-Louis, « Cinéma : effets idéologiques produits par l'appareil de base », *Cinéthique*, 1970, n° 7-8, p. 1-8.
- BAZIN André, « La cybernétique d'André Cayatte », *Cahiers du cinéma*, juin 1954, n° 36, p. 22-27.
- BAZIN André, « Le Réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 14^e éd., Paris, Éditions du Cerf, 2002, p. 257-293.
- BAZIN André, « Ontologie de l'image photographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 14^e éd., Paris, Éditions du Cerf, 2002, p. 9-17.
- BERGER Pierre, « Julien Duvivier va installer très bientôt *Le Royaume des cieux* derrière une prison sans barreaux », *Paris-presse*, 14 février 1949.
- BERGÈRE Marc (dir.), *L'Épuration économique en France à la Libération*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, 343 p.
- BERLIÈRE Jean-Marc, « Les années noires », dans *Histoire et dictionnaire de la police : du Moyen âge à nos jours*, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 403-437.
- BERLIÈRE Jean-Marc, « L'épuration de la police parisienne en 1944-1945 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1996, vol. 49, n° 1, p. 63-81, doi : [10.3406/xxs.1996.3484](https://doi.org/10.3406/xxs.1996.3484).
- BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Le Cinéma français sous Vichy : les films français de 1940 à 1944*, Paris, Revue du cinéma/Albatros (coll. « Collection Ça/cinéma »), 1980, 195 p.
- BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Le Cinéma français sous Vichy : les films français de 1940 à 1944*, Paris, Revue du cinéma/Albatros (coll. « Collection Ça/cinéma »), 1980, 195 p.
- BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Le Cinéma sous l'Occupation : le monde du cinéma français de 1940 à 1946*, Paris, Olivier Orban, 1989.
- BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Les Documenteurs des années noires : les documentaires de propagande, France 1940-1944*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, 286 p.
- BESSETTE Jean-Michel, *Il était une fois la guillotine*, Paris, Éditions Alternatives, 1982, 126 p.
- BESSY Maurice, CHIRAT Raymond et BERNARD André, *Histoire du cinéma français : encyclopédie des films*, Paris, Pygmalion, 1995.
- BILLARD Pierre, *L'Âge classique du cinéma français : du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion, 1995, 725 p.
- BISKIND Peter, *Seeing Is Believing : How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*, Londres, Bloomsbury, 2001 [1983], 371 p.

- BLAIN Michael, « Power, War, and Melodrama in the Discourses of Political Movements », *Theory and Society*, décembre 1994, vol. 23, n° 6, p. 805-837, doi : 10.1007/BF00993218.
- BOCQUET José-Louis et GODIN Marc, *Clouzot cinéaste*, Paris, La Table Ronde, 2011.
- BONNEFILLE Éric, *Julien Duvivier : le mal aimant du cinéma français, 1940-1967*, Paris, L'Harmattan, 2002, vol. 2.
- BORDE Raymond et CHAUMETON Étienne, *Panorama du film noir américain : 1941-1953*, Paris, Flammarion, 1988 [1955], 283 p.
- BOULOC Bernard, *Droit pénal général*, 25^e éd., Paris, Dalloz (coll. « Précis »), 2017, 780 p.
- BOULOC Bernard, *Pénologie : exécution des sanctions, adultes et mineurs*, 3^e éd., Paris, Dalloz (coll. « Précis »), 2005, 508 p.
- BOURGET Jean-Loup, *Le Mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock, 1985, 316 p.
- BOURQUIN Jacques, « L'institution spéciale d'éducation surveillée : une création de 1952 pour les mineurs difficiles », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière ». Le Temps de l'histoire*, 15 novembre 1998, n° 1, p. 136-148, doi : 10.4000/rhei.6.
- BOURQUIN Jacques, « Saint-Maurice, colonie pénitentiaire agricole. Le temps de la réforme : 1934-1936-1950 », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière ». Le Temps de l'histoire*, 2007, Hors-série, p. 267-281, doi : 10.4000/rhei.3023.
- BOUSSINOT Roger, *L'Encyclopédie du cinéma*, Paris, Bordas, 1995.
- BOUSSINOT Roger, « Né de père inconnu : naturel mais pas franc », *L'Écran français*, 9 mai 1951, n° 305, p. 7.
- BRAUCOURT Guy, *André Cayatte*, Paris, Seghers, 1969, 192 p.
- BRODEUR Jean-Paul, « Le Crime organisé », dans Laurent Mucchielli et Philippe Robert (dir.), *Crime et sécurité, l'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 2002, p. 246.
- BURCH Noël et SELIER Geneviève, *Ignorées de tous, sauf du public : quinze ans de fictions télévisées françaises, 1995-2010*, Bry-sur-Marne, INA, 2013, 320 p.
- BURCH Noël et SELIER Geneviève, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*, Paris, Armand Colin, 2005 [1996], 400 p.
- BURKI Werner, « Jean Delannoy, Dieu a besoin des hommes ! », *Feuille rose*, mars 2008, n° 774, <http://oratoiredulouvre.fr/bulletin/774/Roger-Pourteau-et-Jean-Delannoy.php> (consulté le 20 octobre 2014).
- BUSCOMBE Edward, « Sound and Color », *Jump Cut*, avril 1978, n° 17, p. 23-25, <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC17folder/SoundAndColor.html> (consulté le 12 décembre 2017).
- BUSSIERRE Michèle de, MÉADEL Cécile et ULMANN-MAURIAT Caroline (dir.), *Radios et télévision au temps des « événements d'Algérie », 1954-1962*, Paris, L'Harmattan (coll. « Communication et civilisation »), 1999, 298 p.

- BUSS Robin, *French Film Noir*, Londres, Marion Boyars, 1994, 240 p.
- CARLIER Christian, « Histoire des prisons et de l'administration pénitentiaire française de l'Ancien Régime à nos jours », *Criminocorpus. Revue d'Histoire de la justice, des crimes et des peines*, 14 février 2009, <https://criminocorpus.revues.org/246> (consulté le 23 février 2016).
- CARLIER Christian, « Loos, de la Libération aux événements de 1974 », *Criminocorpus. Musée d'histoire de la justice, des crimes et des peines*, 14 avril 2009, <https://criminocorpus.org/fr/expositions/prisons/histoire-des-prisons-de-lille/articles/de-la-liberation-a-1974> (consulté le 22 octobre 2016).
- CARLIER Christian, PRADE Catherine et RENNEVILLE Marc, « Brève histoire des prisons de Paris, de la prise de la Bastille à l'ouverture de Fresnes », *Criminocorpus. Musée d'histoire de la justice, des crimes et des peines*, 9 juin 2010, <https://criminocorpus.org/fr/musee/histoire-des-prisons-de-paris/breve-histoire/> (consulté le 22 mars 2016).
- CARROLL Noël, « Film, Rhetoric, and Ideology », dans *Theorizing the Moving Image*, Cambridge (Angleterre), Cambridge University Press (coll. « Cambridge studies in film »), 1996, p. 275-289.
- CHAPMAN Herrick, *France's Long Reconstruction : In Search of the Modern Republic*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2018, 405 p.
- CHATEAU René, *Le Cinéma français sous l'Occupation : 1940-1944*, Courbevoie, René Chateau, 1996, 528 p.
- CHAZAL Robert, « Le Dossier noir », *Paris-presse*, 22 mai 1955.
- CHEVANDIER Christian, « Cesser d'obéir et maintenir un ordre : les policiers parisiens en août 1944 », dans André Loez et Nicolas Mariot (dir.), *Obéir-désobéir : les mutineries de 1917 en perspective*, Paris, La Découverte (coll. « La collection « Recherches » à la Découverte »), 2008, p. 280-292.
- CHEVANDIER Christian, *Policiers dans la ville : une histoire des gardiens de la paix*, Paris, Gallimard (coll. « Folio histoire »), 2012, 1004 p.
- CHIRAT Raymond, *La IV^e République et ses films*, Paris, Hatier (coll. « Bibliothèque du cinéma »), 1985, 175 p.
- CHIRAT Raymond, « Pourquoi Le Chanois ? », dans *Le Temps des cerises : entretiens avec Philippe Esnault*, Arles/Lyon, Actes Sud/Institut Lumière, 1996, p. 13-15.
- CIEUTAT Maurice, *Un maton pas comme les autres : la vie et les confessions d'un gardien de prison à la Santé*, Paris, Presses de la Cité, 1974, 276 p.
- CLOUZOT Henri-Georges et FERRY Jean, « Girard », dans *Retour à la vie*, Paris, La Nouvelle Édition (coll. « Les Classiques du cinéma français »), 1949, p. 77-128.

- CLÉRY Antoine, *Les Dossiers du crime : sept affaires qui ont marqué l'histoire*, Bruxelles, Ixelles Éditions, 2009.
- COHEN Évelyne, « Recherches sur la guerre d'Algérie à la télévision », dans Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *La Guerre d'Algérie et les médias*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle (coll. « Théorème »), 2013, p. 68-76.
- COMOLLI Jean-Louis, « Technique et idéologie », dans *Cinéma contre spectacle*, Lagrasse, Verdier, 2009, p. 123-243.
- COMOLLI Jean-Louis et NARBONI Jean, « Cinéma/idéologie/critique (1) », *Cahiers du cinéma*, octobre 1969, n° 216, p. 11-16.
- COURTADE Francis, *Les Malédiction du cinéma français : une histoire du cinéma français parlant, 1928-1978*, Paris, Alain Moreau, 1978, 410 p.
- COUTANT Isabelle, « Les réalisateurs communistes à la télévision. L'engagement politique : ressource ou stigmaté ? », *Sociétés & Représentations*, 2001, n° 11, p. 349-378, doi : [10.3917/SI.011.0349](https://doi.org/10.3917/SI.011.0349).
- CRETON Laurent, *Histoire économique du cinéma français : production et financement, 1940-1959*, Paris, CNRS éditions, 2004, 345 p.
- CRISP Colin, *The Classic French Cinema, 1930-1960*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, 485 p.
- CROZAT Bruno, « Une brève histoire de la justice des mineurs », *Lien social*, 4 mars 2008, n° 879, <http://www.lien-social.com/Une-breve-histoire-de-la-justice-des-mineurs> (consulté le 17 juillet 2015).
- CURCHOD Olivier, « Le Corbeau et *Quai des Orfèvres* », *Positif*, mars 1987, n° 313, p. 64-65.
- DANIEL Joseph, *Guerre et cinéma : grandes illusions et petits soldats, 1895-1971*, Paris, Aramand Colin (coll. « Cahiers de la Fondation nationale des sciences politiques »), 1972, 455 p.
- DAQUIN Louis, *On ne tait pas ses silences : souvenirs imaginaires d'un cinéaste imaginaire*, Paris, Éditeurs français réunis, 1980, 257 p.
- DARRÉ Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte (coll. « Repères »), 2000, 120 p.
- DAVIS Angela Y., *Are Prisons Obsolete?*, New York, Seven Stories Press (coll. « Open media »), 2003, 128 p.
- « Décès », *Le Film français*, 19 janvier 1979, n° 1753, p. 25.
- DEHÉE Yannick, *Mythologies politiques du cinéma français, 1960-2000*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « La politique éclatée »), 2000, 304 p.
- DELMAS-MARTY Mireille, *Les Grands Systèmes de politique criminelle*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Thémis »), 1992, 462 p.

- DENIS Sébastien, *Le Cinéma et la guerre d'Algérie. La propagande à l'écran, 1945-1962*, Paris, Nouveau Monde éditions (coll. « Histoire et cinéma »), 2009, 479 p.
- DESRICHARD Yves, *Julien Duvivier : cinquante ans de noirs destins*, Courbevoie/Paris, Durante/BiFi, 2001.
- « Deuils », *Le Technicien du film*, 15 février 1979, n° 267, p. 24-25.
- DHAILLE-HERVIEU Marie-Paule, *Communistes au Havre : histoire sociale, culturelle et politique, 1930-1983*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2009, 785 p.
- DOUIN Jean-Luc, *Dictionnaire de la censure au cinéma : images interdites*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.
- DREYFUS-ARMAND Geneviève, *L'Exil des républicains espagnols en France : de la Guerre civile à la mort de Franco*, Paris, Albin Michel, 1999, 475 p.
- DUBIED Annik et LITS Marc, *Le Fait divers*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Que sais-je ? »), 1999, 127 p.
- DUFOUR Éric, *La Valeur d'un film : philosophie du beau au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2015, 205 p.
- DURGNAT Raymond, « Paint it Black : The Family Tree of Film Noir », dans Alain Silver et James Ursini (dir.), *Film Noir Reader*, New York, Limelight Editions, 2003, p. 36-51.
- DUSSART Éric, « Lucien de Crop connaissait trop bien le prix de la mort-aux-rats », *La Voix du Nord*, 13 août 2006.
- EISENSTEIN Sergueï M., « Les principes du nouveau cinéma russe », *La Revue du cinéma*, avril 1930, n° 9, <https://www.la-belle-equipe.fr/2017/10/04/conference-de-s-m-eisenstein-a-paris-la-revue-du-cinema-1930/> (consulté le 4 octobre 2018).
- ELLUL Jacques, *Propagandes*, Paris, Economica, 1990 [1962], 361 p.
- FASSIN Didier, *La Force de l'ordre : une anthropologie de la police des quartiers*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « La couleur des idées »), 2011, 392 p.
- FAUGERON Claude et LE BOULAIRE Jean-Michel, « La création du service social des prisons et l'évolution de la réforme pénitentiaire en France de 1945 à 1958 », *Déviance et société*, 1988, vol. 12, n° 4, p. 317-359, doi : 10.3406/ds.1988.1550.
- FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, 1993 [1977], 290 p.
- FERRO Marc, « Le film, une contre-analyse de la société ? », dans *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 31-62.
- FOLENS Chloé, *Les Métamorphoses d'Henri-Georges Clouzot*, Paris, Vendémiaire, 2017, 304 p.
- FORD Charles, *Histoire du cinéma français contemporain : 1945-1977*, Paris, Éditions France-Empire, 1977, 349 p.

- FORESTIER Laurent Le, « L'accueil en France des films américains de réalisateurs français à l'époque des accords Blum-Byrnes », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2004, 51-4, p. 78-97, doi : 10.3917/rhmc.514.0078.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des histoires »), 1992 [1975], 318 p.
- FOUCHER-DUFOIX Valérie et DUFOIX Stéphane, « D'une mondialisation oubliée. Les postérités ambiguës de Cahors Mundi », *Ethnologie française*, 11 juillet 2016, n° 163, p. 537-553, doi : 10.3917/ethn.163.0537.
- FRANCE Anatole, *L'Affaire Crainquebille*, Paris, Édouard Pelletan, 1901, 110 p.
- FRANK Nino, « Un nouveau genre « policier » : l'aventure criminelle », *L'Écran français*, 28 août 1946, n° 61, p. 8-9, 14.
- FRIEDLAND Paul, *Seeing Justice Done : The Age of Spectacular Capital Punishment in France*, Oxford, Oxford University Press, 2012, 334 p.
- FRODON Jean-Michel, *Le Cinéma français : de la Nouvelle vague à nos jours*, nouvelle éd. augmentée et mise à jour, Paris, Cahiers du cinéma, 2010 [1995], 1182 p.
- FUZELLIER Étienne, *Cinéma et littérature*, Paris, Éditions du Cerf (coll. « 7^e art »), 1964, 324 p.
- GALLINARI Pauline, *Les Communistes et le cinéma : France, de la Libération aux années 60*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 299 p.
- GARÇON François, « De la notion d'auteur dans le cinéma : effets pervers d'une vanité flattée », *CinémAction*, 2002, n° 104, p. 106-115.
- GARREAU Laurent, *Archives secrètes du cinéma français, 1945-1975*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, 333 p.
- GARSON Claude, « Avant le déluge d'André Cayatte sera le film le plus discuté de l'année », *L'Aurore*, 22 février 1954.
- GASSIN Raymond, CIMAMONTI Sylvie et BONFILS Philippe, *Criminologie*, 7^e éd, Paris, Dalloz (coll. « Précis Dalloz »), 2011, 926 p.
- GAUTEUR Claude, *Clouzot critiqué*, Paris, Séguier (coll. « Carré ciné »), 2013, 86 p.
- GAUTEUR Claude et VINCEDEAU Ginette, *Jean Gabin, anatomie d'un mythe*, Paris, Nathan, 1993, 255 p.
- GEMÜNDEN Gerd et DESJARDINS Mary R. (dir.), *Dietrich Icon*, Durham, Duke University Press, 2007, 420 p.
- GENEVÉE Frédéric, « La répression : poursuites et saisies de *L'Humanité*, 1949-1962 », dans Christian Delporte, Claude Pennetier, Jean-François Sirinelli et Serge Wolikow (dir.), *L'Humanité de Jaurès à nos jours*, Paris, Nouveau Monde éditions (coll. « Culture-médias »), 2004, p. 265-281.

- GILES Jane, *Le Cinéma de Jean Genet. Un chant d'amour*, traduit par Françoise Michaud, Paris, Macula, 1993, 158 p.
- GILI Jean A., « Marcello Pagliero, cinéaste italo-français », 1895, *revue d'histoire du cinéma*, 1991, vol. 10, n° 1, p. 43-60, doi : 10.3406/1895.1991.967.
- GIRIER René, *Je tire ma révérence*, Paris, Hachette, 1977, 329 p.
- GLEDHILL Christine, « Rethinking Genre », dans Christine Gledhill et Linda Williams (dir.), *Reinventing Film Studies*, Londres, Bloomsbury, 2011, p. 221-243.
- GLEDHILL Christine, « The Melodramatic Field : An Investigation », dans Christine Gledhill (dir.), *Home Is Where the Heart Is : Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Londres, BFI Publishing, 1987, p. 5-39.
- GODARD Jean-Luc, « Monika », *Arts*, 30 juillet 1958, n° 680.
- GOETSCHEL Pascale, JOST François et TSIKOUNAS Myriam (dir.), *Lire, voir, entendre. La réception des objets médiatiques*, Paris, Publications de la Sorbonne (coll. « Histoire contemporaine »), 2010, 400 p.
- GOLDMAN Emma, « Prisons : A Social Crime and Failure », dans Alix Kates Shulman (dir.), *Red Emma Speaks : An Emma Goldman Reader*, 3^e éd., Amherst (New York), Humanity Books, 1998, p. 332-346.
- GRIMSTEAD David, « Melodrama as Echo of the Historically Voiceless », dans Tamara K. Hareven (dir.), *Anonymous Americans : Explorations in Nineteenth Century Social History*, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice-Hall, 1971, p. 80-98.
- GUÉRIF François, *Le Cinéma policier français*, Paris, Henri Veyrier, 1981, 223 p.
- GUÉRY Christian, *Justices à l'écran*, Paris, Presses universitaires de France, 2007.
- HAYES Graeme, « Du rififi chez les hommes/Rififi », dans Phil Powrie (dir.), *The Cinema of France*, Londres, Wallflower Press, 2006, p. 71-79.
- HAYWARD Susan, *French Costume Drama of the 1950s : Fashioning Politics in Film*, Bristol, Intellect, 2010, 480 p.
- HENNEBELLE Guy, « Cinéma militant : ce que parler veut dire », dans *Cinéma militant : histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique*, Paris, Pierre Lherminier (coll. « Cinéma d'aujourd'hui »), 1976, p. 11-13.
- HERMAN Edward S. et CHOMSKY Noam, *La Fabrication du consentement : de la propagande médiatique en démocratie*, traduit par Dominique Arias, Marseille, Agone (coll. « Contre-feux »), 2008 [1988], 653 p.
- HERVÉ Frédéric, *Censure et cinéma dans la France des trente glorieuses*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2015, 543 p.

- HERVÉ Frédéric, *Les enfants du cinématographe et d'Anastasia. La censure cinématographique et la jeunesse en France (1945-1975)*, thèse de doctorat sous la direction de Pascal Ory, Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, Paris, 2012.
- HESS John, « La politique des auteurs, 2 : Truffaut's manifesto », *Jump Cut*, juillet 1974, n° 2, p. 20-22, <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC02folder/auteur2.html> (consulté le 15 avril 2018).
- HUBERT-LACOMBE Patricia, « L'accueil des films américains en France pendant la guerre froide (1946-1953) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1986, vol. 33, n° 2, p. 301-313, doi : 10.3406/rhmc.1986.1362.
- HUBERT-LACOMBE Patricia, *Le Cinéma français dans la guerre froide, 1946-1956*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- HUMPHRIES Reynold, « The Politics of Crime and the Crime of Politics : Postwar Noir, the Liberal Consensus and the Hollywood Left », dans Alain Silver et James Ursini (dir.), *Film Noir Reader 4*, New York, Limelight Editions, 2004, p. 226-245.
- HURET Marcel, *Ciné actualités : histoire de la presse filmée, 1895-1980*, Paris, Henri Veyrier, 1984.
- JAURY Marie-Pierre, *André Cayatte, Nous sommes tous des assassins*, bonus sur l'édition DVD de *Nous sommes tous des assassins*, Studio Canal, 2003, 30 minutes.
- JEANCOLAS Jean-Pierre, *Le Cinéma des Français : quinze ans d'années trente, 1929-1944*, 2^e éd., Paris, Nouveau Monde éditions, 2005 [1983], 389 p.
- JOXE Pierre, *Pas de quartier ? Délinquance juvénile et justice des mineurs*, Paris, Fayard, 2011, 316 p.
- JUDT Tony, *Après guerre : une histoire de l'Europe depuis 1945*, traduit par Pierre-Emmanuel Dautat, Paris, Armand Colin, 2007, 1023 p.
- JULLIER Laurent, *Interdit aux moins de 18 ans : morale, sexe et violence au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.
- JURMAND Jean-Pierre, « De l'enfance irrégulière à l'enfance délinquante (1945-1950), itinéraire d'une pensée, naissance d'un modèle », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*. *Le Temps de l'histoire*, 2000, n° 3, p. 179-206, doi : 10.4000/rhei.76.
- KEIT Alain, *Le Cinéma de Sacha Guitry : vérités, représentations, simulacres*, Liège, Éditions du CÉFAL (coll. « Grand écran, petit écran »), 1999, 127 p.
- KESSEL Joseph, *La Nouvelle Saison : reportages 1948-1954*, Paris, Tallandier, 2010, 402 p.
- KETTANI Assia, *De l'histoire à la fiction : les écrivains français et l'affaire Dreyfus*, thèse de doctorat sous la direction d'Alain Pagès, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Paris, 2010.

