

Enquête sur les liens cinéma et roman noir

Marc Mercier

Number 189, December 2018

Cinéma et littérature : les affinités électives

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/89813ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

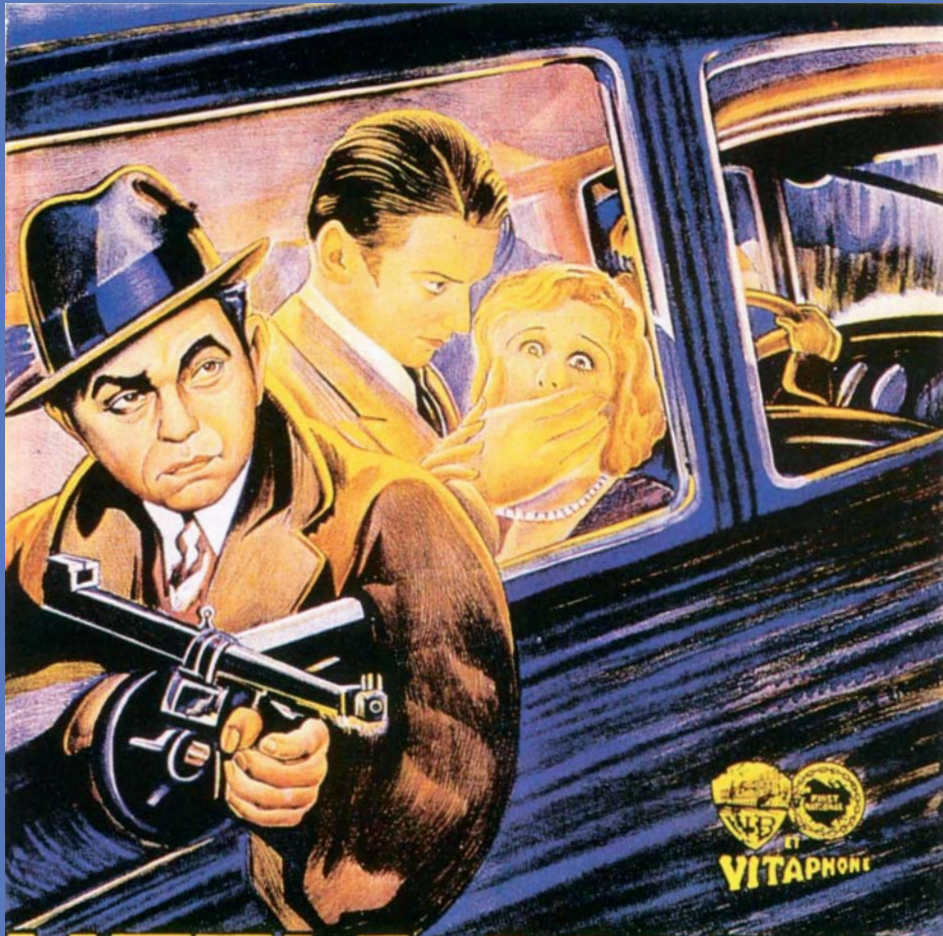
0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mercier, M. (2018). Enquête sur les liens cinéma et roman noir. *24 images*, (189), 24–29.



LITTLE CAESAR

AVEC EDWARD G. ROBINSON ET
DOUGLAS FAIRBANK JR.

1 Affiche de Little Caesar de Mervyn LeRoy (1931)

Enquête sur les liens cinéma et roman noir

PAR MARC MERCIER

**Le cinéma et le roman
noir (polar) sont nés à
peu près en même temps.
Pourtant une
éternité les sépare.**

Le cinéma à ses débuts est contemporain des grandes luttes ouvrières émancipatrices en réponse à l'arrogance des capitaines d'industrie assoiffés de profit. L'ouvrier qui avait fabriqué la caméra des Frères Lumière n'a pas pu pénétrer dans la salle où eut lieu la première projection payante en 1895. C'était un anarcho-syndicaliste. Il se faisait par ailleurs ses propres projections, vers le futur, dont le *happy end* s'appelait Révolution.

Puis il y eut la Première Guerre mondiale avec ses Unions sacrées de toutes les classes sociales pour défendre la Patrie. La contre révolution va bientôt triompher partout sous différentes formes libérales ou dictatoriales. C'est précisément la grande période du roman noir (au début essentiellement américain), disons les années 1920-1950. La lutte de classes étant partout sévèrement réprimée, est remplacée par des actions individuelles profondément désespérées.