- KLEINHANS Chuck, « Notes on Melodrama and the Family under Capitalism », dans Marcia Landy (dir.), *Imitations of Life : A Reader on Film and Television Melodrama*, Detroit, Wayne State University Press, 1991, p. 197-204.
- KRACAUER Siegfried, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, traduit par Claude B. Levenson, Lausanne, L'Âge d'homme (coll. « Histoire et théorie du cinéma »), 2009 [1947], 459 p.
- KROPOTKINE Pierre, *Dans les prisons russes et françaises*, traduit par Philippe Paraire, Pantin, Le Temps des Cerises, 2009 [1887], 287 p.
- KROPOTKINE Pierre, *L'Organisation de la vindicte appelée justice*, Paris, Bureau des « Temps nouveaux » (coll. « Les Temps nouveaux (Paris. 1895) »), 1901, 16 p.
- KUPFERMAN Fred, *Le Procès de Vichy : Pucheu, Pétain, Laval*, Bruxelles, Complexe (coll. « La Mémoire du siècle »), 1980, 190 p.
- LACOUTURE Jean, *De Gaulle. 1, Le Rebelle : 1890-1944*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, 869 p.
- LAGNY Michèle, « La double mise en scène de l'histoire au cinéma », dans Jacques Aumont (dir.), *La mise en scène*, Bruxelles, De Boeck, 2000, p. 289-301.
- LANDRON Olivier, *La Vie chrétienne dans les prisons de France au xx^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 2011.
- LARUE Sylvain, *Les Grandes Affaires criminelles de Seine-et-Marne*, Sayat, de Borée (coll. « Les grandes affaires criminelles »), 2009, 350 p.
- LAYERLE Sébastien et MOINE Raphaëlle (dir.), *Voyez comme on chante ! Films musicaux et cinéphilies populaires en France, 1945-1958*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle (coll. « Théorème »), 2014, 148 p.
- LE CHANOIS Jean-Paul, *Le Temps des cerises : entretiens avec Philippe Esnault*, Arles/Lyon, Actes Sud/Institut Lumière, 1996, 267 p.
- LE GRAS Gwénaëlle et SELIER Geneviève, « Introduction », dans *Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre : 1945-1958*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2015, p. 7-22.
- LE GRAS Gwénaëlle, *Michel Simon : l'art de la disgrâce*, Paris, Scope (coll. « Jeux d'acteurs »), 2010, 128 p.
- LE PAJOLEC Sébastien, « Le cinéma des blousons noirs », dans Marwan Mohammed et Laurent Mucchielli (dir.), *Les Bandes de jeunes : des « blousons noirs » à nos jours*, Paris, La Découverte, 2016, p. 61-81.
- LEFF Leonard J. et SIMMONS Jerold, *The Dame in the Kimono : Hollywood, Censorship and the Production Code*, Lexington, University Press of Kentucky, 2001.
- LINDEPERG Sylvie, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS éditions, 2000, 318 p.

- LINDEPERG Sylvie, « Engagement politique et création cinématographique, les trajectoires de Louis Daquin, Jean Grémillon et Jean-Paul Le Chanois », dans Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *Les Cinémas européennes des années cinquante*, Paris, AFRHC, 2000, p. 55-98.
- LINDEPERG Sylvie, *Les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français, 1944-1969*, nouvelle éd. augmentée, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Points Histoire »), 2014, 567 p.
- LORCEY Jacques, *Les Films de Sacha Guitry*, Biarritz, Séguier (coll. « Empreinte »), 2007, 353 p.
- LORCEY Jacques, *Sacha Guitry : l'homme et l'œuvre*, Paris, Éditions Pac (coll. « Têtes d'affiche »), 1982, 830 p.
- LORME Armel de, *Sacha Guitry, les films : vérités, contrevérités et paradoxes*, Clichy, L'@ide-mémoire, 2015, 454 p.
- LOUVISH Simon, *Chaplin : The Tramp's Odyssey*, Londres, Faber and Faber, 2009.
- LÉVY Marie-Françoise (dir.), *La Télévision dans la République : les années 50*, Bruxelles, Complexe/CNRS-IHTP, 1999, 242 p.
- MAGNY Joël, « La chute des valeurs ou la fin des années trente », dans Jean-Loup Passek (dir.), *D'un cinéma l'autre : notes sur le cinéma français des années cinquante*, Paris, Centre Georges Pompidou (coll. « Cinéma-singulier »), 1988, p. 56-71.
- MARTIN Marcel, *Le Cinéma français depuis la guerre*, Paris, Edilig, 1984, 127 p.
- MCGILLIGAN Patrick, « John Berry : Man of Principle », *Film Comment*, 1995, vol. 31, n° 3, p. 46, <https://www.jstor.org/stable/43455105> (consulté le 10 juin 2018).
- MILLER Christopher L., *The French Atlantic Triangle : Literature and Culture of the Slave Trade*, Durham (Caroline du Nord), Duke University Press, 2007, 589 p.
- MOINE Raphaëlle, *Les Genres du cinéma*, Paris, Nathan, 2002, 192 p.
- MOINE Raphaëlle, « The Star as the « Great Man » in French Cinema : The Example of Sacha Guitry », *Studies in French Cinema*, janvier 2004, vol. 4, n° 1, p. 77-86, doi : [10.1386/sfci.4.1.77/0](https://doi.org/10.1386/sfci.4.1.77/0).
- MONESTIER Martin, *Peines de mort : histoire et techniques des exécutions capitales des origines à nos jours*, Paris, Cherche Midi, 2001.
- MONTEL Laurence, « Crime organisé et politique en France, aperçu historique », *Pouvoirs*, 8 février 2010, n° 132, p. 17-27, doi : [10.3917/pouv.132.0017](https://doi.org/10.3917/pouv.132.0017).
- MONTESQUIEU Charles-Louis de Secondat, *De l'esprit des lois*, Paris, Garnier (coll. « Classiques Garnier »), 1987, 753 p.
- MORGAN Daniel, « Du cinéma dans les journaux, du journalisme au cinéma ? La censure de *Razzia sur la chnouf* et la représentation des stupéfiants dans la presse française

- des années 1950 », *Kinétraces éditions*, 2015, n° 1, p. 117-129, <https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01493859> (consulté le 15 juin 2018).
- MORGAN Daniel, « Du film au téléfilm à thèse : *L’Affaire Seznec*, de Cayatte à Boisset », *CinémAction*, numéro sur le cinéma d’Yves Boisset, à paraître 2018.
- MORGAN Daniel, « Relégué aux archives : *L’Affaire Seznec*, un film mort d’un cinéaste rejeté », *Kinétraces éditions*, janvier 2017, n° 2, p. 57-71, <https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01478936> (consulté le 15 avril 2018).
- MORRIS Errol, « Play It Again, Sam (Re-enactments, Part One) », *Opinionator*, 3 avril 2008, <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2008/04/03/play-it-again-sam-re-enactments-part-one/> (consulté le 26 avril 2018).
- MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, octobre 1975, vol. 16, n° 3, p. 6-18, doi : 10.1093/screen/16.3.6.
- MUNBY Jonathan, *Public Enemies, Public Heroes : Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, 263 p.
- MURZILLI Nancy, « La fiction ou l’expérimentation des possibles », *L’Étrangère. Revue de création et d’essai*, juin 2002, n° 1, p. 89-109, <https://www.fabula.org/effet/interventions/11.php> (consulté le 25 avril 2018).
- NINEY François, « Documentaire joué et néo-réalisme », dans *L’Épreuve du réel à l’écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, 2^e éd., Bruxelles, De Boeck, 2002, p. 115-130.
- NINEY François, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.
- NINEY François, *L’Épreuve du réel à l’écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, 2^e éd., Bruxelles, De Boeck, 2002.
- NOURRISSON Pascal, *Les Grandes Affaires criminelles de Touraine*, Romagnat, de Borée (coll. « Les grandes affaires criminelles »), 2007, 349 p.
- OCKRENT Christine, *Françoise Giroud : une ambition française*, Paris, Fayard, 2003, 363 p.
- ODIN Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, 183 p.
- ORY Pascal, *L’Anarchisme de droite*, Paris, Bernard Grasset, 1985, 288 p.
- ORY Pascal, *L’Histoire culturelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, 96 p.
- ORY Pascal, « Préface », dans Bénédicte Vergez-Chaignon (dir.), *Le Dossier Rebatet*, Paris, Robert Laffont, 2015, p. 7-37.
- PALMER Jerry, « Politics and Comedy : The Effectivity of the Absurd », dans *The Logic of the Absurd : On Film and Television Comedy*, Londres, BFI, 1987, p. 175-202.
- PAVEL Thomas G., *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Poétique »), 1988, 210 p.

- PETIT Jacques-Guy, FAUGERON Claude et PIERRE Michel, *Histoire des prisons en France : 1789-2000*, Toulouse, Privat (coll. « Hommes et communautés »), 2002, 254 p.
- PHILIPPE Olivier, *Le Film policier français contemporain*, Paris, Éditions du Cerf (coll. « 7^e art »), 1996, 263 p.
- PIERRE Michel, « Adieu Cayenne ou l’imaginaire du bagne », *Criminocorpus. Revue d’Histoire de la justice, des crimes et des peines*, janvier 2007, <http://journals.openedition.org/criminocorpus/227> (consulté le 15 mai 2018).
- PILLARD Thomas, *Le Film noir français face aux bouleversements de la France d’après-guerre (1946-1960)*, Nantes, Joseph K., 2014, 348 p.
- POISSON Philippe, « Belin, Jules », *Biographies et généalogies haut-marnaises*, 22 juin 2009, <http://bio52.blogspot.com/2009/06/belin-jules.html> (consulté le 28 mai 2018).
- POISSON Philippe, « La réforme Amor et sa mise en œuvre dans l’immédiat après-guerre (1944-1950) », *Documents du temps passé*, 29 octobre 2008, <http://philippepoisson.unblog.fr/2008/10/29/la-reforme-amor-et-sa-mise-en-oeuvre-dans-limmediat-apres-guerre-1944-1950/> (consulté le 25 septembre 2016).
- POWRIE Phil, « Fifteen years of 1950s cinema », *Studies in French Cinema*, janvier 2004, vol. 4, n° 1, p. 5-13, doi : 10.1386/sfci.4.1.5/0.
- QUEMENEUR Tramor, « Ils ont dit « non » à la guerre sans nom », *Histoire coloniale et postcoloniale*, 21 janvier 2008, <http://histoirecoloniale.net/ils-ont-dit-non-a-la-guerre-sans.html> (consulté le 30 mai 2018).
- RAJSFUS Maurice, *La Police de Vichy : les forces de l’ordre françaises au service de la Gestapo*, Paris, Cherche Midi, 1995, 286 p.
- RAUCH André et TSIKOUNAS Myriam (dir.), *L’Historien, le juge et l’assassin*, Paris, Publications de la Sorbonne (coll. « Homme et société »), 2012, 286 p.
- RENAUDET Isabelle, « Mourir en Espagne : « garrot vil » et exécution capitale dans l’Espagne contemporaine », dans Régis Bertrand et Anne Carol (dir.), *L’Exécution capitale : une mort donnée en spectacle, XVI^e-XX^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l’Université de Provence, 2003, p. 83-106.
- RENAUT Marie-Hélène, « Les avatars de l’interdiction de séjour », *Revue de science criminelle et de droit pénal comparé*, avril 2001, n° 2, p. 307-323.
- RETAILLAUD-BAJAC Emmanuelle, « Les ceintures du secret : la naissance d’une clandestinité de la drogue dans les villes françaises du premier vingtième siècle », dans Sylvie Aprile (dir.), *Clandestinités urbaines : les citadins et les territoires du secret (XVI^e-XX^e)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Histoire »), 2015, p. 93-105.
- ROBERTSON Charles L., *When Roosevelt Planned to Govern France*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2012, 235 p.

- ROCHEREAU Jean, « Rayés des vivants », *La Croix*, 30 octobre 1952.
- ROMANCE Viviane, *Romantique à mourir*, Paris, Vertiges du Nord/Carrere, 1986, 189 p.
- ROSS Sheryl Tuttle, « Understanding Propaganda : The Epistemic Merit Model and Its Application to Art », *Journal of Aesthetic Education*, 2002, vol. 36, n° 1, p. 16-30, doi : 10.2307/3333623.
- ROUMAJON Yves, *Enfants perdus, enfants punis : histoire de la jeunesse délinquante en France, huit siècles de controverses*, Paris, Robert Laffont, 1989, 351 p.
- ROUSSO Henry, *Le Syndrome de Vichy : de 1944 à nos jours*, 2^e éd., Paris, Éditions du Seuil, 1990 [1987], 414 p.
- ROUSSO Henry, « L'épuration en France : une histoire inachevée », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1992, vol. 33, n° 1, p. 78-105, doi : 10.3406/xxs.1992.2491.
- RYAN Michael et KELLNER Douglas, *Camera Politica : The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1988, 328 p.
- SADOUL Georges, « « Je n'ai pas fait un film à thèse » déclare le réalisateur d' *Avant le déluge* », *Les Lettres françaises*, 12 mars 1954.
- SANCHEZ Christian, « Les centres d'accueil et de triage de l'Éducation surveillée : 1941-1950 », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*. *Le Temps de l'histoire*, 15 novembre 1998, n° 1, p. 120-134, doi : 10.4000/rhei.25.
- SANCHEZ Jean-Lucien, « La relégation (loi du 27 mai 1885) », *Criminocorpus. Revue d'Histoire de la justice, des crimes et des peines*, janvier 2005, <http://criminocorpus.revues.org/181> (consulté le 24 octobre 2016).
- SANCHEZ Jean-Lucien, « L'abolition de la relégation en Guyane française (1938-1953) », *Criminocorpus. Revue d'Histoire de la justice, des crimes et des peines*, 9 septembre 2014, <https://criminocorpus.revues.org/2727> (consulté le 24 octobre 2016).
- SARRAUTE Raymond et GORLINE Michel, *Droit de la cinématographie*, Paris, Enseignement et perfectionnement techniques, 1955, 383 p.
- SAUVAGE Monique et VEYRAT-MASSON Isabelle, *Histoire de la télévision française : de 1935 à nos jours*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, 401 p.
- SÉCAIL Claire, *Le Crime à l'écran. Le fait divers criminel à la télévision française, 1950-2010*, Paris/Bry-sur-Marne, Nouveau Monde/INA, 2010.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, 346 p.
- SCHMITT Lou, « La maison centrale d'Haguenau », *Criminocorpus. Carnet de l'histoire de la justice, des crimes et des peines*, 14 mars 2013, <https://criminocorpus.hypotheses.org/7366> (consulté le 28 juin 2016).

- SCHRADER Paul, « Notes on Film Noir », dans Phillip Lopate (dir.), *American Movie Critics : An Anthology from the Silents until Now*, New York, Library of America, 2008, p. 456-466.
- SEARLE John Rogers, « Le statut logique du discours de fiction », dans *Sens et expression : études de théorie des actes de langage*, traduit par Joëlle Proust, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 101-119.
- SHKLAR Judith N., « Political Theory and the Rule of Law », dans *Political Thought and Political Thinkers*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. 21-37.
- SICLIER Jacques, *Le Cinéma français, 1 : de La Bataille du rail à La Chinoise, 1945-1968*, Paris, Ramsay, 1990.
- SIMENON Georges, *Les Fiançailles de Monsieur Hire*, Paris, Librairie Générale Française, 2003 [1933], 189 p.
- SIMSI Simon, *Ciné-passions : le guide chiffré du cinéma en France*, Paris, Dixit, 2012, 383 p.
- SIMSOLO Noël, *Sacha Guitry*, Paris, Cahiers du cinéma, 1988, 173 p.
- SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier Montaigne (coll. « Histoire »), 1977, 319 p.
- SPAACK Janine, *Charles Spaak, mon mari*, Paris, Éditions France-Empire, 1977.
- SPICER Andrew (dir.), *European Film Noir*, Manchester, Manchester University Press, 2007, 279 p.
- STAIGER Janet, « The Politics of Film Canons », *Cinema Journal*, printemps 1985, vol. 24, n° 3, p. 4-23, doi : [10.2307/1225428](https://doi.org/10.2307/1225428).
- TARTAKOWSKY Danielle, *Les Manifestations de rue en France : 1918-1968*, Paris, Publications de la Sorbonne (coll. « Histoire de la France au XIX^e et XX^e siècle »), 1997, 869 p.
- THÉNAULT Sylvie, *Une drôle de justice : les magistrats dans la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 2004, 347 p.
- THOMAZEAU Anne, « La rééducation des filles en internat (1945-1965) », *Histoire de l'éducation*, 2007, n°s 115-116, p. 225-246, doi : [10.4000/histoire-education.1427](https://doi.org/10.4000/histoire-education.1427).
- TILLY Charles, « La Guerre et la construction de l'État en tant que crime organisé », *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, 2000, vol. 13, n° 49, p. 97-117, doi : [10.3406/polix.2000.1075](https://doi.org/10.3406/polix.2000.1075).
- TRUFFAUT François, « Crise d'ambition du cinéma français », *Arts*, 30 mars 1955, n° 509, p. 5.
- TRUFFAUT François, « Le Dossier noir », *Arts*, 25 mai 1955, n° 517.
- TRUFFAUT François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, janvier 1954, n° 31, p. 15-29.

- TSIKOUNAS Myriam et LE PAJOLEC Sébastien, « La Jeunesse irrégulière sur grand écran : un demi-siècle d'images », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière ». Le Temps de l'histoire*, 15 novembre 2002, n° 4, p. 87-110, doi : [10.4000/rhei.54](https://doi.org/10.4000/rhei.54).
- TULARD Jean, *Dictionnaire du cinéma : les réalisateurs*, Paris, Robert Laffont, 2007.
- VAUGHAN-WILLIAMS Nick, *Border Politics : The Limits of Sovereign Power*, Édinburgh, Edinburgh University Press, 2009.
- VERGEZ-CHAIGNON Bénédicte, *Histoire de l'épuration*, Paris, Larousse (coll. « Bibliothèque historique »), 2010, 608 p.
- VERNET Marc, « *Touchez pas au grisbi*, film épatant : argot, dernier cri et revendication nationale », *Popular European Cinema*, juin 2007, n° 5, p. 57-74, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00709507> (consulté le 2 mai 2018).
- VEZYROGLOU Dimitri, *Le cinéma : une affaire d'État, 1945-1970*, Paris, La Documentation française, 2015, 286 p.
- VEZYROGLOU Dimitri et PÉTON Gaël, « La politique française du cinéma au moment du rattachement du Centre national de la cinématographie au ministère des Affaires culturelles, 1957-1962 », dans Dimitri Vezyroglou (dir.), *Le cinéma : une affaire d'État, 1945-1970*, Paris, La Documentation française, 2015, p. 27-57.
- VILLAIN Myriam, « La preuve par l'image », *Éclipses*, juillet 2017, n° 60, p. 44-51.
- VIMONT Jean-Claude, « À Pont-L'Évêque, une prison du temps des philanthropes », *Criminocorpus. Carnet de l'histoire de la justice, des crimes et des peines*, 8 juillet 2015, <https://criminocorpus.hypotheses.org/4389> (consulté le 6 juin 2018).
- VIMONT Jean-Claude, « L'observation des relégués en France (1947-1970) », *Crime, Histoire & Sociétés/Crime, History & Societies*, mars 2009, vol. 13, n° 1, p. 49-72, doi : [10.4000/chs.691](https://doi.org/10.4000/chs.691).
- VIMONT Jean-Claude et RENNEVILLE Marc, « Les « Vrais » Tontons flingueurs », *Criminocorpus. Musée d'histoire de la justice, des crimes et des peines*, 14 février 2014, <https://criminocorpus.org/fr/expositions/suspects-accuses-coupables/les-vrais-tontons-flingueurs/> (consulté le 23 juin 2018).
- VINCENDEAU Ginette, « Fernandel : de l'innocent du village à « Monsieur tout le monde » », dans Gwénaëlle Le Gras et Delphine Chedaleux (dir.), *Genres et acteurs du cinéma français, 1930-1960*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Le Spectaculaire »), 2012, p. 133-155.
- VINCENDEAU Ginette, « French Film Noir », dans Andrew Spicer (dir.), *European Film Noir*, Manchester, Manchester University Press, 2007, p. 23-54.
- VINCENDEAU Ginette, *Jean-Pierre Melville : an American in Paris*, Londres, BFI Publishing, 2003, 278 p.

- VINCENDEAU Ginette, « Noir Is Also a French Word : The French Antecedents of Film Noir », dans Ian Cameron (dir.), *The Movie Book of Film Noir*, Londres, Studio Vista, 1992, p. 49-58.
- VINCENT Jean-Louis, *Affaire Dominici : la contre-enquête*, Paris, Vendémiaire (coll. « Collection Chroniques »), 2016, 671 p.
- VIVIANI Christian, « Au-delà des grilles, au carrefour des réalismes », *Positif*, février 2012, n° 612, p. 99-101.
- VOGEL Amos, *Le Cinéma, art subversif*, traduit par Claude Frégnac, Paris, Capricci, 2016 [1974], 349 p.
- WASSERMANN Jakob, *L’Affaire Maurizius*, traduit par Jean-Gabriel Guidau, Paris, Gallimard, 2006 [1930], 709 p.
- WEBER Alain, « Jean Grémillon et les « malédicteurs » : sur quatre scénarios non réalisés (1944-1948) », *1895, revue d’histoire du cinéma*, 1997, vol. 2, n° 1, p. 67-82, doi : [10.3406/1895.1997.1245](https://doi.org/10.3406/1895.1997.1245).
- WEBER Max, *La Domination*, traduit par Isabelle Kalinowski, Paris, La Découverte (coll. « Politique et sociétés »), 2013 [1921], 426 p.
- WEBER Max, *Le Savant et le politique*, traduit par Julien Freund, Paris, Union Générale d’Édition (coll. « 10-18 »), 1992 [1919], 184 p.
- WEIL Patrick, « Histoire et mémoire des discriminations en matière de nationalité française », *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, 2004, vol. 84, n° 4, p. 5-22, doi : [10.3917/ving.084.0005](https://doi.org/10.3917/ving.084.0005).
- WILD Florianne, « L’Histoire ressuscitée : Jewishness and Scapegoating in Julien Duvivier’s *Panique* », dans Steven Ungar et Tom Conley (dir.), *Identity Papers : Contested Nationhood in Twentieth-Century France*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 178-192.
- WILLIAMS Alan, *Republic of Images : A History of French Filmmaking*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1992, 458 p.
- WILLIAMS Linda, « Melodrama Revised », dans Nick Browne (dir.), *Refiguring American Film Genres : History and Theory*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 42-88.
- WINOCK Michel, *La Droite : hier et aujourd’hui*, Paris, Perrin (coll. « Tempus »), 2012, 272 p.
- WINSTON Brian, « « Honest, Straightforward Reenactment » : The Staging of Reality », dans Kees Bakker (dir.), *Joris Ivens and the Documentary Context*, Amsterdam, Amsterdam University Press (coll. « Film culture in transition »), 1999, p. 160-170.
- YELNIK Odile, *Jean Pré vost : portrait d’un homme*, Paris, Fayard, 1979, 257 p.

- « Palmarès des exécutions de 1871 à 1977 », *De l'art de bien couper : le site de la veuve guillotine*, http://laveuveguillotine.pagesperso-orange.fr/Palmares1871_1977.html (consulté le 13 juillet 2017).
- « Statistique mensuelle de la population écrouée et détenue en France, situation au 1^{er} juillet 2012 », direction de l'Administration pénitentiaire, Bureau des études, de la prospective et des méthodes, http://www.justice.gouv.fr/art_pix/mensuelle_inTERnet_juillet_2012.pdf (consulté le 9 juin 2016).

Annexes

A | Filmographie

Cette annexe répertorie l'ensemble des films cités explicitement au cours de notre étude. Classés d'abord par le chapitre dans lequel ils sont mentionnés, les films sont ensuite divisés entre (a) les fictions qui font l'objet d'une analyse, (b) celles qui sont simplement citées au passage et (c) les extraits de bandes d'actualités. Les films sont ensuite énumérés en ordre chronologique ; les années données ici, comme dans le texte de notre étude, sont celles de la première sortie parisienne des films. Les corpus de films établis par d'autres auteurs, analysés au chapitre 1 (voir « Une approche quantitative », p. 42), sont précisés en annexe C.

Chapitre 1 : Faits divers. La représentation dépolitisée de la justice dans le cinéma français de l'après-guerre

Fictions analysées

Martin Roumagnac, Georges Lacombe, 1946

Erreur judiciaire (versions courte et longue), Maurice de Canonge, 1947-48

Le Fiacre 13, Raoul André/Mario Mattoli, 1948

Dernière heure, édition spéciale, Maurice de Canonge, 1949

La Veuve et l'innocent, André Cerf, 1949

Au-delà des grilles, René Clément, 1949

Rue des Saussaies, Ralph Habib, 1951

La Poison, Sacha Guitry, 1951

Leur Dernière Nuit, Georges Lacombe, 1953

Touchez pas au grisbi, Jacques Becker, 1954

L'Affaire Maurizius, Julien Duvivier, 1954

Crainquebille, Ralph Habib, 1954

Je suis un sentimental, John Berry, 1955
Interdit de séjour, Maurice de Canonge, 1955
Du rififi chez les hommes, Jules Dassin, 1955
Razzia sur la chnouf, Henri Decoin, 1955
Chéri-Bibi, Marcello Pagliero, 1955
La Joyeuse prison, André Berthomieu, 1956
Bob le Flambeur, Jean-Pierre Melville, 1956
Assassins et voleurs, Sacha Guitry, 1957
Les Trois font la paire, Sacha Guitry, 1957
La Loi, c'est la loi, Christian-Jaque, 1958

Autres fictions citées

Crainquebille, Jacques Feyder, 1922
Cops (Frigo déménageur), Edward F. Kline/Buster Keaton, États-Unis, 1922
Le Quai des brumes, Marcel Carné, 1938
Chéri-Bibi, Léon Mathot, 1938
Le jour se lève, Marcel Carné, 1939
1429-1942 : de Jeanne d'Arc à Philippe Pétain, Sacha Guitry, 1942
Roma città aperta (Rome ville ouverte), Roberto Rossellini, Italie, 1945
Les Portes de la nuit, Marcel Carné, 1946
Roma città libera/La notte porta consiglio (Rome ville libre), Marcello Pagliero, Italie, 1946
Les Démons de la liberté (Brute Force), Jules Dassin, États-Unis, 1947
Monsieur Verdoux, Charles Chaplin, États-Unis, 1947
Non coupable, Henri Decoin, 1947
Dédée d'Anvers, Yves Allégret, 1948
Le Diable boiteux, Sacha Guitry, 1948
Piège à hommes, Jean Loubignac, 1948
Une si jolie petite plage, Yves Allégret, 1949
La Porteuse de pain, Maurice Cloche, 1949
Entre onze heures et minuit, Henri Decoin, 1949
Manèges, Yves Allégret, 1950
The Blue Lamp (Police sans arme), Basil Dearden, Grande-Bretagne, 1950
Un homme marche dans la ville, Marcello Pagliero, 1950
Identité judiciaire, Hervé Bromberger, 1951
Casque d'or, Jacques Becker, 1952
La P... respectueuse, Charles Brabant/Marcello Pagliero, 1952

Thérèse Raquin, Marcel Carné, 1953
The Big Heat (Règlement de comptes), Fritz Lang, États-Unis, 1953
Si Versailles m'était conté..., Sacha Guitry, 1954
Ça va barder, John Berry, 1955
Gas-oil, Gilles Grangier, 1955
Napoléon, Sacha Guitry, 1955
Le Comte de Monte Cristo (en deux épisodes), Robert Vernay, 1955
Mémoires d'un flic, Pierre Foucaud, 1956
Si Paris nous était conté..., Sacha Guitry, 1956
Les Aventures d'Arsène Lupin, Jacques Becker, 1957
Jusqu'au dernier, Pierre Billon, 1957
Le rouge est mis, Gilles Grangier, 1957
Et par ici la sortie, Willy Rozier, 1957
En cas de malheur, Claude Autant-Lara, 1958
Tamango, John Berry, 1958
Rafles sur la ville, Pierre Chenal, 1958
Police judiciaire, Maurice de Canonge, 1958
Maigret tend un piège, Jean Delannoy, 1958
Le Trou, Jacques Becker, 1960

Actualités

Nous avons visionné l'ensemble des actualités des *Actualités françaises*, *Éclair-Journal*, *Gaumont-Actualités* et *Pathé-Journal* de 1945 à 1958 classés avec les mots clés suivants : assassin, assassinat, audience, crime, criminel, forces de l'ordre, justice, gangster, police, procès, tribunal. Nous avons ensuite éliminé tous les extraits qui rendent compte d'un événement à l'étranger ou qui ne correspondent pas au thème de la justice pénale (par exemple : actualités sur des procès civils). Pour des raisons de simplicité et de cohérence entre bases de données, le corpus cité p. 153 et suite se limite aux années 1946-1958 et aux journaux *Éclair-Journal*, *Gaumont-Actualités* et *Pathé-Journal*. Les exemples cités dans ce chapitre sont les suivants :

- « Les grèves à Saint Étienne, Béthune et Carmaux », *Les Actualités françaises*, 28 octobre 1948, INA, notice n° AFE85002177
- « Les grèves en France. La grève des mines françaises a pris l'ampleur que faisaient redouter les événements des semaines passées », *Gaumont-Actualités*, 28 octobre 1948, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 4844GJ 00003

- « Gang des Tractions Avant sous les verrous », *Pathé-Journal*, 16 novembre 1949, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 1949 46 9
- « Sannois. Perquisition dans la villa du Docteur Duflos », *Gaumont-Actualités*, 25 janvier 1951, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5104GJ 00004
- « Procès des J3 de Lagny à Melun », *Pathé-Journal*, 16 mai 1951, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 1951 20 11
- « Gangster Portail : reconstitution du meurtre du motard », *Éclair-Journal*, 18 décembre 1952, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5251EJ 44452
- « Aveux de Gaston Dominici », *Les Actualités françaises*, 19 novembre 1953, INA, notice n° AFE85005355
- « Opérations de police à Casablanca. Vérification d'identité et fouille », *Éclair-Journal*, 6 mai 1954, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5419EJ 46339
- « Le calme renaît dans la medina de Fez », *Pathé-Journal*, 1^{er} septembre 1954, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 1954 35 3
- « Opération en Haute Kabylie », *Gaumont-Actualités*, décembre 1954, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5451GJ 00007
- « Le Crime de Saint-Cloud », *Gaumont-Actualités*, février 1957, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5704GJ 00008

Chapitre 2 : Crimes de guerre. Regards en arrière vers un monde injuste, regards en avant vers un monde nouveau

Fictions

Jéricho, Henri Calef, 1946

Mission spéciale, Maurice de Canonge, 1946

Panique, Julien Duvivier, 1946

Un flic, Maurice de Canonge, 1947

Quai des Orfèvres, Henri-Georges Clouzot, 1947

Retour à la vie, collectif, 1949 (épisode « Le Retour de Jean » d'Henri-Georges Clouzot)

Autres fictions citées

La Bataille du rail, René Clément, 1945

Peloton d'exécution, André Berthomieu, 1945

Un condamné à mort s'est échappé, Robert Bresson, 1956

Actualités

- « Procès de criminels de guerre et exécutions », *Les Actualités françaises*, 20 juillet 1945, INA, notice n° AFE86003180
- « Procès de criminels de guerre et exécutions », *Les Actualités françaises*, 20 juillet 1945, INA, notice n° AFE86003180
- « Le procès des amiraux à Versailles », *Les Actualités françaises*, 14 août 1946, INA, notice n° AFE85001616
- « Nuremberg. Fin du procès », *Gaumont-Actualités*, octobre 1946, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 4637 GJ 00012
- « Vues des derniers jours du procès de Nuremberg. L'expiation », *Éclair-Journal*, 10 octobre 1946, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 4641EJ 34298
- « Nuremberg », *Pathé-Journal*, 16 octobre 1946, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 1946 41 12
- « Le procès du 1^{er} régiment de France », *Gaumont-Actualités*, 30 janvier 1947, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 4705GJ 00008
- « Une tentative d'évasion au camp de Beauregard rappelle l'attention sur les faiblesses et les lacunes de l'épuration », *Éclair-Journal*, 24 mars 1949, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 4912EJ 37712
- « Le procès d'Oradour-sur-Glane », *Gaumont-Actualités*, 14 janvier 1953, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5303GJ 00004
- « Oradour. Procès », *Éclair-Journal*, 15 janvier 1953, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5303EJ 44514
- « À Bordeaux, le procès des responsables du massacre », *Pathé-Journal*, 21 janvier 1953, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 1953 3 11

Chapitre 3 : Prisons sans barreaux. La délinquance juvénile à l'écran et les espoirs de l'après-guerre

Fictions analysées

Au royaume des cieux, Julien Duvivier, 1949

La Cage aux filles, Maurice Cloche, 1950

Chiens perdus sans collier, Jean Delannoy, 1955

Autres fictions citées

Les Compagnes de la nuit, Ralph Habib, 1953

La Loi des rues, Ralph Habib, 1956

Sois belle et tais-toi, Marc Allégret, 1957

Délinquance juvénile (téléfilm), Marcel Bluwal, 1957, INA, notice n° CPF86638220

Les Délinquants (Delincuentes), Juan Fortuny, Espagne/France, 1957

Les Quatre Cents Coups, François Truffaut, 1959

Actualités

« Centre de rééducation pour jeunes délinquants », *Les Actualités françaises*, 21 décembre 1945, INA, notice n° AFE86003383

« L'Enfance délinquante au Maroc », *Les Actualités françaises*, 20 mai 1955, INA, notice n° AFE85006158

« Le Problème de l'enfance au Maroc », *Pathé-Journal*, 1er juin 1955, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 1955 22 3

« Enfance délinquante », *Faisons le point* (documentaire RTF), 28 juin 1956, INA, notice n° CPF86614331

Chapitre 4 : Libération conditionnelle. Prison et réinsertion dans le mélodrame de l'après-guerre

Fictions

Les Frères Bouquinquant, Louis Daquin, 1948

La Belle que voilà, Jean-Paul Le Chanois, 1950

Né de père inconnu, Maurice Cloche, 1950

Rayés des vivants, Maurice Cloche, 1952

Prisons de femmes, Maurice Cloche, 1958

Autres fictions citées

Les salauds vont en enfer, Robert Hossein, 1955

Un chant d'amour, Jean Genet, 1975 (film réalisé en 1950)

Actualités

- « Révolte à la prison d'Alcatraz », *Gaumont-Actualités*, mai 1946, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 4616GJ 00006
- « Mutinerie de la prison d'Alcatraz », *Les Actualités françaises*, 16 mai 1946, INA, notice n° AFE85001475
- « Mutinerie à la prison d'Alcatraz », *Éclair-Journal*, 17 mai 1946, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 4620EJ 33690
- « Révolte à la prison d'Alcatraz », *Pathé-Journal*, 22 mai 1946, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 1946 20 3
- « Nouvelles méthodes de travail à la prison centrale de Melun », *Les Actualités françaises*, 13 juin 1946, INA, notice n° AFE85001521
- « Rodéo dans les prisons américaines », *Gaumont-Actualités*, octobre 1946, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 4641GJ 00009
- « Chez les relégués, retour de Cayenne à Saint-Martin-de-Ré », *Les Actualités françaises*, 25 décembre 1946, INA, notice n° AFE85001823
- « Les prisonniers réparent leur prison », *Les Actualités françaises*, 13 novembre 1947, INA, notice n° AFE85002815
- « Rodéo chez les forçats », *Les Actualités françaises*, 9 juin 1948, INA, notice n° AFE85002159
- « Rodéo des bagnards à Huntsville », *Les Actualités françaises*, 15 juin 1950, INA, notice n° AFE85003574
- « Révolte des 231 prisonniers de la prison de Rahway. Vues des destructions », *Éclair-Journal*, 30 avril 1952, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5218EJ 43586
- « Amérique : révolte dans les pénitenciers », *Gaumont-Actualités*, 1^{er} mai 1952, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5218GJ 00004
- « Les révoltes de la prison de Jackson », *Les Actualités françaises*, 1^{er} mai 1952, INA, notice n° AFE85004536
- « Révolte dans prison de Jackson », *Pathé-Journal*, 7 mai 1952, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 1952 18 1
- « Illinois. Révolte dans la prison d'État », *Gaumont-Actualités*, 6 novembre 1952, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5245GJ 00003
- « Révolte dans les prisons de l'État de Washington », *Gaumont-Actualités*, août 1953, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5336GJ 00001
- « Révolte dans prison, destructions, gardiens », *Éclair-Journal*, 3 septembre 1953, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5336EJ 45233

- « Révolte au pénitencier de Pittsburg [sic] », *Les Actualités françaises*, 29 janvier 1953, INA, notice n° AFE85004921
- « Amérique. La révolte du pénitencier de Jefferson City », *Gaumont-Actualités*, septembre 1954, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5440GJ 00012
- « Une journée avec l'unique prisonnier de Saint-Marin », *Pathé-Journal*, 22 décembre 1954, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 1954 51 4
- « La vente de la prison de Domfront », *Les Actualités françaises*, 2 août 1955, INA, notice n° AFE85006290
- « Révolte dans un pénitencier de Palerme », *Pathé-Journal*, février 1957, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 1957 6 4
- « L'Étape, maison recevant des détreffés avant leurs reclassement dans la vie », *Éclair-Journal*, 14 septembre 1955, Gaumont-Pathé Archives, référence n° 5538EJ 47777

Chapitre 5 : « Transformer les salles de cinéma en cours d'appel ». Rhétorique, réalisme et subversion dans le cycle judiciaire d'André Cayatte

Fictions analysées

- Justice est faite*, André Cayatte, 1950
- Nous sommes tous des assassins*, André Cayatte, 1952
- Avant le déluge*, André Cayatte, 1954
- L'Affaire Seznec* (projet de film), André Cayatte, 1949-1954
- Le Dossier noir*, André Cayatte, 1955

Autres films citées

- They Gave Him a Gun (On lui donna un fusil)*, W.S. Van Dyke, États-Unis, 1937
- Le Dessous des cartes*, André Cayatte, 1947
- Film de l'exécution d'Eugen Weidmann, Anonyme, 1939
- Deux hommes dans la ville*, José Giovanni, 1973

B | Archives et sources non-film

À part les films eux-mêmes, nous avons consulté de nombreux documents d'époque et fonds d'archives pendant l'élaboration de cette étude. Les pages suivantes forment un répertoire de ces sources non-film.

Archives nationales

Les Archives nationales à Pierrefitte-sur-Seine conservent trois boîtes de documents et de correspondance officiels concernant la situation de la presse filmée dans les années de l'après-guerre. Elles sont classées sous les cotes suivantes :

- F/41/2152
- F/41/2154
- F/41/2155

Les quelques rares informations que nous avons pu trouver sur la censure des actualités proviennent de ces archives.

Bibliothèque du film/Cinémathèque française

La Bibliothèque du film à la Cinémathèque française conserve de nombreuses archives concernant les films de notre corpus.

Collection Jaune

- Dossier CJ35-B5, scénario de *L’Affaire Seznec*, version Cayatte-Ferry
- Dossier CJ453-B57, scénario du *Dossier noir*
- Dossier CJ1061-B142, scénario de *Nous sommes tous des assassins*, dactylographié avec annotations manuscrites

- Dossier CJ1896-B239, scénario de *L’Affaire Seznec*, version Ferry-Heymann

Collection des scénarios

- Dossier SCEN51-B14, scénario de *L’Affaire Seznec*, versions Cayatte-Ferry et Ferry-Heymann
- Dossier SCEN1891-B562, scénario de *Né de père inconnu*

Fonds Charles Spaak

- Dossier SPAAK7-B1, cahier manuscrit sur *Justice est faite*, *Nous sommes tous des assassins* et *Avant le déluge*

Fonds du crédit national

- Dossier CN191-B123, *Les Frères Bouquinquant*
- Dossier CN368-B255, *La Cage aux filles*
- Dossier CN1516-B644, *Justice est faite*
- Dossier CN560-B387, *Nous sommes tous des assassins*
- Dossier CN627-B428, *Avant le déluge*
- Dossier CN1370-B625, *Avant le déluge*
- Dossier CN1446-B644, *Né de père inconnu*
- Dossier CN454-B320, *Né de père inconnu*

Outre ces fonds d’archives, la Bibliothèque du film a établi des revues de presse numérisées pour la plupart des longs métrages de fiction cités au cours de notre étude.

Dossiers de censure CNC

Tous les films abordés dans cette thèse, à l’exception des actualités filmées, ont été soumis à un examen par la commission de contrôle du CNC avant de recevoir un visa d’exploitation et d’être projetés en salles. Les dossiers de censure établis par cette commission sont une source précieuse d’informations. Ils sont mis à disposition sur demande motivé par le service des visas et de la classification du CNC. Une grande partie de ce fonds, conservé au site de Fontainebleau des Archives nationales, est malheureusement inaccessible depuis 2013.

Nous parvenus à accéder aux dossiers suivants :

- *Panique* (Julien Duvivier, 1947), visa n° 4 742
- *Quai des Orfèvres* (Henri-Georges Clouzot, 1947), visa n° 5 526

- *Les Frères Bouquinquant* (Louis Daquin, 1948), visa n° 4 973
- *Au Royaume de cieux* (Julien Duvivier, 1949), visa n° 8 710
- *Justice est faite* (André Cayatte, 1950), visa n° 9 237
- *Nous sommes tous des assassins* (André Cayatte, 1952), visa n° 12 322
- *Rayés des vivants* (Maurice Cloche, 1952), visa n° 12 407
- *L’Affaire Maurizius* (Julien Duvivier, 1954), visa n° 14 125
- *Avant le déluge* (André Cayatte, 1954), visa n° 14 217
- *Razzia sur la chnouf* (Henri Decoin, 1955), visa n° 16 014
- *Chiens perdus sans collier* (Jean Delannoy, 1955), visa n° 16 040
- *Le Dossier noir* (André Cayatte, 1955), visa n° 16 284
- *Prisons de femmes* (Maurice Cloche, 1958), visa n° 20 358

Presse

Nous citons les articles suivants, parus dans la presse cinématographique et généraliste des années 1940 et 1950. La plupart sont des critiques de films, mais d’autres sont liés à des faits réels qui sont mis en scène dans les films ou auxquels les films font allusion.