LA BEAUTÉ DU GESTE

Le polar, tel qu'il fut initié aux États-Unis au début du XX^e siècle (Dashiell Hammet, Sam Spade, Raymond Chandler...), met toujours en scène un individu (la plupart du temps conscient que son action n'atteindra pas totalement ses objectifs) qui s'attaque à une organisation, à un système. Même quand il s'agit de la Mafia, c'est le capitalisme qui est visé dont les pratiques légales ne sont pas vraiment différentes des agissements illégaux. Conformément à la tradition libertaire, c'est le processus qui compte bien plus que l'objectif final. Le romancier *noir* est un partisan de la beauté du geste. C'est là que réside l'esthétique du polar.

Au polar, il convient d'opposer le roman policier à énigmes (style Gaston Leroux). La société se porterait bien s'il n'y avait eu l'intervention malheureuse d'une brebis galeuse. Un criminel. Un policier va donc enquêter, trouver le coupable, l'extraire (l'emprisonner ou le tuer) de la société qui va pouvoir alors redevenir un corps sain. Nous sommes là dans la plus pure tradition littéraire bourgeoise et manichéenne, la lutte du Bien contre le Mal à condition que cela ne remette pas en cause l'ordre établi.

Cinéma et polar : l'ainé industriel et son cadet récalcitrant vont « monter des coups » ensemble tout en se chamaillant. Godard ne sera pas le dernier des belligérants, c'est un joueur. Il dira qu'on ne peut adapter au cinéma que des « romans de gare ». Pour *Pierrot le fou*, il a puisé dans le « Démon d'onze heures » (Obsession, 1963) de Lionel White. Pour *Bande à part*, il s'est intéressé à un autre polar de la Série noire « Pigeon vole » (Fools' Gold, 1958) de Dolores Hitchens, sur les conseils de François Truffaut. Nous savons tous que le cinéma nous est apparu (ce fut d'ailleurs effrayant) entrant en gare (à La Ciotat). Si vous avez la fibre détective, peut-être vous êtes vous déjà plongé dans l'univers de cette écrivaine américaine dont l'œuvre est profondément marquée par le monde ferroviaire depuis son second mariage avec Hubert Allen Hitchens qui travaillait pour la police des chemins de fer. Il faut absolument lire son fameux « Erreur d'aiguillage » (The Bank with the Bamboo Door, 1966). Ses livres sont des regards cinématographiques, presque anthropologiques, sur la société contemporaine américaine.

↑ **Pierrot le fou** de Jean-Luc Godard (1965) → **L'avventura** de Michelangelo Antonioni (1960)



Si le sujet de l'adaptation du roman noir au cinéma est amplement connu, est moins souvent abordée la question du rôle que joue le cinéma dans cette littérature.

Les relations entre le polar et le cinéma passent aussi par la double casquette des auteurs. Citons par exemple le cas de William Riley Burnett. Les cinéphiles le connaissent puisqu'il est le scénariste du *Scarface* de Howard Hawks sorti en 1932, dont le personnage principal est inspiré du fameux Al Capone. Ce qui intéressait Burnett, c'est le monde de la violence qu'il découvrit quand il vint s'installer à Chicago en 1928, et ses rapports avec la politique, ce qui lui inspira en 1929 son chef-d'œuvre *Le petit César* (*Little Caesar*) qui fut d'ailleurs aussitôt adapté au cinéma sous le même titre par Mervyn LeRoy (1931).

Si le sujet de l'adaptation du roman noir au cinéma est amplement connu, les exemples ne manquent pas, est moins souvent abordée la question du rôle que joue le cinéma dans cette littérature. Prenons pour exemple « La grenouille qui tue » (*Nightmare*, 1979) de Richard Owen. Quand on découvre l'importance que jouent les animaux dans son livre, on se demande s'il n'a pas emprunté son nom à celui de l'expert britannique en Histoire naturelle qui inventa en 1842 le mot « dinosaure » sans lequel n'aurait peut-être jamais existé le célèbre entretien filmé entre les deux monstres du cinéma JL Godard et Fritz Lang, *Le dinosaure et le bébé* (1967) de André S. Labarthe. Côté monstre, nous sommes servis avec ce polar. L'un des personnages du livre d'Owen, John Dawkins, possède une petite île, une caméra 16 mm et Bouddha (un jaguar). Les futures victimes (des jeunes filles) sont déposées nues sur l'île, le soir venu. À l'aube, le bateau chargé du fauve en cage va faire plusieurs fois le tour de l'île. Longs travellings circulaires autour de la fille de plus en plus affolée. Puis la bête est lâchée et dévore sa proie sous l'œil de la caméra. Le film est ensuite monté, envoyé chez un complice distributeur à New York. Opération juteuse, car voir c'est jouir. Or, la puissance de ces séquences filmées provient du fait qu'elles ne peuvent qu'être narrées. C'est l'affaire de la littérature. Le récit de l'impossible à voir, le point de butée du cinéma. Et pourtant, c'est exactement cet interdit que les vidéastes (la plupart formés à Hollywood) de Daesch franchissent quand ils filment des exécutions mises en scène et aussitôt diffusées sur les réseaux sociaux. La réalité finit toujours par copier la fiction. C'est ce que nous allons d'ailleurs démontrer plus loin, preuves à l'appui.