ANDREY Roger, « André Cayatte : la thèse à l’état pur », *Cinéma* 57, septembre 1957, n° 21, p. 57-64.

ARBOIS Janick, « Pour ou contre *Avant le déluge* : le (plutôt) contre... », *Témoignage chrétien*, 26 mars 1954.

ARLAUD R.-M., « *Le Dossier noir* : acquittement général », *Combat*, 21 mai 1955.

BARONCELLI Jean de, « Trois films, onze cadavres... », *Le Monde*, 2 mars 1955.

BAZIN André, « La cybernétique d’André Cayatte », *Cahiers du cinéma*, juin 1954, n° 36, p. 22-27.

BAZIN André, « *Du rififi chez les hommes*. Un film d’hommes : un film humain ! », *Le Parisien libéré*, 15 avril 1955, p. 6.

BAZIN André, « Ontologie de l’image photographique », dans *Qu’est-ce que le cinéma ?*, 14^e éd., Paris, Éditions du Cerf, 2002, p. 9-17.

BAZIN André, « Le Réalisme cinématographique et l’école italienne de la Libération », dans *Qu’est-ce que le cinéma ?*, 14^e éd., Paris, Éditions du Cerf, 2002, p. 257-293.

BERGUT Bob, « L’euthanasie à travers la liste type des sept jurés : l’ex-avocat Cayatte tourne « Justice est faite » », *L’Écran français*, 3 avril 1950, n° 248, p. 4.

CAMUS Albert, « Ces hommes qu’on raye de l’humanité », *Alger-Républicain*, 1 déc. 1938.

CAYATTE André, « Après le déluge », *L’Express*, 6 mars 1954, p. 12.

- Centrale catholique du cinéma, *Fiches du cinéma*, novembre 1949.
- Centrale catholique du cinéma, *Fiches du cinéma*, décembre 1949.
- Centrale catholique du cinéma, *Fiches du cinéma*, janvier 1956.
- CHARENSOL Georges, « *Crainquebille* », *Les Nouvelles littéraires*, 8 juillet 1954.
- CLARETIE Georges, « L'acquittement de Stanislaw Uminska », *Le Figaro*, 8 février 1925, p. 1-2, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k294261q> (consulté le 25 juillet 2017).
- DAIRE Claude, « « Justice est faite ! » : André Cayatte traite de l'euthanasie et des jurés influençables », *Ce soir*, 1^{er} avril 1950.
- DANJOU Henri, « Après l'enfer de Fresnes, voici le paradis de Brécourt », *France-soir*, 3 juillet 1949.
- DANJOU Henri, « Un nouveau M. Vincent combat les amours coupables des détenues », *France-soir*, 24 juin 1949.
- DANJOU Henri, « « Je veux mourir... je recommencerai ! » gémissait Claudine après avoir bu un litre de crésyl », *France-soir*, 17 juin 1949.
- DANJOU Henri, « De haute lutte on délivre les « mitardes » qui croupissent dans les cachots », *France-soir*, 22 mai 1947.
- DANJOU Henri, « M. Desbois, le mari de la directrice avait la main trop lourde pour les filles légères », *France-soir*, 20 mai 1947.
- DARRE Jean-Pierre, « *Rue des Saussaies* : pour vous faire aimer les flics », *L'Écran français*, 12 avril 1951, n° 300, p. 7-8.
- DERAIN Lucie, « *Retour à la vie* de Cayatte, Lampin, Dréville et Clouzot », *Dernière heure (Alger)*, 28 septembre 1949.
- DONIOL-VALCROZE Jacques, « *Avant le déluge* », *L'Observateur d'aujourd'hui*, 4 mars 1954, n° 199.
- DONIOL-VALCROZE Jacques, « Une vie de chien », *Cahiers du cinéma*, avril 1955, n° 46, p. 44-46.
- DUBREUILH Simone, sans titre, *Libération*, 26 octobre 1955 (critique de *Chiens perdus sans collier*).
- DURAN Michel, « *Un flic* », *La Bataille*, 10 décembre 1947.
- FABRE J., « *Rayés des vivants* : les bonnes intentions ne suffisent pas », *Libération*, 10 nov. 1952.
- FAYARD Jean, « *Au royaume des cieux* est un reportage où il y a du bon et du moins bon », *Opéra*, 5 octobre 1949.
- FAYARD Jean, « *Panique* », *Opéra*, 22 janvier 1947, n° 89, p. 5.
- FERRY Jean, « L'Affaire Seznec », *L'Âge du cinéma*, mai 1951, n° 2, p. 7-9.

- FRANK Nino, « Un nouveau genre « policier » : l'aventure criminelle », *L'Écran français*, 28 août 1946, n° 61, p. 8-9, 14.
- GAILLARD Pol, « *Panique* », *L'Humanité*, 17 janvier 1947, p. 4, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k47390500/f4.item> (consulté le 4 septembre 2018).
- GARSON Claude, « *Le Dossier noir* : un nouveau film sur la justice », *L'Aurore*, 19 mai 1955.
- GONON Claire, « Une jeune fille d'Antun [*sic*] tua sa mère parce qu'elle devenait folle », *Ce soir*, 19 juillet 1938, p. 5, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76335522> (consulté le 25 juillet 2017).
- GORDINE Sacha, « Tribune libre : une lettre de Sacha Gordine », *Le Technicien du film*, mars 1955, n° 4, p. 8-9, 26.
- GOUTE Jean-Yves, « Saluer Melville ? », *Cahiers du cinéma*, octobre 1956, n° 63, p. 51.
- JEANDER [Jean DEROBE], « *Retour à la vie* », *Libération*, 21 septembre 1949.
- JENTET René, *Regards en arrière*, 25 avril 1957, Chaîne nationale, Radiodiffusion-télévision française, Inathèque, Paris.
- KRIER Jacques, « André Cayatte : « Justice est faite » révèle au public l'escamotage de la justice populaire », *L'Écran français*, 25 septembre 1950, n° 272, p. 12.
- LE BOTERF Hervé, « *Retour à la vie* », *Cinévue*, 26 septembre 1949.
- MAGNAN H., « *Justice est faite* », *Le Monde*, 22 septembre 1950.
- MARION Denis, « *Panique* », *Combat*, 18 janvier 1947, p. 2.
- MAURIAC Claude, « *Avant le déluge* », *Le Figaro littéraire*, 20 mars 1954.
- LE MINOTAURE, « Continuons à faire justice », *L'Écran français*, 16 octobre 1950, n° 275, p. 3.
- LE MINOTAURE, « Interdire la propagande de guerre », *L'Écran français*, 23 octobre 1950, n° 276, p. 3.
- NÉRY Jean, « *Le Dossier noir* », *Le Franc-tireur*, 20 mai 1955.
- NÉRY Jean, « *Un flic : vingt-deux !* », *L'Écran français*, 9 décembre 1947, n° 127-128, p. 13.
- PASSEUR Steve, « Le Festival, bouleversé, applaudit *Le Dossier noir* d'André Cayatte, dont la projection a été troublée par un incident », *L'Aurore*, 10 mai 1955.
- REBATET Lucien, *Les Décombres*, dans Béatrice Vergez-Chaignon (dir.), *Le Dossier Rebatet*, Paris, Robert Laffont, 2015 [1942].
- ROCHEREAU Jean, sans titre, *La Croix*, 28 octobre 1955 (critique de *Chiens perdus sans collier*).
- SADOUL Georges, « Actualité d'un classique : *Crainquebille*, film français de Ralph Habib », *Les Lettres françaises*, 8 juillet 1954.

- SADOUL Georges, « Le Festival de Cannes : la première semaine est médiocre », *Les Lettres françaises*, 15 septembre 1949, n° 277, p. 6.
- SADOUL Georges, « Jéricho, un film d'Henri Calef », *Les Lettres françaises*, 15 mars 1946, n° 99, p. 7, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4745419m/f7.item> (consulté le 30 août 2018).
- SADOUL Georges, « Mythologie policière », *Les Lettres françaises*, 11 décembre 1947, n° 186, p. 5, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4745506b/f5.item> (consulté le 5 septembre 2018).
- SAINT-PIERRE Michel de, « Un film qui ouvre les vannes (de la critique) », *Témoignage chrétien*, 26 mars 1954.
- THÉOLLEYRE Jean-Marc, « Les anciens détenus de la joyeuse prison de Pont-l'Évêque sont les premiers à s'amuser des bons tours joués à l'administration pénitentiaire », *Le Monde*, 28 oct. 1955.
- THÉOLLEYRE Jean-Marc, « Fernand Billa est condamné à trois ans de prison pour ses « négligences » », *Le Monde*, 12 octobre 1955.
- THÉVENOT Jean, « Quai des Orfèvres : un style éblouissant au service d'un sujet mince », *L'Écran français*, 7 octobre 1949, n° 119, p. 2-3.
- TIMMORY François, « Casanova, pas le séducteur, celui de la P.J., a été séduit par le faux vrai policier Jovet », *L'Écran français*, 14 octobre 1947, n° 120, p. 3.
- TIMMORY François, « Justice est faite : soyons justes », *L'Écran français*, 25 septembre 1950, n° 272, p. 12.
- TRUFFAUT François, « Chiens perdus sans collier de Jean Delannoy », *Arts*, 9 novembre 1955.
- TRUFFAUT François, « Les truands sont fatigués », *Cahiers du cinéma*, avril 1954, n° 34, p. 54-57.
- TRUFFAUT François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, janvier 1954, n° 31, p. 15-29.
- VIDAL Jean, « Panique : une bonne technique au service du sujet le plus bas », *L'Écran français*, janvier 1947, n° 82, p. 5-6.
- VIENNEY Paul, « Si M. Cayatte avait voulu nous emmener à condamner la justice populaire, il ne s'y serait pas pris autrement », *L'Écran français*, 25 septembre 1950, n° 272, p. 12.
- VINNEUIL François [Lucien REBATET], « Un nouveau chef-d'œuvre de Cayatte : *Avant le déluge* », *Dimanche matin*, 28 février 1954, p. 6.
- « À la prison de Pont-L'Évêque, les détenus menaient joyeuse vie », *Sud-Ouest*, 8 octobre 1955, p. 2.

- « L'affaire Stanisława Uminska », *Le Temps*, 8 février 1925, p. 6, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k245746j> (consulté le 25 juillet 2017).
- « Après la mutinerie des détenus algériens », *Le Monde*, 19 avril 1958.
- « L'autorisation de tourner accordée à Cayatte », *UFOCEL Informations*, mai 1951, n° 43, p. 18.
- « Aux assises de Saône-et-Loire, Reine Rouzot, qui sur la demande de sa mère malade la tua, est acquittée », *Le Matin*, 20 juillet 1938, p. 7, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k586030m> (consulté le 25 juillet 2017).
- « Avant le déluge interdit : André Cayatte nous dit ce qu'il faut penser de la querelle qui lui est faite », *L'Humanité*, 11 mars 1954.
- « Avant le déluge interdit dans les alpes maritimes », *L'Humanité*, 10 mars 1954.
- « Avant le déluge : la famille et la société au banc des accusés », *Arts*, 3 mars 1954, n° 453, p. 3.
- « Cayatte fait école ! », *La Croix*, 11 février 1955.
- Courrier de lecteurs, *Arts*, 23 novembre 1955 (sur *Chiens perdus sans collier*).
- « Les critiques de *Paris-presse* ne sont pas d'accord sur le nouveau film de Cayatte », *Paris-presse*, 27 février 1954.
- Décret supprimant la publicité des exécutions capitales, *Journal officiel de la République française. Lois et décrets*, 25 juin 1939, p. 7985, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6551360d> (consulté le 13 juillet 2017).
- « Des gaz lacrymogènes sont utilisés pour réprimer une mutinerie à la prison de Clairvaux », *Le Monde*, 6 mars 1952.
- « Des parlementaires MRP protestent contre le film de Cayatte « Avant le déluge » », *Paris-presse*, 26 février 1954.
- « *Le Dossier noir* », *Mon film*, 15 août 1956, n° 521.
- « Est-ce qu'ils estiment que « Justice est faite » ? », *Le Franc Tireur*, 23 septembre 1950.
- « Le film « Prison [*sic*] de femmes »... sortira librement », *Le Monde*, 7 juillet 1958.
- « Le gangster René Girier et un de ses codétenus s'évadent d'un fourgon cellulaire dont ils avaient scié le plancher », *Le Monde*, 22 novembre 1950.
- « Grève générale et effervescence à Casablanca à l'occasion des obsèques de trois détenus mortellement blessés au cours d'une mutinerie », *Le Monde*, 23 novembre 1955.
- « Les infortunés de la liberté », *Positif*, février 1957, n° 21, p. 52-55.
- « J3 de Lagny : sensationnel coup de théâtre », *France-soir*, 22 juin 1949.
- Loi du 25 novembre 1941 sur le jury, *Journal officiel de l'État français*, 12 décembre 1941, p. 5354-5358, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96955231> (consulté le 1^{er} août 2017).

- « Les mineurs délinquants apprennent à se gouverner eux-mêmes », *Le Monde*, 2 août 1946
- « M^{lle} Uminska est acquittée », *Le Radical*, 8 février 1925, p. 1-2, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7613612b> (consulté le 25 juillet 2017).
- « Neuf mois de prison au gardien qui abattit Labat au camp de Noé », *Le Monde*, 17 février 1948.
- « Paule Guillou demande la mise sous séquestre du film « Prison de femmes » », *Le Monde*, 30 juin 1958.
- « « Pierrot le fou n° 2 » fomenté une mutinerie à la prison de Beaune », *Le Monde*, 23 février 1956.
- « Pour étouffer la voix d'André Cayatte, le réalisateur de « Justice est faite », le gouvernement prend la défense du policier Bony [*sic*], fusillé comme agent de la Gestapo », *L'Écran français*, 12 avril 1951, n° 300, p. 14.
- « Quatre trafiquants ont été arrêtés », *Le Monde*, 28 août 1953.
- « Les rebelles de Fresnes ont comparu ce matin devant le tribunal correctionnel », *Le Monde*, 10 mai 1947.
- « Recettes exclusivités Bruxelles », *Le Film français* n° 590, 7 octobre 1955, p. 32.
Reflets de Cannes, 10 mai 1955, Radiodiffusion-télévision française, Inathèque, Paris, <http://www.ina.fr/video/I00000712> (consulté le 25 juillet 2017).
- « Réflexions sur la comète », *Positif*, février 1957, n° 21, p. 3-6.
- « Une mutinerie à la prison centrale de Saïgon », *Le Monde*, 14 juin 1951.
- « Une mutinerie dans l'annexe psychiatrique de la prison de Loos », *Le Monde*, 28 mai 1955.
- « Voilà Sez nec ! », *La Cinématographie française*, 8 avril 1950, n° 1358, p. 14.
 Sans titre, *L'Express*, 21 octobre 1955 (critique de *Chiens perdus sans collier*).
 Sans titre, *L'Humanité dimanche*, 30 octobre 1955 (critique de *Chiens perdus sans collier*).
 Sans titre, *Paris-presse*, 24 septembre 1950 (critique de *Justice est faite*).
 Sans titre, *Témoignage chrétien*, 30 mai 1952 (critique de *Nous sommes tous des assassins*).

Sources littéraires

- BAUM Vicki, *La Carrière de Doris Hart*, traduit par Daniel Decourdemanche, Paris, Delamain et Boutelleau, 1936, 331 p.
- CESBRON Gilbert, *Chiens perdus sans collier*, Paris, Robert Laffont, 2008 [1954], 313 p.
- PRÉVOST Jean, *Les Frères Bouquinquant*, Paris, Gallimard (coll. « L'imaginaire »), 1999 [1930], 212 p.

C | Filmographies citées

Les trois filmographies reproduites ci-dessous sont employées dans l'étude quantitative du cinéma policier/film noir français au [chapitre 1](#).

Filmographie de films noirs français établie par Ginette Vincendeau

Cette filmographie de 31 films noirs français produits de 1945 à 1958 est tirée du texte « French Film Noir » de Ginette Vincendeau ¹. Bien qu'elle aille au-delà des canons habituels du cinéma français qui, influencés par la critique auteuriste, excluent la plupart des films de genre de l'après-guerre, cette filmographie reste plutôt restreinte. Elle comporte essentiellement des films « de qualité » tournés par des réalisateurs célèbres (Autant-Lara, Carné, Clouzot, Malle, Melville...) ainsi de grands succès commerciaux, souvent de tonalité parodique (les films de Bernard Borderie ou André Hunebelle, construits autour de la persona des comédiens Eddie Constantine, Fernandel ou Raymond Rouleau).

Les années de l'Occupation

Les Caves du Majestic, Richard Pottier, 1945

120 rue de la Gare, Jacques Daniel-Norman, 1946

Films noirs « sociaux » des années 1940 et 1950

Le Diable au corps, Claude Autant-Lara, 1946

Panique, Julien Duvivier, 1946

Les Portes de la nuit, Marcel Carné, 1946

1. Ginette Vincendeau, « French Film Noir », dans Andrew Spicer (dir.), *European Film Noir*, Manchester, Manchester University Press, 2007, p. 49-52.

Quai des Orfèvres, Henri-Georges Clouzot, 1947
Dédée d'Anvers, Yves Allégret, 1948
Manèges, Yves Allégret, 1949
Manon, Henri-Georges Clouzot, 1949
Une si jolie petite plage, Yves Allégret, 1949
La Vérité sur Bébé Donge, Henri Decoin, 1951
Le Salaire de la peur, Henri-Georges Clouzot, 1953
Thérèse Raquin, Marcel Carné, 1953
Les Diaboliques, Henri-Georges Clouzot, 1954
Voici le temps des assassins, Julien Duvivier, 1956
En cas de malheur, Claude Autant-Lara, 1958

Films de crime et de gangsters, fin années 1940 et années 1950

Impasse des deux anges, Maurice Tourneur, 1948
56 rue Pigalle, Willy Rozier, 1949
Mission à Tanger, André Hunebelle, 1949
Méfiez-vous des blondes, André Hunebelle, 1950
Massacre en dentelles, André Hunebelle, 1952
Les Femmes s'en balancent, Bernard Borderie, 1953
La Môme vert-de-gris, Bernard Borderie, 1953
Touchez pas au grisbi, Jacques Becker, 1954
Du rififi chez les hommes, Jules Dassin, 1955
Je suis un sentimental, John Berry, 1955
Razzia sur la chnouf, Henri Decoin, 1955
Bob le flambeur, Jean-Pierre Melville, 1956
Retour de manivelle, Denys de la Patellière, 1957
Le Rouge est mis, Gilles Grangier, 1957
Ascenseur pour l'échafaud, Louis Malle, 1958
Le Gorille vous salue bien, Bernard Borderie, 1958
Maigret tend un piège, Jean Delannoy, 1958

Filmographie de films noirs français établie par Thomas Pillard

Cette filmographie de 64 films français produits de 1945 à 1958 est tirée de l'ouvrage *Le Film noir français* de Thomas Pillard². C'est un corpus plus large que celui de Vincendeau, construit autour de trois cycles définis par l'auteur. D'abord, le « réalisme noir », héritage du réalisme poétique des années 1930 ; ensuite la « série noire pour rire », films mélangeant comédie avec les thèmes et les milieux du cinéma policier ; et enfin des films de gangsters. La filmographie de Pillard compte aussi de nombreux longs métrages produits avant ou après l'époque que nous étudions, ainsi que des films étrangers. Nous nous sommes permis d'écarter ceux-ci, ainsi que quelques films qui nous semblaient très éloignés du film noir. Cependant, nous en avons conservé quelques autres qui présentaient un certain intérêt lié à la justice pénale. Ainsi *Le Comte de Monte-Cristo*, où le personnage principale est emprisonné, fait-il partie de la liste ci-dessous, mais *Les Femmes sont folles* (1950), comédie (et non pas comédie policière) de Gilles Grangier avec Raymond Rouleau, a été exclu.

Le Jugement dernier, René Chanas, 1945
120, rue de la Gare Jacques Daniel-Norman, 1946
Les Démons de l'aube, Yves Allégret, 1946
Un ami viendra ce soir, Raymond Bernard, 1946
Leçon de conduite, Gilles Grangier, 1946
Le Couple idéal, Bernard-Roland et Raymond Rouleau, 1946
Pétrus, Marc Allégret, 1946
Le Père tranquille, René Clément, 1946
Un revenant, Christian-Jaque, 1946
Macadam, Marcel Blistène, 1946
Martin Roumagnac, Georges Lacombe, 1946
Panique, Julien Duvivier, 1947
Quai des Orfèvres, Henri-Georges Clouzot, 1947
Un flic, Maurice de Canonge, 1947
Carrefour du crime, Jean Sacha, 1948
Dédée d'Anvers, Yves Allégret, 1948

2. Thomas Pillard, *Le Film noir français face aux bouleversements de la France d'après-guerre (1946-1960)*, Nantes, Joseph K., 2014, p. 341-346.

Danse de mort, Maurice Cravenne, 1948
Manon, Henri-Georges Clouzot, 1949
56 rue Pigalle, Willy Rozier, 1949
Mission à Tanger, Willy Rozier, 1949
Au-delà des grilles, René Clément, 1949
Portrait d'un assassin, Bernard-Roland, 1949
Manèges, Yves Allégret, 1950
La Marie du port, Marcel Carné, 1950
Méfiez-vous des blondes, André Hunebelle, 1950
Pour l'amour du ciel, Luigi Zampa, 1951
Les Miracles n'ont lieu qu'une fois, Yves Allégret, 1951
Victor, Claude Heymann, 1951
La nuit est mon royaume, Georges Lacombe, 1951
Gibier de potence, Roger Richebé, 1951
Massacre en dentelles, André Hunebelle, 1952
Brelan d'as, Henri Verneuil, 1952
La Minute de vérité, Jean Delannoy, 1952
La Môme vert-de-gris, Bernard Borderie, 1953
Leur dernière nuit, Georges Lacombe, 1953
Cet homme est dangereux, Jean Sacha, 1953
L'Ennemi public n° 1, Henri Verneuil, 1954
Les Diaboliques, Henri-Georges Clouzot, 1954
Touchez pas au grisbi, Jacques Becker, 1954
Les femmes s'en balancent, Bernard Borderie, 1954
Votre dévoué Blake, Jean Laviron, 1954
Le Comte de Monte Cristo, Robert Vernay, 1955
À toi de jouer, Callaghan Willy, Rozier, 1955
Ça va barder, John Berry, 1955
Les Pépées font la loi, Raoul André, 1955
Du rififi chez les hommes, Jules Dassin, 1955
Razzia sur la chnouf, Henri Decoin, 1955
Je suis un sentimental, John Berry, 1955
Les Nuits de Montmartre, Pierre Franchi, 1955
Plus de whisky pour Callaghan, Willy Rozier, 1955
Vous pigez ?, Pierre Chevalier, 1956
Voici le temps des assassins, Julien Duvivier, 1956

Les Pépées au service secret, Raoul André, 1956
Bob le flambeur, Jean-Pierre Melville, 1956
La Traversée de Paris, Claude Autant-Lara, 1956
Reproduction interdite, Gilles Grangier, 1957
L'Homme à l'imperméable, Julien Duvivier, 1957
Et par ici la sortie, Willy Rozier, 1957
Les Aventures d'Arsène Lupin, Jacques Becker, 1957
Le Rouge est mis, Gilles Grangier, 1957
Rafles sur la ville, Pierre Chenal, 1958
Ces dames préfèrent le mambo, Bernard Borderie, 1958
Maigret tend un piège, Jean Delannoy, 1958
Le Miroir à deux faces, André Cayatte, 1958

Filmographie du cinéma policier français établie par François Guérif

Cette dernière filmographie de 112 films policiers produits de 1945 à 1958 est tirée de l'ouvrage *Le Cinéma policier français* de François Guérif³. En ayant toujours quelques lacunes, elle complète les filmographies de Ginette Vincendeau et de Thomas Pillard. Cette liste comporte notamment un grand nombre d'œuvres méconnues de la seconde moitié des années 1940.

L'après-guerre

L'Invité de la onzième heure, Maurice Cloche, 1945
Le Mystère Saint-Val, René Le Hénaff, 1945
Peloton d'exécution, André Berthomieu, 1945
Seul dans la nuit, Christian Stengel, 1945
Sortilèges, Christian-Jaque, 1945
120, rue de la Gare, Jacques Daniel-Norman, 1946
Mission spéciale, Maurice de Canonge, 1946
Roger-la-honte, André Cayatte, 1946
Un ami viendra ce soir, Raymond Bernard, 1946
Monsieur Grégoire s'évade, Jacques Daniel-Norman, 1946
Impasse, Pierre Dard, 1946

3. François Guérif, *Le Cinéma policier français*, Paris, Henri Veyrier, 1981, p. 88-114.

On ne meurt pas comme ça, Jean Boyer, 1946
L'Insaisissable Frédéric, Richard Pottier, 1946
L'Assassin n'est pas coupable, René Delacroix, 1946
L'Ennemi sans visage, Maurice Cammage, 1946
La Revanche de Roger-la-Honte, André Cayatte, 1946
Martin Roumagnac, Georges Lacombe, 1946
Inspecteur Sergil, Jacques Daroy, 1947
Six heures à perdre, Alex Joffé, 1947
Le Fugitif, Robert Bibal, 1947
Copie conforme, Jean Dréville, 1947
Le Mystérieux Monsieur Sylvain, Jean Stelli, 1947
Les gosses mènent l'enquête, Maurice Labro, 1947
Quai des Orfèvres, Henri-Georges Clouzot, 1947
Piège à hommes, Jean Loubignac, 1948
Triple enquête, Claude Orval, 1948
Le Dolmen tragique, Léon Mathot, 1948
L'Impeccable Henri, Charles-Félix Tavano, 1948
Le Fiacre 13, Raoul André, 1948
Rapide de nuit, Marcel Blistène, 1948
Impasse des deux anges, Maurice Tourneur, 1948
Sergil et le Dictateur, Jacques Daroy, 1948
Sombre Dimanche, Jacqueline Audry, 1948
L'échafaud peut attendre, Albert Valentin, 1949
Manon, Henri-Georges Clouzot, 1949
Les Amants de Vérone, André Cayatte, 1949
56 rue Pigalle, Willy Rozier, 1949
Fantômas contre Fantômas, Robert Vernay, 1949
Entre onze heures et minuit, Henri Decoin, 1949
Cinq Tulipes rouges, Jean Stelli, 1949
Scandale aux Champs-Élysées, Roger Blanc, 1949
Bal Cupidon, Marc-Gilbert Sauvajon, 1949
Le Mystère de la chambre jaune, Henri Aisner, 1949
Suzanne et ses brigands, Yves Ciampi, 1949
Le Mystère Barton, Charles Spaak, 1949
La Veuve et l'innocent, André Cerf, 1949
Marlène, Pierre de Hérain, 1949

La Ferme des sept péchés, Jean Devaivre, 1949
Dernière heure, édition spéciale, Maurice de Canonge, 1949
Le Parfum de la dame en noir, Louis Daquin, 1949
L'Héroïque Monsieur Boniface, Maurice Labro, 1949
On demande un assassin, Ernest Neubach, 1949
Drame au Vél d'Hiv, Maurice Cam, 1949
L'Auberge du péché, Jean de Marguenat, 1949

Noir, c'est noir

Panique, Julien Duvivier, 1947
Dédée d'Anvers, Yves Allégret, 1948
Une si jolie petite plage, Yves Allégret, 1949
Au royaume des cieux, Julien Duvivier, 1949
Au-delà des grilles, René Clément, 1949
Manèges, Yves Allégret, 1950

Influence de la Série noire

Mission à Tanger, Willy Rozier, 1949
Méfiez-vous des blondes, André Hunebelle, 1950
Massacre en dentelles, André Hunebelle, 1952
La Môme vert-de-gris, Bernard Borderie, 1953
Cet homme est dangereux, Jean Sacha, 1953
Les femmes s'en balancent, Bernard Borderie, 1954
Les Pépées font la loi, Raoul André, 1955
Je suis un sentimental, John Berry, 1955
La Bande à papa, Guy Lefranc, 1956
Les Pépées au service secret, Raoul André, 1956
L'Homme et l'enfant, Raoul André, 1956
Le Grand Bluff, Patrice Dally, 1957
Ces dames préfèrent le mambo, Bernard Borderie, 1958
Incognito, Patrice Dally, 1958

Les assassins sont parmi nous

Justice est faite, André Cayatte, 1950
La Poison, Sacha Guitry, 1951
La Vérité sur Bébé Donge, Henri Decoin, 1952

Nous sommes tous des assassins, André Cayatte, 1952
Le Fruit défendu, Henri Verneuil, 1952
Le Témoin de minuit, Dimitri Kirsanoff, 1953
Leur dernière nuit, Georges Lacombe, 1953
Thérèse Raquin, Marcel Carné, 1953
La Vierge du Rhin, Gilles Grangier, 1953
Avant le déluge, André Cayatte, 1954
Le Port du désir, Edmond T. Gréville, 1955
Le Dossier noir, André Cayatte, 1955
L'Homme aux clés d'or, Léo Joannon, 1956
Reproduction interdite, Gilles Grangier, 1957
Méfiez-vous, fillettes, Yves Allégret, 1957
Retour de manivelle, Denys de la Patellière, 1957
Une manche et la belle, Henri Verneuil, 1957
Le Dos au mur, Edouard Molinaro, 1958
En cas de malheur, Claude Autant-Lara, 1958

De Casque d'or au Grisbi

Casque d'or, Jacques Becker, 1952
Touchez pas au grisbi, Jacques Becker, 1954
Du rififi chez les hommes, Jules Dassin, 1955
Bob le flambeur, Jean-Pierre Melville, 1956

Des chroniques de mœurs

Razzia sur la chnouf, Henri Decoin, 1955
Gas-oil, Gilles Grangier, 1955
Des gens sans importance, Henri Verneuil, 1956
Voici le temps des assassins, Julien Duvivier, 1956
Le Sang à la tête, Gilles Grangier, 1956
Jusqu'au dernier, Pierre Billon, 1957
Le Rouge est mis, Gilles Grangier, 1957
Quand la femme s'en mêle, Yves Allégret, 1957
Maigret tend un piège, Jean Delannoy, 1958
La Bonne Tisane, Hervé Bromberger, 1958
Le Désordre et la nuit, Gilles Grangier, 1958

Le Gorille vous salue bien, Bernard Borderie, 1958

Une balle dans le canon, Charles Gérard, 1958

La psychologie criminelle

Les Diaboliques, Henri-Georges Clouzot, 1954

Les Louves, Luis Saslavsky, 1957

D | Fiches d'information

Les pages suivantes rassemblent des renseignements de base sur les quarante longs métrages de fiction analysés au cours de cette thèse. À chaque film correspond une fiche ; celles-ci sont classées en ordre chronologique. Chaque fiche précise le titre complet du film, la date de sortie en exclusivité à Paris, les réalisateurs, scénaristes, dialoguistes et comédiens principaux, le numéro de visa d'exploitation et un court résumé. Comme il est assez difficile de trouver une copie de certains de ces films, nous ajoutons la localisation de la copie que nous avons visionnée.

Ces informations n'ont pas une grande originalité : un chercheur motivé peut les rassembler avec un peu de patience. L'objectif de cette section est de réunir ces informations dans un seul endroit pour que le lecteur ou la lectrice ait une référence facile sous la main. La plupart des renseignements sont glanés de quelques sites internet : notamment *IMDB*, *Wikipédia* et l'excellent site *Ciné-ressources* créé par la Cinémathèque française et la Cinémathèque de Toulouse. Les résumés proviennent de ces deux derniers sites. Les statistiques du box office proviennent du CNC via l'ouvrage de Simon Simsi, *Ciné-passions : le guide chiffré du cinéma en France*¹. Ces chiffres comprennent toutes les entrées en salles de la sortie du film jusqu'en 2012.

1. Simon Simsi, *Ciné-passions : le guide chiffré du cinéma en France*, Paris, Dixit, 2012, 383 p.

Mission spéciale

Mentionné au chapitre :	2 - Crimes de guerre
Première sortie à Paris :	8 mars 1946 (<i>L’Espionne</i>) 5 avril 1946 (<i>Réseau clandestin</i>)
Réalisateur(s) :	Canonge, Maurice de
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Gantillon, Simon
Comédiens principaux :	Davy, Jean Holt, Jany
Entrées au box office :	6 781 120
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	NUMAV-616582 NUMAV-103867
Numéro de visa de censure :	696 (<i>L’Espionne</i>) 907 (<i>Réseau clandestin</i>)

Résumé

1^e époque : *L’Espionne*. Du 1^{er} au 10 mai 1940. Le commissaire Chabrier (Jean Davy), de la Sûreté Nationale, est sur le point de saisir un groupe d’espions qui, sous les dehors les plus pacifiques, telles Emmy de Welder (Jany Holt), directrice d’un hôpital de Rouen, fournissent des renseignements à l’État-major allemand. La débâcle empêche Chabrier d’arrêter ses adversaires, mais il ne s’avoue pas vaincu et gagne le Sud-Ouest où, avec ses hommes, il poursuivra sa mission.

2^e époque : *Réseau clandestin*. 1942. Tandis que Chabrier et ses hommes tiennent le maquis, ses adversaires d’hier sont puissamment installés dans des postes officiels et s’amusent généreusement. Chabrier profite de cette circonstance pour se faire aider par des collaboratrices de petite vertu. Il est pris, torturé, s’évade au moment du débarquement. Les espions prennent peur. Les uns s’entretuent, certains se suicident, tandis que d’autres projettent de passer au Portugal. La Libération arrive, Chabrier reprend possession de son bureau et se remet au travail. (Ciné-ressources)

Jéricho

Mentionné au chapitre :	2 - Crimes de guerre
Première sortie à Paris :	13 mars 1946
Réalisateur(s) :	Calef, Henri
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Heymann, Claude Spaak, Charles
Comédiens principaux :	Brasseur, Pierre Larquey, Pierre Pellegrin, Raymond
Entrées au box office :	3 932 897
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	NUMAV-8530
Numéro de visa de censure :	679

Résumé

Amiens, sous l'Occupation. Un certain nombre de Français sont incarcérés et doivent servir d'otages si le convoi d'essence arrêté en gare doit subir un attentat. Celui-ci a lieu, les otages seront fusillés au matin. La nuit passe avec des réactions diverses de la part des prisonniers. Prévenue par radio, la Royal Air Force bombarde la prison au moment de l'exécution. Les condamnés qui réchappent de l'opération gagnent le maquis. (Wikipédia)

Martin Roumagnac

Mentionné au chapitre :	1 - Faits divers
Première sortie à Paris :	8 décembre 1946
Réalisateur(s) :	Lacombe, Georges
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Véry, Pierre Lacombe, Georges
Comédiens principaux :	Gabin, Jean Dietrich, Marlene Herrand, Marcel
Entrées au box office :	2 491 431
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	NUMAV-530462
Numéro de visa de censure :	4 121

Résumé

Dans une petite ville de province, Blanche Ferrand (Marlene Dietrich), aventurière aux belles manières, espère épouser un riche consul, M. de Laubry (Marcel Herrand), dont la femme est gravement malade. Un soir où elle assiste à un match de boxe, Blanche rencontre Martin Roumagnac (Jean Gabin), entrepreneur en maçonnerie, qui tombe éperdument amoureux d'elle. C'est le début d'une liaison passionnelle, à laquelle Blanche se prête d'abord par fantaisie, puis par amour. Martin achète un terrain, lui fait construire une grande villa, se ruine pour elle. À la mort de la femme du consul, ce dernier se présente devant Blanche et la somme de faire un choix. Persuadé qu'elle le quittera, Martin tue Blanche et met le feu à leur maison. Au procès, Martin Roumagnac est acquitté par manque de preuves... (Wikipédia)

Panique

Mentionné au chapitre :	2 - Crimes de guerre
Première sortie à Paris :	15 janvier 1947
Réalisateur(s) :	Duvivier, Julien
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Duvivier, Julien Spaak, Charles
Comédiens principaux :	Simon, Michel Romance, Viviane Bernard, Paul
Entrées au box office :	2 495 625
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	DVDH-2078
Numéro de visa de censure :	4 742

Résumé

Un individu taciturne, M. Hire (Michel Simon), détesté de tout son quartier, se laisse séduire par une jeune femme, Alice (Viviane Romance), qui sort de prison. Alice a été condamnée pour son ami. Alfred (Paul Bernard), personnage peu recommandable et assassin. M. Hire est seul à savoir qu'Alfred est criminel. Cependant ses relations avec Alice attirent l'attention sur lui ; il est bientôt nommément désigné, s'affole, s'enfuit par les toits sous les huées de la foule, tombe sur le sol et se tue. Sur la victime la police trouve le portrait d'Alfred qui est arrêté. (Ciné-ressources)

Quai des Orfèvres

Mentionné au chapitre :	2 - Crimes de guerre
Première sortie à Paris :	3 octobre 1947
Réalisateur(s) :	Clouzot, Henri-Georges
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Clouzot, Henri-Georges Ferry, Jean
Comédiens principaux :	Blier, Bernard Delair, Suzy Jouvet, Louis
Entrées au box office :	5 552 769
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	NUMAV-477594
Numéro de visa de censure :	5 526

Résumé

Maurice (Bernard Blier) a épousé Jenny (Suzy Delair) contre la volonté de sa famille. Elle chante dans les boîtes de nuit, il l'accompagne. Elle est prête à tout pour décrocher un contrat. Le riche Brignon (Charles Dullin) l'invite un soir à venir chez lui pour la présenter à un metteur en scène. Elle y va à l'insu de son mari. Maurice, apprenant cette démarche par la bouche de Dora (Simone Renant), une amie du ménage, se rend chez Brignon qui n'est plus qu'un cadavre. Maurice est bientôt arrêté, interrogé par l'inspecteur Antoine (Louis Jouvet) et incarcéré malgré l'aveu de Jenny qui déclare avoir assommé à coups de bouteille Brignon devenu trop entreprenant. Dans son cachot, Maurice tente de se suicider, on le sauve à temps. Mais la perspicacité de l'inspecteur Antoine découvre bientôt le vrai coupable, car Brignon est mort d'une balle de revolver tiré par un quelconque bandit. Maurice et Jenny, fortifiés par cette épreuve, ne s'en aimeront que davantage. (Ciné-ressources)

Un flic

Mentionné au chapitre :	2 - Crimes de guerre
Première sortie à Paris :	3 décembre 1947
Réalisateur(s) :	Canonge, Maurice de
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Companeez, Jacques Duran, Michel
Comédiens principaux :	Pellegrin, Raymond Coëdel, Lucien
Entrées au box office :	2 832 912
Copie disponible à :	Archives françaises du film - CNC (site Bois d'Arcy)
Numéro de visa de censure :	5 804

Résumé

Drame de famille, chez les flics, situé entre la fin de l'Occupation et la Libération. Le faible Georges (Raymond Pellegrin), traqué par les Allemands, s'était réfugié chez son beau-frère (Lucien Coëdel), commissaire à la PJ. Une fois Paris libéré, il s'acquitte, pour les beaux yeux d'une fille, avec le peu reluisant Zattore. Une banque est dévalisée, mais la police agit vite et fort. Georges y laisse sa vie. (Wikipédia)

Les Frères Bouquiquant

Mentionné au chapitre :	4 - Libération conditionnelle
Première sortie à Paris :	25 février 1948
Réalisateur(s) :	Daquin, Louis
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Vailland, Roger Cerf, André
Comédiens principaux :	Robinson, Madeleine Pigaut, Roger Préjean, Albert
Entrées au box office :	1 601 948
Copie disponible à :	Filmsdocumentaires.com (plate-forme VOD payant)
Cote :	https://www.filmsdocumentaires.com/ films/3861-les-freres-bouquiquant
Numéro de visa de censure :	4 973

Résumé

Julie Moret (Madeleine Robinson) arrive à Paris de sa lointaine province pour servir dans une maison bourgeoise. Elle fait la connaissance de Léon Bouquiquant (Albert Préjean), garçon sympathique, et l'épouse. Il se montre bientôt brutal, buveur et paresseux. Pierre (Roger Pigaut), frère de Léon, travailleur et honnête, s'éprend de Julie. Ils s'aiment. Julie attend un enfant. Léon comprend son infortune, cherche querelle à son frère et au cours de la bataille se noie. Julie s'accuse. Elle est acquittée, son avocat ayant plaidé la légitime défense. L'aumonier de la prison (Jean Vilar) lui fait promettre de ne plus revoir Pierre, mais elle ne peut tenir parole. (Ciné-ressources)

Erreur judiciaire (versions courte + longue)

Mentionné au chapitre :	1 - Faits divers
Première sortie à Paris :	7 avril 1948
Réalisateur(s) :	Canonge, Maurice de
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Carlier, Gérard Gantillon, Simon
Comédiens principaux :	Alfa, Michèle Gaillard, Jimmy Le Marchand, Lucienne
Entrées au box office :	1 345 637
Copie disponible à :	Archives françaises du film - CNC (site Bibliothèque nationale de France)
Numéro de visa de censure :	5 375

Résumé

Un banquier, ruiné par sa femme, se suicide. Celle-ci détruit le reçu que son mari avait préparé pour son caissier, qui est accusé de vol et renvoyé pour éviter le scandale. La veuve, qui s'est associée à deux aventuriers, fait supprimer l'un d'eux. Le malheureux caissier se voit accusé de ce crime. Ses amis parviendront à l'innocenter et à faire avouer la coupable. (Ciné-ressources)

Le Fiacre 13

Mentionné au chapitre :	1 - Faits divers
Première sortie à Paris :	3 septembre 1948
Réalisateur(s) :	André, Raoul Mattoli, Mario
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Rastier, Jacques
Comédiens principaux :	Larquey, Pierre Leclerc, Ginette Bussières, Raymond
Entrées au box office :	1 421 787
Copie disponible à :	Archives françaises du film - CNC (site Bibliothèque nationale de France)
Numéro de visa de censure :	6 212 6 213

Résumé

Une fille de rien, Claudia (Ginette Leclerc), fait assassiner le frère aîné de son amant et enlever son fils afin que celui qui lui est cher (Marcel Herrand) hérite de la fortune de ses parents. L'enfant est élevé par un cocher de fiacre. Au cours de l'enlèvement, un crime a été commis, pour lequel un innocent est condamné. La femme (Vera Carmi) de celui-ci poursuit sans relâche la révision du procès de son mari. Elle parviendra, longtemps après, à obtenir justice, grâce à l'appui de l'enfant volé (Pierre Larquey), devenu secrétaire du ministre de la Justice. Les méchants sont punis - bien tard - et les bons récompensés. (Ciné-ressources)

La Veuve et l'innocent

Mentionné au chapitre :	1 - Faits divers
Première sortie à Paris :	24 août 1949
Réalisateur(s) :	Cerf, André
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Cerf, André
Comédiens principaux :	Desailly, Jean Desmarets, Sophie Bussières, Raymond
Entrées au box office :	1 768 693
Copie disponible à :	Archives françaises du film - CNC (site Bois d'Arcy)
Numéro de visa de censure :	7 774

Résumé

Panoyau (Saturnin Fabre), le tout premier client de la jeune avocate Nicole (Sophie Desmarets), est condamné à mort. Or, il ne cesse d'affirmer qu'il est innocent, et Nicole décide de tout faire pour le sauver. Grâce à un ami (Raymond Bussières), la guillotine (« la Veuve ») est dérobée. Nicole entraîne son fiancé Claude (Jean Desailly) dans une folle équipée, « la Veuve » voyage avec eux dans une caisse et la police est à leurs trousses. Ils vont découvrir le véritable assassin et Panoyau sera sauvé. (Wikipédia)

Retour à la vie (épisode « Le Retour de Jean »)

Mentionné au chapitre :	2 - Crimes de guerre
Première sortie à Paris :	14 septembre 1949
Réalisateur(s) :	Clouzot, Henri-Georges
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Clouzot, Henri-Georges Ferry, Jean
Comédiens principaux :	Jouvet, Louis Dest, Jo Lapara, Léo
Entrées au box office :	2 356 694
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	NUMAV-1629
Numéro de visa de censure :	8 116

« Le Retour de Jean » est le troisième épisode de ce film à sketches. Il intervient après « Le Retour de Tante Emma » d'André Cayatte et « Le Retour d'Antoine » de Georges Lampin. Il est suivi du « Retour de René » et « Le Retour de Louis », les deux de Jean Dréville.