QUAND LA RÉALITÉ COPIE LA FICTION

L'écrivain qui a peut-être le plus hanté son écriture de présences cinématographiques est Bertrand Schefer (par ailleurs scénariste) qui vient tout juste de publier un livre formidable intitulé « Série noire ». Le récit débute alors que vient d'être projeté au treizième festival de Cannes (1960) le film de Michelangelo Antonioni, *L'Avventura*. Le désastre est total, le public s'est ennuyé. Monica Vitti quitte la salle en larmes sous les sifflets. Le film recevra quand même le *Prix spécial* du jury grâce à l'intervention du président, un maître du roman policier, Georges Simenon. Comme dans le livre d'Owen, il est question d'une disparition et d'une île, d'un encerclement (avec travelling), d'un volcan peut-être aussi menaçant qu'un jaguar. Mais quand on apprend la disparition de l'héroïne, le film ne s'y intéresse plus. Le public assiste alors à l'enlèvement, la disparition, la dissolution de l'intrigue. Le meurtre de l'histoire. Le film devient comme son île, un désert. C'est cela que le public n'a pas supporté.

« Série noire » est écrit à partir des fiches de police d'un fait divers : l'enlèvement en avril 1960 du petit-fils du patron de Peugeot. Le premier kidnapping français. C'était alors une pratique américaine, *made in USA*. Une affaire qui mêla beaucoup de vedettes du milieu du cinéma dont Anna Karina.

Le protagoniste Rolland est un escroc, menteur, séducteur (notamment d'un ravissant jeune mannequin danois (Lise) qui rêve de devenir une star du cinéma comme Anna Karina qu'elle rencontrera, elle aussi danoise), et quand il écrit des lettres anonymes pour mener à bien ses méfaits, il les copie mot à mot dans un roman noir : « Rapt » (1955) de Lionel White (celui-là même qui écrivit le roman qui inspira Godard pour *Pierrot le Fou*).

Rolland agit en se prenant pour l'Alain Delon de *Plein soleil* (1960) de René Clément. Puis après avoir vu *Classe tous risques* (1960) de Claude Sautet, il imita le comportement de Jean-Paul Belmondo, et son complice Larcher s'identifia à Lino Ventura.

Après avoir procédé à l'enlèvement du garçon en suivant comme un scénario le livre de Lionel White, les deux bandits ont décidé de quitter leur appartement pour se faire discret. Rolland ne se réfugia pas n'importe où, il choisit le Grand Hôtel parisien de la rue Scribe, celui-là même qui possède le fameux Salon indien où eut lieu, le 28 décembre 1895, la première projection de cinéma des frères Lumière. L'origine de son monde. Rolland perce l'écran de la fiction pour renaître dans la réalité.

Puis, le couple Rolland et Lise se rendront à Cannes, passage obligé pour se faire des relations mondaines qui pourront devenir fructueuses. Bertrand Schefer écrit : « Il faut scruter la foule qui se presse dans les soirées : la plus belle fille du Danemark est là quelque part au bras de l'homme le plus recherché de France ».

Les policiers piétinèrent longtemps avant de leur mettre la main au collet. Il a fallu qu'un commissaire se mette enfin à lire « Rapt », à faire une véritable analyse de texte, soulignant les ressemblances avec les faits qu'il connaissait déjà, en décryptant les modes opératoires, en creusant la psychologie des personnages, à comprendre que les ravisseurs agissaient selon les règles de l'art, ce qui d'ailleurs en américain se dit *by the book*.