Résumé

Jean Girard (Louis Jouvet), un ancien prisonnier de guerre revenu d'Allemagne avec une jambe blessée, s'est installé dans une pension de famille où il s'entend mal avec la plupart de ses voisins. En rentrant dans sa chambre, il tombe sur un Allemand (Jo Dest) qui s'y est réfugié après s'être évadé de prison. Blessé par une balle, il demande l'aide de Jean ; celui-ci cherche Bernard (Léo Lapara), le médecin qui habite dans la même pension et qui lui donne un traitement quotidien pour sa jambe. Comme la balle est dans la région du cœur, l'Allemand ne peut être traité sur place, mais il refuse d'être emmené à l'hôpital, car la rue devant la pension regorge de policiers à sa recherche. Girard, compatissant, donne son accord pour cacher le fugitif et demande à Bernard de chercher de la morphine pour atténuer sa douleur, mais le médecin revient avec un renseignement troublant : l'homme évadé serait un tortionnaire, condamné à mort pour des exactions commises pendant la guerre. Pourtant, le protagoniste refuse toujours de le livrer à la police. Il veut

écouter et comprendre comment cet homme, d'apparence ordinaire, a pu se permettre de telles actes. Girard mène un interrogatoire ; l'Allemand raconte son passé, explique qu'il n'est pas un sadique, mais qu'il s'est endurci avec la guerre, et que la torture suivait la logique affreuse de celle-ci. Il appelle à l'humanité de Girard en lui adressant une dernière requête : de le laisser mourir en paix. Girard, submergé par son colère contre le bourreau, le dégage du lit et le plaque au sol, avant de réaliser qu'il vient de commettre lui-même un acte de violence contre un homme sans défense. Il demande à Bernard de sortir de la chambre et de chercher la police, mais avant que celle-ci arrive, il donne au fugitif une dose létale de morphine. « Mon Dieu, exclame-t-il pendant qu'il administre l'injection, si vous existez, pardonnez-lui. Et pardonnez-moi. »

Au royaume des cieux

Mentionné au chapitre :	3 - Prisons sans barreaux
Première sortie à Paris :	30 septembre 1949
Réalisateur(s) :	Duvivier, Julien
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Duvivier, Julien Jeanson, Henri
Comédiens principaux :	Cloutier, Suzanne Reggiani, Serge Prim, Suzy
Entrées au box office :	2 609 234
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	NUMAV-9129
Numéro de visa de censure :	8 710

Résumé

La nouvelle directrice (Suzy Prim) d'une maison d'éducation surveillée emploie la manière « forte » ; les détenues se révoltent. Profitant de ce que le pays est inondé, Maria (Suzanne Cloutier), la petite détenue qui seule entre toutes les autres est restée pure, s'évade grâce à la complicité de celui qu'elle aime (Serge Reggiani). La directrice, victime de son esprit sadique, sera à demi dévorée par un molosse qu'elle avait fait lâcher sur les prisonnières. Une nouvelle directrice sera nommée, et tout rentrera dans l'ordre. (Ciné-ressources)

Dernière heure, édition spéciale

Mentionné au chapitre :	1 - Faits divers
Première sortie à Paris :	30 septembre 1949
Réalisateur(s) :	Canonge, Maurice de
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Companeez, Jacques
Comédiens principaux :	Meurisse, Paul Joyeux, Odette
Entrées au box office :	1 093 429
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	NUMAV-270914
Numéro de visa de censure :	8 815

Résumé

Un journaliste qui s'occupe de la rubrique « courrier du cœur » (Paul Meurisse) a l'idée saugrenue de déclencher une enquête sur la mort d'un pianiste qu'il affirme avoir été assassiné. Pour éblouir sa femme (Odette Joyeux), reporter au journal, il travestit les faits de telle façon que la police le soupçonne, puis le déclare coupable. Il faut un certain nombre de péripéties pour le tirer de ce mauvais pas et lui faire réintégrer sa rubrique. (Wikipédia)

Au-delà des grilles

Mentionné au chapitre :	1 - Faits divers
Première sortie à Paris :	16 novembre 1949
Réalisateur(s) :	Clément, René
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Zavattini, Cesare Cecchi D'Amico, Suso Aurenche, Jean
Comédiens principaux :	Gabin, Jean Miranda, Isa
Entrées au box office :	2 018 745
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	NUMAV-896298
Numéro de visa de censure :	8 425

Résumé

Pierre (Jean Gabin) a tué sa maîtresse en France. A Gênes, une rage de dents l'oblige à quitter le cargo à bord auquel il fuyait. Dans la ville italienne, il fait la connaissance d'une femme (Isa Miranda) séparée de son mari qui vit seule avec sa fillette (Vera Talchi). Pierre qui ne se fait pas d'illusions sur son propre sort cherche pourtant à la rendre heureuse. La fillette combat l'amour qui unit sa mère à Pierre. Celui-ci est finalement arrêté. (Ciné-ressources)

La Cage aux filles

Mentionné au chapitre :	3 - Prisons sans barreaux
Première sortie à Paris :	13 janvier 1950
Réalisateur(s) :	Cloche, Maurice
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Danjou, Henri Cloche, Maurice
Comédiens principaux :	Delorme, Danièle Flon, Suzanne Roquevert, Noël
Entrées au box office :	3 083 256
Copie disponible à :	Archives françaises du film - CNC (site Bois d'Arcy)
Numéro de visa de censure :	8 842

Résumé

Micheline (Danièle Delorme), prédisposée à la délinquance par l'incompréhension de sa famille, ridicule en particulier dans la façon de contrecarrer ses aptitudes professionnelles, rate ses examens de sténo et croit rapidement avoir trouvé en Freddy l'homme de sa vie. Il l'emmène de Lyon à Paris, la laisse tomber. Ramassée par la police, elle est recueillie dans une maison de redressement, devant le refus de son beau-père (Noël Roquevert) de la reprendre. Elle s'évade, entre dans une bande qui vit de vol. Reprise à Lyon, elle est écrouée dans une prison où les mineurs viennent d'être séparées des adultes. Les drames de ces jeunes emmurées, la mort d'une compagne en couche, sont plus forts que la confiance de Mlle Edith (Suzanne Flon), leur éducatrice. Dans une révolte, Micheline essaye de pacifier ces pauvres enfants. Cas intéressant, elle est envoyée en même temps qu'Edith dans une maison aux méthodes nouvelles basées sur la confiance. Son amie Rita s'évade pour retrouver Loulou sur qui Micheline comptait pour refaire sa vie. N'en pouvant plus, elle fuit à Lyon, trouve les deux amants et ne sachant où se poser, revient vers Edith, attendant le jour où elle retrouvera avec la liberté son fiancé d'antan. (Ciné-ressources)

La Belle que voilà

Mentionné au chapitre :	4 - Libération conditionnelle
Première sortie à Paris :	2 avril 1950
Réalisateur(s) :	Le Chanois, Jean-Paul
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Giroud, Françoise Le Chanois, Jean-Paul
Comédiens principaux :	Morgan, Michèle Vidal, Henri Oury, Gérard
Entrées au box office :	2 827 518
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	NUMAV-88259
Numéro de visa de censure :	9 506

Résumé

Pierre (Henri Vidal) et Jeanne (Michèle Morgan) s'aiment mais Pierre craint que cet amour ne soit une entrave à son travail et quitte son domicile. Quand il veut retrouver la jeune fille, celle-ci a disparu ; il la retrouve dans les bras d'un autre, la blesse d'un coup de revolver. Jugé, il est condamné à huit ans de prison. Dès lors Jeanne n'a plus qu'un but : obtenir par tous les moyens une réduction de sa peine. Devenue danseuse-étoile, elle intrigue et parvient, après mille compromissions, à obtenir la libération de Pierre. Quand ce dernier apprend à quel prix Jeanne a payé sa liberté, il semble n'avoir plus que du mépris pour elle ; mais il lui pardonne et elle meurt dans ses bras des suites de sa blessure. (Ciné-ressources)

Justice est faite

Mentionné au chapitre :	5 - « Transformer les salles de cinéma en cours d'appel »
Première sortie à Paris :	20 septembre 1950
Réalisateur(s) :	Cayatte, André
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Cayatte, André Spaak, Charles
Comédiens principaux :	Nollier, Claude Bussières, Raymond Roquevert, Noël
Entrées au box office :	4 319 752
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	NUMAV-531899
Numéro de visa de censure :	9 237

Résumé

À l'occasion du procès d'une jeune femme, Elsa (Claude Nollier), qui avait pratiqué l'euthanasie sur la personne de son amant, on assiste au démontage du mécanisme du jury et à l'analyse du comportement des jurés prisonniers de leur vie personnelle, de leurs habitudes, de leurs tendances secrètes. Le débat entre jurés consiste à comprendre si Elsa a tué son mari pour mettre fin à sa souffrance ou si elle l'a tué par intérêt personnel, étant amoureuse d'un autre homme. Elsa étant d'origine étrangère, les jurés peuvent être influencés par leurs préjugés dans la France de 1950, quelque peu empreinte de xénophobie et l'un d'entre eux (Noël Roquevert) se montre assez traditionaliste, attaché au christianisme, d'un patriotisme pouvant être considéré comme un nationalisme. Cet homme se montre inflexible dans ses jugements, mais aussi dans ses rapports avec sa famille, car ayant une conception patriarcale. Il suffit dans le procès d'une majorité de voix des jurés pour prendre une décision, et non de l'unanimité comme dans le système américain. Le film montre la faillibilité du jury et donc de la Justice et l'incertitude quant aux circonstances atténuantes ou aggravantes d'un homicide ou d'un assassinat. Le jury s'avère être influençable. Le doute persiste jusqu'à la fin sur la culpabilité ou l'innocence d'Elsa, les témoins n'apportant pas de témoignages concordants à ce sujet, et l'un des personnages principaux se rendant compte qu'en d'autres circonstances, il aurait pu voter différemment et alors améliorer le sort d'Elsa. (Wikipédia)

Né de père inconnu

Mentionné au chapitre :	4 - Libération conditionnelle
Première sortie à Paris :	12 décembre 1950
Réalisateur(s) :	Cloche, Maurice
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Cloche, Maurice Halain, Jean
Comédiens principaux :	Kérien, Jean-Pierre Morlay, Gaby
Entrées au box office :	2 412 742
Copie disponible à :	non trouvé
	Découpage consultable à l'espace chercheurs de la Bibliothèque du film/Cinémathèque française Collection de scénarios, dossier SCEN1891-B562
Numéro de visa de censure :	10 299

Résumé

Rose Dormoy, qui n'a pas réussi à attendre Roger Denis (Gilbert Gil), le père de son bébé, le fait déposer à l'Assistance et se noie. Denis est inculpé du meurtre de Rose. Sa mère vient demander au patron de son fils, Henri Mussot, de sauver l'accusé. L'industriel se récusé mais sa fille Jacqueline insiste près de son fiancé, l'avocat Claude Nogent (Jean-Pierre Kérien), pour qu'il le défende. Il aura en face de lui comme procureur André Mussot, l'oncle de Jacqueline qui, comme son frère Henri, souhaite ardemment que Claude ne rentre pas dans leur famille. Ils découvrent que Claude est né de père inconnu et créent un scandale en plein tribunal. Claude en profitera au contraire pour centrer sa plaidoirie sur le douloureux problème dont il est la victime, et montrera la responsabilité encourue par Denis en abandonnant son enfant tout en le faisant acquitter du meurtre dont on le soupçonnait. Jacqueline trouvera dans sa mère, puis dans son père, secoué par ce procès, des parents prêts à accepter Claude comme gendre. (Ciné-ressources)

Rue des Saussaies

Mentionné au chapitre :	1 - Faits divers
Première sortie à Paris :	23 mars 1951
Réalisateur(s) :	Habib, Ralph
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Caillava, Raymond Bloch-Morhange, Jacques
Comédiens principaux :	Régamey, Maurice Vernon, Anne Clairond, Aimé
Entrées au box office :	1 469 410
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	NUMAV-10908
Numéro de visa de censure :	10 571

Résumé

Le frère de Jeanne Mason a été tué par son patron, un gangster nommé Brasier (Marc Valbel). Pour se venger, Jeanne (Anne Vernon) présente à Brasier un inspecteur de police (Maurice Régamey) en le faisant passer pour un dangereux bandit. L'identité du policier est sur le point d'être découverte par les gangsters quand Jeanne et d'autres policiers interviennent à temps. L'histoire se termine sur l'arrestation de la bande et la promesse de beaucoup de bonheur entre Jeanne et le policier. (Ciné-ressources)

La Poison

Mentionné au chapitre :	1 - Faits divers
Première sortie à Paris :	30 novembre 1951
Réalisateur(s) :	Guitry, Sacha
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Guitry, Sacha
Comédiens principaux :	Simon, Michel Reuver, Germaine Debucourt, Jean
Entrées au box office :	1 820 389
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	NUMAV-896458
Numéro de visa de censure :	11 869

Résumé

Paul Braconnier (Michel Simon) et sa femme Blandine (Germaine Reuver) n'ont qu'une seule idée en tête : trouver le moyen d'assassiner l'autre sans risque. À la suite d'une émission de radio, Paul décide de se rendre à Paris pour rencontrer un célèbre avocat (Jean Debucourt) spécialisé dans l'acquittement des assassins. Il fait croire à l'avocat qu'il a tué sa femme. L'avocat interroge Paul pour reconstituer les circonstances du drame. Sans le savoir, il explique, bien malgré lui, la marche à suivre pour que Paul assassine sa femme en mettant de son côté toutes les chances d'éviter la guillotine, voire d'être acquitté... (Wikipédia)

Nous sommes tous des assassins

Mentionné au chapitre :	5 - « Transformer les salles de cinéma en cours d'appel »
Première sortie à Paris :	21 mai 1952
Réalisateur(s) :	Cayatte, André
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Cayatte, André Spaak, Charles
Comédiens principaux :	Mouloudji, Marcel Pellegrin, Raymond Frankeur, Paul
Entrées au box office :	3 062 569
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	NUMAV-503427
Numéro de visa de censure :	12 322

Résumé

Après avoir tué sur ordre, sous l'Occupation, René le Guen (Marcel Mouloudji) continue à assassiner. Condamné à mort, il retrouve en cellule trois autres hommes promis à l'échafaud. Plus ou moins bien réconfortés par deux prêtres, les quatre condamnés attendent anxieusement le petit jour. L'un après l'autre, ils sont conduits à la mort. L'avocat de le Guen, après avoir sauvé son jeune frère, attend inlassablement la grâce qu'il a demandée pour son client au Président de la République. Le film se termine avant que les spectateurs aient connaissance de cette réponse. (Ciné-ressources)

Rayés des vivants

Mentionné au chapitre :	4 - Libération conditionnelle
Première sortie à Paris :	1 juin 1952
Réalisateur(s) :	Cloche, Maurice
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Danjou, Henri Cloche, Maurice
Comédiens principaux :	Ivernel, Daniel Mercadier, Marthe Lénier, Christiane
Entrées au box office :	828 677
Copie disponible à :	Archives françaises du film – CNC (site Bois d'Arcy)
Numéro de visa de censure :	12 407

Résumé

Pierre Beaupré (Daniel Ivernel), malgré une enfance malheureuse, est devenu, grâce à son amie, Isabelle (Christiane Lénier), un honnête travailleur. Mais l'influence de Marcelle (Marthe Mercadier), dont il devient l'amant, l'entraîne à voler. Condamné, son séjour en prison réveille ses mauvais instincts. Après sa sortie, il blesse grièvement Marcelle et son ami, et il est relégué. Avec quatre autres détenus, il est l'objet d'une expérience de réadaptation. (uniFrance Films)

Leur dernière nuit

Mentionné au chapitre :	1 - Faits divers
Première sortie à Paris :	23 octobre 1953
Réalisateur(s) :	Lacombe, Georges
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Celhay, Jacques
Comédiens principaux :	Gabin, Jean Robinson, Madeleine
Entrées au box office :	1 365 507
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	NUMAV-1088379
Numéro de visa de censure :	13 611

Résumé

Honnête bibliothécaire municipal ou audacieux chef de gang, Pierre Ruffin (Jean Gabin), alias M. Fernand, est les deux à la fois. Un jeune professeur, Madeleine Marsan (Madeleine Robinson), s'attachera à lui. Elle l'aidera lorsque Pierre, dénoncé par un de ses complices, sera poursuivi par la police. Après avoir exécuté le délateur, il vivra une dernière nuit d'amour avec Madeleine avant d'être abattu au moment où il voulait faire table rase du passé. (Wikipédia)

Avant le déluge

Mentionné au chapitre :	5 - « Transformer les salles de cinéma en cours d'appel »
Première sortie à Paris :	26 février 1954
Réalisateur(s) :	Cayatte, André
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Cayatte, André Spaak, Charles
Comédiens principaux :	Vlady, Marina Blier, Bernard Frankeur, Paul
Entrées au box office :	2 646 097
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	NUMAV-324693
Numéro de visa de censure :	14 217

Résumé

La panique qui s'empare de l'Europe à l'annonce du conflit coréen conduit Daniel, Philippe, Jean, Richard et Liliane à faire le projet de fuir dans une île du Pacifique. Pour se procurer l'argent nécessaire, ils commettent un cambriolage au cours duquel Jean, terrorisé, abat un veilleur de nuit. Les soupçons se portent sur Daniel. Pour l'empêcher de parler, Richard et Philippe le soumettent à une épreuve au cours de laquelle le malheureux est noyé. La bande est arrêtée et tous sont condamnés au travaux forcés, à l'exception de Liliane, qui est acquittée. (Ciné-ressources)

Touchez pas au grisbi

Mentionné au chapitre :	1 - Faits divers
Première sortie à Paris :	17 mars 1954
Réalisateur(s) :	Becker, Jacques
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Becker, Jacques Simonin, Albert
Comédiens principaux :	Gabin, Jean Ventura, Lino Frankeur, Paul
Entrées au box office :	4 715 460
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	NUMAV-530531
Numéro de visa de censure :	14 611

Résumé

Max (Jean Gabin) et Henri Ducros dit Riton (René Dary) sont deux truands associés depuis vingt ans. Ils viennent de faire un « coup fumant », le vol de 50 millions en lingots. Riton parle un jour du magot à sa petite amie, qui en parle à Angelo Fraiser (Lino Ventura), un bandit rival. Après une tentative ratée d'enlever Max pour obtenir de lui l'endroit où est caché l'or, Angelo enlève Riton et propose de le libérer en échange du trésor.

Avec l'aide de Pierrot (Paul Frankeur) et de Marco (Michel Jourdan) Max part faire l'échange de nuit sur une route, en comptant bien récupérer et son ami et son or. Alors que tout se passait comme prévu, Riton rejoignant ses compères et Angelo et ses sbires emportant l'or, trois autres sbires d'Angelo arrivent et lancent des grenades sur la voiture de Max et ses complices. Max, Riton et Pierrot parviennent à se cacher derrière un talus mais Marco, caché derrière la voiture, est tué par l'explosion. Max tue alors les trois assaillants avec son pistolet-mitrailleur. Cependant, Angelo et ses subordonnés attendent en voiture pour voir si leur combine a marché, ils se font tirer dessus par Max, Pierrot et Riton. Ce dernier est blessé d'une balle durant la course-poursuite tandis qu'Angelo perd ses sbires et sa voiture mitraillée a un accident. Angelo sort de la voiture armé d'une grenade mais meurt lorsque Max lui tire dessus. La grenade tombe de sa main et explose, brûlant la voiture mais également les lingots d'or... Par la suite, alors qu'il doit déjeuner au restaurant avec Betty, l'une de ses maîtresses, Max apprend que Riton est mort des suites de ses blessures. (Wikipédia)

L'Affaire Maurizius

Mentionné au chapitre :	1 - Faits divers
Première sortie à Paris :	4 juin 1954
Réalisateur(s) :	Duvivier, Julien
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Duvivier, Julien
Comédiens principaux :	Gélin, Daniel Robinson, Madeleine Vanel, Charles
Entrées au box office :	1 660 115
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	NUMAV-1003854
Numéro de visa de censure :	14 125

Résumé

Etzel Andergast (Jacques Chabassol), fils du Procureur, découvre que son père (Charles Vanel) a fait condamner Léonard Maurizius sur de simples présomptions. Il entreprend de découvrir la vérité et apprend que Maurizius (Daniel Gélin) avait épousé une femme plus âgée que lui, Elisabeth (Madeleine Robinson). Peu après leur mariage, Maurizius avait rencontré Anne-Marie, soeur de sa femme, dont il n'avait pas tardé à s'éprendre, provoquant la jalousie furieuse d'Elisabeth. Celle-ci avait été tuée mystérieusement et les soupçons s'étaient portés sur son mari, qui avait été condamné au bagne, sur la déposition d'un certain Waremme. Etzel retrouve ce Waremme et apprend que cet homme étrange avait littéralement envoûté Anne-Marie, lui suggérant de tuer sa soeur. Le Procureur Andergast apprend à son tour la vérité, mais pour sauver son prestige et celui de la magistrature, il préfère signer la libération de Maurizius, lui fermant ainsi toute possibilité de réhabilitation. Maurizius sort de prison, retrouve Anne-Marie, mariée et indifférente à ses malheurs. Il se suicide. (Ciné-ressources)

Crainquebille

Mentionné au chapitre :	1 - Faits divers
Première sortie à Paris :	2 juillet 1954
Réalisateur(s) :	Habib, Ralph
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Halain, Jean Tabet, André
Comédiens principaux :	Deniaud, Yves Winter, Claude Mégy, Max
Entrées au box office :	1 316 571
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	NUMAV-75814
Numéro de visa de censure :	14 640

Résumé

Crainquebille (Yves Deniaud) est un brave marchand de quatre saisons de la rue Mouffetard. Un jour, ayant provoqué un embouteillage, Crainquebille est pris à partie par un agent (Max Mégy). Quelques minutes plus tard, Crainquebille est emmené au poste de police où l'agent l'accuse d'avoir crié : « Mort aux vaches ! » Et Crainquebille qui n'a rien dit est condamné à 15 jours de prison. Libéré, il reprend sa place rue Mouffetard, mais il n'a plus d'amis. On lui mène la vie si durement qu'il se met à boire. Alors il n'a plus qu'une idée, retourner en prison où, tout compte fait, il n'était pas si mal. Pour se faire coffrer à nouveau il crie, pour de bon cette fois, dans le dos d'un agent : « Mort aux vaches ! » mais l'agent, bonhomme, lui dit de passer son chemin. Honteux, malheureux, Crainquebille s'excuse. Il est seul et désespéré. C'est alors que la petite main d'un enfant pauvre du quartier (Christian Fourcade) vient se blottir dans la sienne et que le vieux Crainquebille, en regardant le visage du gosse, retrouve une raison de vivre. (Ciné-ressources)

Interdit de séjour

Mentionné au chapitre :	1 - Faits divers
Première sortie à Paris :	26 janvier 1955
Réalisateur(s) :	Canonge, Maurice de
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Sauvage, Simone Tabet, André
Comédiens principaux :	Laydu, Claude Frankeur, Paul
Entrées au box office :	Non répertorié
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	NUMAV-77898
Numéro de visa de censure :	14 741

Résumé

Pierre Ménard (Claude Laydu) ne peut prouver son innocence à la suite d'une tentative de vol dans la bijouterie où il travaille. Il est condamné à un an de prison et à 5 ans d'interdiction de séjour. Pour ne pas quitter son amie et s'interdire tout espoir d'un emploi, il refuse de quitter Paris. Mais dans la capitale, il cherche vainement du travail et finit par accepter les offres d'un chef de bande qu'il a connu en prison. Pris dans une rafle, il est mis en demeure par la police soit de quitter Paris, soit de devenir indicateur. Pierre choisit cette dernière solution et sera tué par ses anciens complices au cours d'une bagarre avec la police. (Ciné-ressources)

Du rififi chez les hommes

Mentionné au chapitre :	1 - Faits divers
Première sortie à Paris :	13 avril 1955
Réalisateur(s) :	Dassin, Jules
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Wheeler, René Le Breton, Auguste
Comédiens principaux :	Servais, Jean Möhner, Carl Noël, Magali
Entrées au box office :	3 286 806
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	NUMAV-753794
Numéro de visa de censure :	16 012

Résumé

Cinq ans de prison et la tuberculose ont affaibli Tony le Stéphanois (Jean Servais), ex-caïd. Pour se refaire, il prépare minutieusement avec ses amis Jo le Suédois, Mario et César, le braquage d'une bijouterie parisienne. Le coup réussit au-delà de leurs espérances. Une bande rivale, voulant s'approprier le magot, combat Tony et ses amis. La guerre fait rage et cesse faute de combattants, les deux bandes rivales s'étant mutuellement anéanties. (Wikipédia)

Razzia sur la chnouf

Mentionné au chapitre :	1 - Faits divers
Première sortie à Paris :	17 avril 1955
Réalisateur(s) :	Decoin, Henri
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Le Breton, Auguste
Comédiens principaux :	Gabin, Jean Noël, Magali Frankeur, Paul
Entrées au box office :	2 906 148
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	NUMAV-786505
Numéro de visa de censure :	16 014

Résumé

À Paris, un policier (Jean Gabin) qui se fait passer pour Le Nantais, un caïd new-yorkais, intrigue afin de s'introduire dans le réseau commercial de ce trafic, et de coffrer toute la bande. Mais la découverte d'un stock important de drogue dans la cale d'un cargo éveille la méfiance de deux gardes du corps du caïd. Pourtant, Le Nantais s'étant fait devant eux copieusement passer à tabac, ils lui renouvellent leur confiance. Cette confiance, les tueurs la regretteront, mais trop tard, car tous les membres de l'organisation seront coffrés. (Ciné-ressources)

Le Dossier noir

Mentionné au chapitre :	5 - « Transformer les salles de cinéma en cours d'appel »
Première sortie à Paris :	18 mai 1955
Réalisateur(s) :	Cayatte, André
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Cayatte, André Spaak, Charles
Comédiens principaux :	Bory, Jean-Marc Blier, Bernard Roquevert, Noël
Entrées au box office :	2 072 283
Copie disponible à :	Bibliothèque du film/Cinémathèque française
Cote :	DVD 7054
Numéro de visa de censure :	16 284

Résumé

Jacques Arnaud, jeune juge d'instruction, enquête sur l'empoisonnement de chiens policiers et apprend qu'un grand entrepreneur, Boussard, avait des raisons de faire disparaître François Le Guen, auteur d'un dossier noir contre Boussard. Or, Le Guen est mort d'une crise cardiaque. Il enquête sur cette mort. Les policiers lui amènent deux coupables, Dutoit et sa fille Yvonne. Le commissaire Noblet, venu de Paris, croit à la culpabilité de Mme Le Guen et de son beau-frère, Gilbert Le Guen. Arnaud apprend trop tard qu'il n'y a pas eu assassinat, mais Alain, le fils de François, complètement traumatisé, se suicidera. (Ciné-ressources)

Chéri-bibi

Mentionné au chapitre :	1 - Faits divers
Première sortie à Paris :	8 juin 1955
Réalisateur(s) :	Pagliero, Marcello
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Mesnier, Paul
Comédiens principaux :	Richard, Jean Bussièrès, Raymond
Entrées au box office :	1 032 326
Copie disponible à :	Copie trouvée sur le forum en ligne <i>Francomac</i> < https://kebekmac.blogspot.com/2013/10/pagliero-1954-cheri-bibi.html >
Numéro de visa de censure :	16 253

Résumé

Le redoutable bandit Chéri-Bibi (Jean Richard) réussit à se rendre maître du navire qui le conduisait avec d'autres condamnés en Guyane. Outre son inséparable compagnon La Ficelle (Raymond Bussièrès), se trouve à bord l'inquiétant docteur Kanak, qui fut découvert découpant la peau de ses clients. Or, sur ces entrefaites, les bagnards sauvent d'un naufrage les passagers d'un yacht, et plus spécialement le Marquis du Touchais, époux de la douce Cecily qu'a toujours aimée Chéri-Bibi. Mettant à profit les talents de Kanak qui utilise la peau du Marquis pour faire de Chéri-Bibi le sosie de son rival, le héros peut en toute quiétude rentrer à Dieppe, son pays natal, et aller vivre auprès de Cecily. Mais la fatalité s'acharnant contre lui, le malheureux découvre bientôt que le Marquis était aussi un assassin. Sous sa nouvelle identité, il ne se trouve donc pas plus en sécurité que sous celle de Chéri-Bibi, porté défunt entre temps ! Sachant que la mort du Marquis peut seule éviter la dénonciation de son crime et épargner du même coup la honte à Cecily, Chéri-Bibi (alias du Touchais) se jette dans les flammes et, au contact du feu, reprend son véritable visage. Il n'échappera à la mort que pour partir vers de nouvelles aventures. (Ciné-ressources)

Je suis un sentimental

Mentionné au chapitre :	1 - Faits divers
Première sortie à Paris :	7 octobre 1955
Réalisateur(s) :	Berry, John
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Gold, Lee Hovey, Tamara
Comédiens principaux :	Constantine, Eddie Darvi, Bella Frankeur, Paul
Entrées au box office :	3 063 212
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	NUMAV-82386
Numéro de visa de censure :	16 501

Résumé

Pour sauver son ami Jacques Rupert, impliqué dans le meurtre d'Alice Gérard, Barney Morgan (Eddie Constantine), reporter aux *Nouvelles de Paris* dont Rupert est le rédacteur en chef, fait condamner le mari de la victime, Michel Gérard, que tout semble accuser. L'avocate de Gérard, Marianne, démontre à Barney que son client n'est pas coupable. Barney sauve l'innocent de la guillotine au travers de mille périls, en faisant paraître une édition spéciale qui confond les coupables. Marianne sera la récompense. (Wikipédia)

Chiens perdus sans collier

Mentionné au chapitre :	3 - Prisons sans barreaux
Première sortie à Paris :	21 octobre 1955
Réalisateur(s) :	Delannoy, Jean
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Aurenche, Jean Bost, Pierre
Comédiens principaux :	Gabin, Jean Doat, Anne Lecointe, Serge
Entrées au box office :	3 905 504
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	PER MU-1382 (21)
Numéro de visa de censure :	16 040

Résumé

Le juge Julien Lamy (Jean Gabin), sous des dehors bourrus, est un homme bon et compréhensif. Il saura adapter ses décisions aux cas de Francis Lanoux, voleur de 15 ans, séparé de ses grands-parents qui vivaient dans la promiscuité et qui a mis enceinte sa jeune copine Sylvette et qui sera placé au centre d'observation de Ternera, d'Alain Robert, jeune orphelin pyromane qui fuit la ferme où il a été placé et qui cherche en vain ses parents. Il rencontrera Francis au centre d'observation. Il s'occupe également du cas de Gérard Lecarnoy, régulièrement séparé de sa mère matelassière et aventurière, qui trouvera sa voie en devenant funambule avec un des amis de sa mère. Le juge Lamy ne pourra malheureusement arrêter le destin de Francis et Sylvette qui périront, noyés, alors que la police était prête à les appréhender. (Wikipédia)

Bob le flambeur

Mentionné au chapitre :	1 - Faits divers
Première sortie à Paris :	24 août 1956
Réalisateur(s) :	Melville, Jean-Pierre
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Melville, Jean-Pierre Le Breton, Auguste
Comédiens principaux :	Duchesne, Roger Corey, Isabelle Cauchy, Daniel
Entrées au box office :	720 246
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	NUMAV-503267
Numéro de visa de censure :	17 241

Résumé

Bob (Roger Duchesne) est un ancien gangster qui, l'âge venu, s'est retiré des « affaires » en ne conservant qu'une seule passion, le jeu. Dans les bars-tripots qu'il fréquente, il est amené à rencontrer toutes sortes d'individus plus ou moins en marge de la loi ; mais un soir, il fait connaissance d'une toute jeune fille, Anne (Isabelle Corey), qui, à bout de ressources, est sur le point de se livrer à la prostitution. Prenant pitié d'elle, Bob lui offre son logement et lui remet un peu d'argent. Son jeune protégé, Paulo (Daniel Cauchy), ne tarde pas à s'intéresser à la jeune fille. Ayant perdu tout son argent sur un coup de dé, Bob se décide à accepter la proposition d'un « truand » de cambrioler le casino de Deauville le jour du Grand Prix. Le coup est longuement et minutieusement préparé, mais le soir fatidique Bob, qui doit diriger les opérations de l'entrée de la salle des jeux, se laisse entraîner par son irrésistible passion. Contre toute attente, il gagne sans relâche et entasse bientôt une véritable fortune qui rend inutile le hold-up projeté. Mais, en même temps, le jeu lui a fait perdre toute notion du temps et lorsqu'il veut intervenir, le mécanisme qu'il a lui-même si bien minuté s'est mis en marche. La police, prévenue par un mouchard, est sur les lieux et la bataille s'engage. Paulo est tué et Bob arrêté. (Ciné-ressources)

La Joyeuse Prison

Mentionné au chapitre :	1 - Faits divers
Première sortie à Paris :	29 novembre 1956
Réalisateur(s) :	Berthomieu, André
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	François, Pierre
Comédiens principaux :	Simon, Michel Cowl, Darry Dalban, Robert
Entrées au box office :	2 240 623
Copie disponible à :	Archives françaises du film - CNC (site Bois d'Arcy)
Numéro de visa de censure :	18 108

Résumé

Benoît (Michel Simon), surveillant chef à la prison de Clouville, applique le principe du « préjugé favorable » à tout nouveau pensionnaire. Sa règle, se faire aimer plutôt que de se faire craindre, transforme la maison d'arrêt en une prison joyeuse où tous les détenus vivent en bonne intelligence, très satisfaits de leur sort. Parmi ceux-ci, de pittoresques personnages. Côté prévenus : Blafard, chargé des écritures et du greffe; Tuboeuf, cultivateur; Bouchonnet, bouilleur de cru; André Chauvin, qui plait beaucoup à la fille de Benoît. Côté condamnés : deux pickpockets parisiens; Filasse, le braconnier qui se fait « mettre au chaud » chaque hiver; le « perceur de coffre-forts », dont Benoît saura judicieusement employer le talent; et Vauclin (Robert Dalban), le gangster qui se refuse à pactiser avec la « flicaille ». L'évasion de Vauclin et la dénonciation anonyme aux autorités judiciaires du « désordre scandaleux » qui règne à la « joyeuse prison » mettront fin après nombre d'aventures, à la carrière du gardien chef. Mais Benoît, aimé et choyé de ses concitoyens, finira sa vie en famille avec sa femme, sa fille et Chauvin, son gendre, sorti de la « joyeuse prison » avec un non-lieu. (Ciné-ressources)

Assassins et voleurs

Mentionné au chapitre :	1 - Faits divers
Première sortie à Paris :	8 février 1957
Réalisateur(s) :	Guitry, Sacha
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Guitry, Sacha
Comédiens principaux :	Serrault, Michel Poiret, Jean Noël, Magali
Entrées au box office :	1 461 362
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	NUMAV-75760
Numéro de visa de censure :	18 540

Résumé

Philippe Dartois (Jean Poiret), riche oisif, voleur par dandysme, surprend chez lui un cambrioleur, Albert Lecagneux (Michel Serrault), et lui demande de l'aider à se tuer contre une somme d'argent. Or, il se trouve que ce voleur a été condamné, quelques années auparavant, à la place de Philippe Dartois pour le meurtre du mari de la maîtresse de ce dernier... (Wikipédia)

Les trois font la paire

Mentionné au chapitre :	1 - Faits divers
Première sortie à Paris :	17 mai 1957
Réalisateur(s) :	Guitry, Sacha Duhour, Clément
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Guitry, Sacha
Comédiens principaux :	Simon, Michel Cowl, Darry
Entrées au box office :	1 403 675
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	NUMAV-80413
Numéro de visa de censure :	19 057

Résumé

Un acteur de complément (Jean Rigaux) a été assassiné à Montmartre durant les prises de vue d'une comédie tournée par un réalisateur metteur en scène farfelu, Henri Valpreux (Darry Cowl). À la grande joie de son épouse (Pauline Carton), toute fière d'être la compagne d'un nouveau Maigret, le commissaire Bernard (Michel Simon) est aussitôt chargé de l'enquête. Les investigations s'annoncent difficiles face aux témoignages divergents des trois témoins directs, le réalisateur Valpreux, le producteur Duval (Gilbert Boka) et le machiniste Dumont (Emile Genevois). Jusqu'au moment où l'on s'aperçoit que la caméra, n'ayant cessé de fonctionner, a enregistré le crime... et, partant, son auteur. Le commissaire Bernard et les policiers de la PJ se réjouissent, mais doivent déchanter tout aussi vite : ils tiennent désormais deux suspects, l'un et l'autre clowns à Médrano (Philippe Nicaud), visiblement jumeaux et avouant chacun le crime lors de leur face à face avec le commissaire Bernard, peut-être dans le seul but de disculper l'autre. Une sémillante prostituée (Sophie Desmarets) qui a passé la nuit avec l'assassin, sera même appelée à la rescousse pour tenter d'identifier le seul auteur du crime, tandis que le vrai coupable, une petite escarpe (Philippe Nicaud dans son troisième rôle), véritable sosie des jumeaux échappe à la police jusqu'à ce que la pègre, dont il vient juste d'intégrer les rangs, décide de l'éliminer devant l'ampleur médiatique de l'affaire, afin de se protéger. (Wikipédia)

Prisons de femmes

Mentionné au chapitre :	4 - Libération conditionnelle
Première sortie à Paris :	15 juillet 1958
Réalisateur(s) :	Cloche, Maurice
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Carco, Francis Tabet, André
Comédiens principaux :	Delorme, Danièle Duby, Jacques
Entrées au box office :	1 377 029
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	NUMAV-79603
Numéro de visa de censure :	20 358

Résumé

Alice Rémon (Danièle Delorme), vendeuse dans une pharmacie, est une prostituée qui a réussi à sortir du « milieu » par son mariage avec un ouvrier. Son mari meurt un jour, empoisonné. Sa belle-mère, qui la hait, l'accuse du meurtre ; toutes les apparences sont contre elle et le juge d'instruction la renvoie en Cour d'assises où elle est condamnée à la réclusion. Tout cela permet de passer avec Alice de la Roquette à la prison de Haguenau et de voir avec elle quelques types de prisonnières, et les principaux « moments » de la vie des détenues : la fouille à l'arrivée, la première nuit, les cellules et les préoccupations de leur pensionnaire, le travail collectif, etc. Alice a un enfant en prison que l'on met en nourrice. Et son ancien patron, René (Jacques Duby), très épris d'elle, s'acharne à faire réviser le procès, convaincu qu'il est de l'innocence de la jeune femme, bien qu'aucun fait nouveau ne permette cette révision. Ce n'est qu'au moment où Alice, en raison de sa bonne conduite et des heureuses améliorations du système pénitentiaire, aura été admise au dernier stade du régime qu'une nouvelle intoxication d'ouvrier, reconnue accidentelle celle-là, témoigne en faveur de son innocence et ouvrira la voie à la réhabilitation. (Ciné-ressources)

La loi, c'est la loi

Mentionné au chapitre :	1 - Faits divers
Première sortie à Paris :	17 septembre 1958
Réalisateur(s) :	Christian-Jaque
Scénariste(s)/dialoguiste(s) :	Emmanuel, Jacques Tacchella, Jean-Charles
Comédiens principaux :	Fernandel Totò
Entrées au box office :	3 394 017
Copie disponible à :	Bibliothèque nationale de France
Cote :	NUMAV-125363
Numéro de visa de censure :	19 978

Résumé

Le village d'Assola est curieusement découpé par les méandres de la frontière franco-italienne. Le douanier français Ferdinand Pastorelli (Fernandel) fait respecter la loi tandis que son ami d'enfance, le contrebandier Giuseppe La Paglia (Totò), ne cesse de la violer. De plus leur intimité est liée au fait que Giuseppe a épousé Antonietta la première femme de Ferdinand, lequel a convolé en secondes noces avec Hélène.

Lorsque Giuseppe découvre que la pièce où est né Ferdinand est en Italie, il le fait savoir, ce qui met le douanier dans une singulière et fâcheuse situation : cela remet en cause son état civil et sa nationalité française. Considéré tour à tour comme bigame, déserteur ou apatride, il est obligé de prendre le maquis. Mais comme les contrebandiers ont toujours besoin des douaniers, Giuseppe, lorsqu'il l'apprendra fera éclater la vérité pour réhabiliter son ami Ferdinand : la pièce où Pastorelli est né n'était pas en Italie à l'époque mais bien en France. Aussitôt libéré, Ferdinand se mettra à pourchasser de plus belle Giuseppe car italien ou français, « la loi, c'est la loi ». (Wikipédia)

Table des tableaux et figures

Sauf quelques exceptions notées dans les légendes, toutes les images qui apparaissent au cours de cette thèse sont des photogrammes extraits des copies DVD ou VHS des films de fiction, ou des copies numérisées des bandes d'actualités.

1.1	Tableau : présence de la police et des autorités publiques dans les corpus du film noir français	45
1.2	Tableau : protagonistes des films noirs, par cycle	46
1.3	Tableau : récits aux protagonistes accusés à tort ou montrant la chute du protagoniste	47
1.4	<i>Razzia sur la chnouf</i> : des lieux clandestins « dévolés » au public	65
1.5	<i>Razzia sur la chnouf</i> : Henri Ferré (Jean Gabin) est révélé comme agent infiltré	65
1.6	<i>Je suis un sentimental</i> : la poursuite burlesque au palais de justice	78
1.7	<i>Je suis un sentimental</i> : expressionnisme dans la scène finale	78
1.8	<i>Je suis un sentimental</i> : Morgan (Eddie Constantine) et Rupert (Paul Frankeur) fêtent la condamnation	80
1.9	<i>Je suis un sentimental</i> : Morgan troublé par les déclarations de Marianne (Bella Darvi)	80
1.10	<i>Je suis un sentimental</i> : Morgan réfléchit à son rôle dans la condamnation d'un homme innocent	80
1.11	<i>La Veuve et l'Innocent</i> : l'exécution imitée par le burlesque	83
1.12	<i>La loi, c'est la loi</i> : Pastorelli (Fernandel) devient apatride	90
1.13	<i>La loi, c'est la loi</i> : Pastorelli tire des coups de semonce vers le village . .	90
1.14	Sacha Guitry, prologue de <i>La Poison</i>	96
1.15	Sacha Guitry, prologue de <i>Les trois font la paire</i>	96
1.16	Braconnier (Michel Simon) et Aubanel (Jean Debucourt), les deux doubles de Sacha Guitry dans <i>La Poison</i>	101

1.17	Dartois (Jean Poiret) et Le Cagneux (Michel Serrault) dans <i>Assassins et voleurs</i>	102
1.18	Intrusion de l'absurde dans le milieu solennel du tribunal : Darry Cowl dans <i>Assassins et Voleurs</i>	103
1.19	<i>Au-delà des grilles</i> : les ruelles fourmillantes des quartiers populaires de Gênes, tournées en extérieur	111
1.20	<i>Au-delà des grilles</i> : l'accord entre la police et l'escroc (Checco Rissone)	111
1.21	Pierre (Jean Gabin), passager clandestin au début d' <i>Au-delà des grilles</i> .	113
1.22	<i>Au-delà des grilles</i> : Pierre se cache avant qu'il s'approche de la sortie du port	113
1.23	<i>Au-delà des grilles</i> : Pierre derrière les barreaux du port	115
1.24	<i>Au-delà des grilles</i> : Pierre regarde un agent à travers les grilles du port	115
1.25	<i>Au-delà des grilles</i> : Pierre essaie de franchir la barrière	115
1.26	<i>Au-delà des grilles</i> : un policier aperçoit Pierre à travers la barrière . . .	115
1.27	<i>Au-delà des grilles</i> : l'agent poursuit Pierre	115
1.28	<i>Au-delà des grilles</i> : Marta (Isa Miranda) ouvre sa porte à Pierre	115
1.29	<i>Leur dernière nuit</i> : Ruffin (Jean Gabin) tue un ancien complice (Jean-Jacques Delbo) de sang froid	123
1.30	<i>Leur dernière nuit</i> : un inspecteur de police (Jean Lanier) interroge Madeleine (Madeleine Robinson au marché des fleurs)	124
1.31	<i>Chéri-Bibi</i> : le protagoniste (Jean Richard) passe à travers les flammes et retrouve son visage original	129
1.32	La scène-cadre de <i>Chéri-Bibi</i>	129
1.33	Utilisation des couleurs dans <i>Chéri-Bibi</i>	129
1.34	Fonds noirs dans les retours en arrière de <i>L'Affaire Maurizius</i>	142
1.35	<i>Crainquebille</i> : les marchands petits-bourgeois appellent le policier . . .	146
1.36	<i>Crainquebille</i> : l'agent accuse Crainquebille d'avoir prononcé "Mort aux vaches !"	146
1.37	<i>Crainquebille</i> : la plaidoirie de l'avocate de la défense	150
1.38	<i>Crainquebille</i> : la délibération des juges	150
1.39	Tableau : nombre de reportages par catégorie et par année dans les actualités filmées, 1946-1958	157
2.1	<i>Jéricho</i> : un agent de la Gestapo questionne Alice Noblet (Nadine Alari)	176
2.2	<i>Jéricho</i> : un gardien informe les prisonniers qu'ils ont été désignés comme otages	176

2.3	<i>Mission spéciale</i> : le portrait d'Adolf Hitler, rue des Saussaies pendant l'Occupation	183
2.4	<i>Mission spéciale</i> : le portrait de Charles De Gaulle, rue des Saussaies après la Libération	183
2.5	<i>Panique</i> : l'inspecteur Michelet (Charles Dorat) et Marcelle (Lita Recio)	191
2.6	<i>Panique</i> : un agent de police dans la foule	191
2.7	<i>Quai des Orfèvres</i> : la cour de l'immeuble de Maurice, Jenny et Dora . .	202
2.8	<i>Quai des Orfèvres</i> : la villa de Brignon	202
2.9	<i>Quai des Orfèvres</i> : les couloirs des locaux de la brigade criminelle . . .	202
2.10	<i>Quai des Orfèvres</i> : la salle d'interrogatoire	202
2.11	<i>Le Retour de Jean</i> : confusion entre De Gaulle et Pétain	208
2.12	Le commandant (Noël Roquevert) dans <i>Le Retour de Jean</i>	211
2.13	<i>Le Retour de Jean</i> : Girard (Louis Jouvét) se fait soigner par le docteur Bernard (Léo Lapara).	213
2.14	<i>Le Retour de Jean</i> : Girard devient le double du fugitif (Jo Dest)	213
2.15	<i>Le Retour de Jean</i> : Girard administre la piqûre de morphine au fugitif .	213
2.16	Le quartier bouclé par la police dans <i>Le Retour de Jean</i>	217
3.1	Maria (Suzanne Cloutier) et M ^{lle} Chamblas (Suzy Prim) se confrontent dans <i>Au royaume des cieux</i>	236
3.2	Camille (Renée Cosima) dans <i>Au royaume des cieux</i>	246
3.3	« J'ai vécu dans la cage aux filles », reportage d'Henri d'Anjou à l'origine d' <i>Au royaume des cieux</i> et <i>La Cage aux filles</i>	256
3.4	La séquence de noyade de Francis (Serge Lecointe) et Sylvette (Anne Doat) dans <i>Chiens perdus sans collier</i>	261
3.5	<i>Chiens perdus sans collier</i> : les grands-parents (Jean d'Yd et Renée Passeur) de Francis convoqués au bureau du juge Lamy	262
3.6	<i>Chiens perdus sans collier</i> : Gérard (Jacques Moullières) sert à boire aux deux hommes qui jouent à la belote pour gagner le cœur de sa mère (Dora Doll)	262
3.7	Mise en scène de délinquants dans la rue, « Les Enfants perdus », <i>Les Actualités françaises</i> , 21 décembre 1945	268
3.8	Jeunes au travail dans une maison de rééducation, « Les Enfants perdus », <i>Les Actualités françaises</i> , 21 décembre 1945	268
3.9	Mise en scène de jeunes délinquants à Casablanca, « Prisons sans barreaux », <i>Les Actualités françaises</i> , 20 mai 1955	271

3.10	Atelier dans une maison d'éducation surveillée, « Prisons sans barreaux », <i>Les Actualités françaises</i> , 20 mai 1955	271
4.1	La prison, métaphore pour la religion : la chapelle cellulaire de la prison de la Petite Roquette dans <i>Les Frères Bouquiquant</i>	288
4.2	<i>Les Frères Bouquiquant</i> : L'aumônier (Jean Vilar) et Julie (Madeleine Robinson)	290
4.3	<i>Les Frères Bouquiquant</i> : Julie au bureau du commissaire	290
4.4	<i>Les Frères Bouquiquant</i> : Léon (Albert Préjean) inflige des violences à Julie à l'intérieur du ponton-grue	290
4.5	<i>Les Frères Bouquiquant</i> : le pont du bateau, ambiance lumineuse associée avec Pierre (Roger Pigaut)	290
4.6	<i>La Belle que voilà : parloir de la prison d'Avignon</i>	297
4.7	<i>La Belle que voilà</i> : Jeanne (Michèle Morgan) pleure au parloir	297
4.8	<i>La Belle que voilà</i> : Pierre (Henri Vidal) en prison	303
4.9	<i>Prisons de femmes</i> : quartier cellulaire de la prison de Haguenau	317
4.10	<i>Prisons de femmes</i> : espace de récréation de la prison de Haguenau	317
4.11	<i>Prisons de femmes</i> : insert des sabots portés par les prisonnières	317
4.12	<i>Prisons de femmes</i> : promenades en rond dans la cour de la prison de Haguenau	317
4.13	<i>Prisons de femmes</i> : cellule du « groupe de confiance », exemple du régime progressif	317
4.14	<i>Prisons de femmes</i> : Alice (Danièle Delorme), Gigi (Vega Vinci) et Lulu (Jackie Rollin) dans leur cellule à la Petite Roquette	321
4.15	<i>Prisons de femmes</i> : incident dans l'atelier de plumasserie	321
4.16	<i>Prisons de femmes</i> : rires et regards voyeuristes	321
4.17	<i>Prisons de femmes</i> : séquence de « strip-tease »	321
4.18	Un prison modèle : « Nouvelles méthodes de travail à la prison centrale de Melun », <i>Les Actualités françaises</i> , 13 juin 1946	331
4.19	La fin du bagne, image du progrès : « Chez les relégués, retour de Cayenne à Saint-Martin-de-Ré », <i>Les Actualités françaises</i> , 25 décembre 1946	332
4.20	« La dernière chance », <i>Éclair-Journal</i> , 14 septembre 1955 : un père dominicain serre la main à un ancien détenu	333
4.21	« La dernière chance », <i>Éclair-Journal</i> , 14 septembre 1955 : un prisonnier remis en liberté	333

5.1	<i>Justice est faite</i> : plan subjectif du bureau du juge	354
5.2	<i>Nous sommes tous des assassins</i> : Michel (Georges Poujouly), personnage unidimensionnel, dépeint toujours comme victime de la pauvreté	368
5.3	<i>Nous sommes tous des assassins</i> : insert des fers portes par Le Guen (Marcel Mouloudji)	375
5.4	<i>Nous sommes tous des assassins</i> : un gardien (Paul Frankeur) endort Gino (Raymond Pellegrin) avant son exécution	375
5.5	<i>Nous sommes tous des assassins</i> : le point de vue de Gino, surpris pendant la nuit	375
5.6	<i>Nous sommes tous des assassins</i> : arrivée des gardiens, pieds nus, devant la cellule des condamnés	377
5.7	<i>Nous sommes tous des assassins</i> : le cortège emmène Dutoit (Antoine Balpêtré) de sa cellule	377
5.8	<i>Nous sommes tous des assassins</i> : découpe de la chemise du condamné .	377
5.9	<i>Nous sommes tous des assassins</i> : les bourreaux ligotent les mains de Dutoit et l’emmènent à la guillotine	377
5.10	<i>Nous sommes tous des assassins</i> : terrifié, Bauchet (Julien Verdier) crie au secours avant son exécution	377
5.11	<i>Nous sommes tous des assassins</i> : confession de Bauchet devant un aumônier	377
5.12	La torture et le meurtre de Daniel (Roger Coggio) dans <i>Avant le déluge</i> .	385
5.13	<i>Avant le déluge</i> : la tentative d’agression sexuelle	387
5.14	<i>Avant le déluge</i> : Liliane (Marina Vlady) distrait de Montesson (Jacques Castelot) pendant le cambriolage	387
5.15	Noblet (Bernard Blier) et son fils devant le palais de justice dans <i>Avant le déluge</i>	390
5.16	La fin pessimiste d’ <i>Avant le déluge</i> : les parents derrière les barreaux . .	390
5.17	La vétusté du palais de justice dans <i>Le Dossier noir</i>	404
5.18	<i>Le Dossier noir</i> : interrogatoire de Dutoit (Antoine Balpêtré)	406
5.19	<i>Le Dossier noir</i> : interrogatoire d’Yvonne Dutoit (Danièle Delorme) . . .	406
5.20	<i>Le Dossier noir</i> : le commissaire Noblet (Bernard Blier) interroge Françoise Le Guen (Léa Padovani)	407
5.21	Annnonce des premières prises de vue de <i>L’Affaire Seznec</i> , <i>La Cinématographie française</i> , 8 avril 1950	429

Table des matières

Introduction générale	9
Le cinéma, un tribunal qui juge la société	9
La justice, la violence et l'État	12
D'un État policier vers un État de droit?	16
Rhétorique, idéologie, propagande, subversion	19
L'après-guerre : un cinéma apolitique, un cinéma déconsidéré	24
Sources et méthodologie	31
Cerner le visible	37
Chapitres	
1 Faits divers. La représentation dépolitisée de la justice dans le cinéma français de la Quatrième République	39
1.1 Introduction : la justice pénale, matériau du film noir	39
1.2 Cinéma policier sans police	41
1.2.1 Une approche quantitative	42
1.2.2 Trois films emblématiques	49
1.3 Cinéma policier, propagande pour la police?	56
1.3.1 <i>Rue des Saussaies</i> , une infiltration peu subtile	60
1.3.2 Propagande quasi documentaire : <i>Razzia sur la chnouf</i>	62
1.3.3 La réalité tordue	68
1.3.4 La police compromise?	72
1.4 Comédies noires	74
1.4.1 <i>Je suis un sentimental</i> : Eddie Constantine se dote d'une conscience sociale	76

1.4.2	Occasions manquées : <i>Dernière Heure, édition spéciale, La Veuve et l'Innocent, La Joyeuse Prison</i>	81
1.4.3	La politique de l'autruche : <i>La loi, c'est la loi</i>	87
1.4.4	Le dossier Guitry	93
1.5	Condamnés par le destin, pas par l'État : les suites du réalisme poétique	106
1.5.1	<i>Au-delà des grilles</i> , aux frontières du réalisme poétique	108
1.5.2	Victimisé par tous (mais choyé par le tribunal) : <i>Martin Roumagnac</i>	117
1.5.3	<i>Leur dernière nuit</i> , une dernière affaire du destin	121
1.6	Mélodrames de l'erreur judiciaire	125
1.6.1	<i>Chéri-Bibi</i> et quelques autres drames en costumes Belle Époque	126
1.6.2	<i>Erreur judiciaire</i> et <i>Interdit de séjour</i> , deux films de Maurice de Canonge	132
1.6.3	<i>L'Affaire Maurizius</i> , une erreur judiciaire... exportée en Suisse .	140
1.6.4	<i>Crainquebille</i> : l'erreur de justice liée au conflit de classes	143
1.7	Propagande « apolitique » : la police, les tribunaux et les affaires criminelles dans la presse filmée	153
1.8	Conclusion : faits divers	162
2	Crimes de guerre. Regards en arrière vers un monde injuste, regards en avant vers un monde nouveau	169
2.1	Introduction : un potentiel subversif	169
2.2	Un regard en arrière : <i>Jéricho</i>	173
2.3	Vers un monde plus juste ?	179
2.3.1	<i>Mission spéciale</i> : de Hitler à de Gaulle, sans passer par Pétain .	180
2.3.2	<i>Un flic</i> , film de propagande pour la police sous l'Occupation ? .	184
2.4	Un monde toujours injuste ?	188
2.4.1	Les multiples allégories de <i>Panique</i>	189
2.4.2	<i>Quai des Orfèvres</i> , critique d'une société corrompue ?	195
2.4.3	<i>Le Retour de Jean</i> et le retour à l'État de droit	206
2.5	Actualités : une représentation quasi uniforme de l'épuration	219
2.6	Conclusion : un potentiel inexploité	227
3	Prisons sans barreaux. La délinquance juvénile à l'écran et les espoirs de l'après-guerre	229
3.1	Introduction : la délinquance, une question politique	229
3.2	<i>Au royaume des cieux</i> , mélodrame reçu à tort comme reportage ?	234
3.2.1	La censure : une réception exceptionnelle	238

3.2.2	Un film subversif, après tout?	241
3.3	<i>La Cage aux filles</i> : la voix de l'Église, une négociation avec l'État	242
3.3.1	Une image soignée des autorités	247
3.3.2	Du fait divers au reportage, du reportage au film	252
3.4	Morale laïque : <i>Chiens perdus sans collier</i>	257
3.4.1	Les enfants malheureux du « cinéma de papa »	264
3.5	Progressisme officiel : actualités filmées et télévision	267
3.6	Conclusion : les contradictions de la jeunesse délinquante	275
4	Libération conditionnelle. Prison et réinsertion dans le mélodrame de l'après-guerre	279
4.1	Introduction : la réforme des prisons, un consensus politique	279
4.2	Deux mélodrames communistes	284
4.2.1	<i>Les Frères Bouquinquant</i> : la prison, métaphore de la religion dans un film anticlérical	285
4.2.2	<i>La Belle que voilà</i> : le périple de l'amoureuse d'un condamné	295
4.3	Amendement, exploitation et criminologie positiviste : la justice vue par Maurice Cloche	304
4.3.1	<i>Né de père inconnu</i> , un premier appel à la responsabilité collective	305
4.3.2	<i>Rayés des vivants</i> , ou comment la lobotomie rendra les prisons obsolètes	307
4.3.3	<i>Prisons de femmes</i> : réalisme, « amitiés particulières » et autocensure	313
4.4	Actualités : prisons modèles en France, émeutes à l'étranger	328
4.5	Conclusion : une gauche sceptique, une droite modérée	336
5	« Transformer les salles de cinéma en cours d'appel ». Rhétorique, réalisme et subversion dans le cycle judiciaire d'André Cayatte	341
5.1	Introduction : un examen approfondi de la justice	341
5.2	La rhétorique contre le système : <i>Justice est faite</i>	344
5.2.1	Construite de toutes pièces?	349
5.2.2	Aspects documentaires	351
5.2.3	Un film à thèse... mais quelle thèse?	356
5.3	La violence de l'État : <i>Nous sommes tous des assassins</i>	362
5.3.1	L'exécution, un spectacle transformé	363
5.3.2	Réalisme esthétique contre réalisme documentaire?	366
5.3.3	<i>Nous sommes tous des assassins</i> et la censure	378

5.4	La guerre, la peur et la jeunesse : <i>Avant le déluge</i>	380
5.4.1	Tel père, tel fils	382
5.4.2	« J3 » : l'ombre d'une affaire réelle	391
5.4.3	La censure maîtrisée par le cinéaste?	393
5.5	La problématique de l'instruction : <i>Le Dossier noir</i>	402
5.5.1	Un manque de censure mystérieux	409
5.6	Le réalisme de Cayatte face aux <i>Cahiers du cinéma</i>	411
5.7	Relégué aux archives : <i>L'Affaire Seznec</i>	420
5.7.1	Traces écrites : le scénario	421
5.7.2	La censure officielle devient officieuse	425
5.7.3	Quel censeur le plus efficace, le CNC ou les <i>Cahiers du cinéma</i> ?	428
5.8	Conclusion : la société accusée	432
	Conclusion	439
	Bibliographie	445
	Annexes	
	A Filmographie	465
	B Archives et sources non-film	473
	C Filmographies citées	481
	D Fiches d'information	491
	Table des tableaux et figures	533
	Table des matières	539

Du crime de guerre au fait divers. La justice pénale, un enjeu politique dans le cinéma français, 1945-1958

Résumé

Le cinéma français de l'après-guerre, largement apolitique, laisse pourtant surgir des questionnements autour de la remise en place de l'État de droit dans ses représentations de la justice pénale. Point de rencontre entre l'individu et l'État qui doit rétablir sa légitimité après les abus et les exactions du régime de Vichy, la justice représente un thème épineux pour les cinéastes, d'autant plus que le cinéma est à cette époque un moyen d'expression hautement surveillé, censuré et toujours associé à la propagande des régimes totalitaires. À partir d'un corpus de quarante longs métrages de fiction, l'objectif de cette étude est d'analyser les représentations des tribunaux, des forces de l'ordre, des prisons, du crime et du châtement par le média de masse le plus important de l'époque, avant que la Nouvelle Vague n'entraîne une transformation de l'industrie et de l'esthétique cinématographiques et que la télévision atteigne un public plus nombreux encore. Les critiques dans la presse, les archives de la censure publique ou encore les bandes d'actualités qui abordent ces mêmes thèmes font partie des sources utilisées dans cette étude pour replacer dans leur contexte historique les images de la justice dans le cinéma de fiction. Souvent dépolitisés, parfois propagandistes, en quelques cas subversifs, ces films permettent de délimiter le périmètre d'expression possible autour de ce thème intrinsèquement politique dans la France des années 1940 et 1950. Ils fournissent un aperçu de la morale, des idéaux, des tabous, des espoirs et des peurs d'une société qui a rétabli la démocratie, mais qui commence à interroger la violence de ses propres pratiques de maintien de l'ordre.

Mots clés : cinéma français; histoire du cinéma; Quatrième République; justice pénale; police; prisons; film noir; propagande; censure

From Tribunals to Tabloids: The Politics of Criminal Justice in French Cinema, 1945-1958

Abstract

Although French cinema from the period following World War Two is known for being largely apolitical, its images of criminal justice allow for a glimpse of the difficult questions that the postwar society was forced to ask itself about its return to the rule of law. As a point of conflict between the individual and the state—in a state attempting to reestablish its legitimacy—criminal justice was a delicate subject for filmmakers to address, especially since the cinematic medium, still seen as a means of propaganda and associated with totalitarian regimes, was strictly monitored and censored by public authorities. Using a corpus of 40 feature-length fiction films, this study attempts to analyze the representations of law enforcement, courts, prisons, crime, and punishment in the most important mass media of the era, before the transformation of the film industry by the New Wave and the spread of television to a substantial audience. A range of primary sources, from film reviews in the press to public censorship archives and newsreels dealing with similar themes, help to place the feature films' images of criminal justice in their historical context. Often depoliticized, sometimes propagandistic, occasionally subversive, the films reveal the possibilities and the limits of expression on an intrinsically political topic, in the film industry and more broadly in 1940s and 1950s French society. They expose the morals, ideals, taboos, hopes and fears of a nation that had recently reestablished democracy but faced difficult questions about the violence of its own methods of maintaining order.

Keywords: French cinema ; film history ; French Fourth Republic ; criminal justice ; police ; prisons ; film noir ; propaganda ; censorship