

THOMAS PILLARD,
*LE FILM NOIR FRANÇAIS FACE AUX BOULEVERSEMENTS
DE LA FRANCE D'APRÈS-GUERRE, 1946-1960,*
NANTES, JOSEPH K., 2014, 349 PAGES.

Achilleas PAPA-KONSTANTIS

Le Film noir français face aux bouleversements de la France d'après-guerre, 1946-1960, paru à l'automne 2014 aux éditions Joseph K., constitue une des premières études francophones (sinon la première) à remettre en question la position historiographique dominante selon laquelle le « film noir » constitue une spécificité américaine. Issu d'une thèse de doctorat, l'ouvrage de Thomas Pillard fait suite à la publication de son article « Une histoire oubliée : la genèse française du terme 'film noir' dans les années 1930 et ses implications transnationales » (*Transatlantica*, revue électronique d'études américaines, vol. 1, 2012) et en constitue en quelque sorte le prolongement. Dès les premières pages, l'auteur définit son projet de manière explicite. Deux thèses principales sous-tendent sa recherche : d'une part, le caractère cosmopolite du genre, puisque le « noir » est le « genre transnational par excellence » (p. 324), caractérisé notamment par de multiples échanges, à plusieurs reprises et dans les deux sens, entre la France et les États-Unis ; d'autre part l'idée que le « film noir » constitue une identité générique qui permet de mieux analyser et comprendre toute une série des productions françaises des années 1930-1960, en nous libérant toutefois de la nécessité d'une équivalence absolue entre les « versions » française et américaine du genre en question.

Traiter d'un pareil sujet est d'autant plus exceptionnel qu'à l'inverse du film noir américain, la recherche sur son homologue hexagonal constitue un terrain inconnu – sans parler de la réticence traditionnelle pour l'étude du cinéma français en genres. C'est précisément ce manque historiographique et théorique dans le paysage éditorial francophone

qu'entend combler Pillard avec son ouvrage. S'il limite l'étendue de son étude à l'immédiat après-guerre, et plus particulièrement aux années 1946 à 1960, sa périodisation est justifiée par l'obsolescence de la production filmique de ces années dans les milieux critique et universitaire. D'ailleurs, c'est un des bénéfices collatéraux de l'entreprise de Pillard de donner une légitimité académique à un corpus des films français oubliés, coincés entre le « réalisme poétique » de l'avant-guerre et l'éclatement de la Nouvelle Vague à la fin des années 1950. C'est exactement l'attribution de l'identité « film noir » à ce corpus, dans une approche croisant le national et le transnational, qui permet de mieux analyser à la fois les films eux-mêmes et leur réception, ainsi que de bien repérer une certaine évolution de l'esthétique « noire » en France au mitan du XX^e siècle, marquée indélébilement par la rupture entraînée par la Seconde Guerre mondiale.

Le Film noir français emprunte la voie d'une recherche dépassant le cadre strict et limité d'une étude filmique *stricto sensu*. Pillard mobilise deux grands axes d'analyse, l'*identité nationale* et la *masculinité*, qui constituent les composantes opératoires d'une approche originale, située au croisement de trois méthodologies, distinctes mais – et c'est le mérite de ce livre de le prouver – complémentaires : les *star studies*, les *cultural studies* et les *gender studies*. Ainsi, le lecteur se confronte à une succession des cadres interprétatifs, avec des allers-retours inévitables mais toujours enrichissants. Si l'argumentation de Pillard tout au long de son ouvrage nous semble claire et convaincante, c'est précisément grâce à ce parti pris méthodologique fécond, ainsi qu'à la richesse remarquable de ses sources. L'auteur confronte la production filmique avec des discours *de* et *sur* la période en question sans se limiter à la seule presse spécialisée. En plus des analyses de séquence, souvent brillantes (comme, par exemple, celle du début de *Panique*, riche en symboles), on trouve ici un travail important dans les archives (réception critique, comptes rendus de presse, magazines « *people* », courrier des lecteurs, dossiers de production issus des archives du Crédit National, parmi d'autres) qui va jusqu'à l'étude minutieuse des scénarios des films analysés (notamment de *Manèges*, *Le Miroir à deux faces*, *Les Portes de la nuit*, *Une si jolie petite plage*, *L'Homme à l'imperméable* et *Razzia sur la chnouf*). Certains passages de

ces scénarios sont reproduits, ils soulignent la thèse de Pillard selon laquelle le scénario constitue une étape de la création filmique souvent négligée, mais potentiellement riche en informations. En combinant « l'analyse des représentations et la contextualisation historique » (p. 17), l'ouvrage se révèle également une lecture enrichissante sur l'histoire politique et socioculturelle de la France d'après-guerre grâce, encore une fois, aux sources mobilisées (une multitude d'études historiques et sociologiques – voir par exemple l'analyse du quartier de Montmartre qui va de la topographie à l'histoire politique). À cet égard, il convient tout de suite de souligner l'audace et le courage de Pillard qui s'est lancé dans une entreprise extrêmement complexe et ambitieuse.

Le livre est construit en trois parties, suivant la catégorisation que l'auteur fait à l'intérieur de son corpus filmique en trois cycles distincts : le « réalisme noir », la « série noire pour rire » et le film de gangsters. Cette classification témoigne en elle-même de l'hétérogénéité du film noir français qui se décline en différentes séries ; Pillard attribue ce fait aux différences fondamentales entre les industries cinématographiques hollywoodienne et française, et notamment à l'absence d'une structure d'intégration verticale dans la seconde qui aurait permis une standardisation plus accomplie de la production filmique. En outre, la division en trois « cycles » qui se succèdent dans le temps (même si des chevauchements s'avèrent inévitables), permet également de mieux repérer l'évolution du genre en France, comme entité globale perçue dans son historicité. De cette manière, Pillard réussit à donner un aperçu cartographique des nombreuses variantes du film noir français. On trouve ici des films connus (*Panique, Quai des orfèvres, Manon, Touchez pas au grisbi*) et d'autres, moins étudiés, presque oubliés aujourd'hui (*Le Miroir à deux faces, Razzia sur la chnouf, L'Homme à l'imperméable*) ; d'ailleurs, c'est un des plus grands plaisirs de la lecture de ce livre que de (re)découvrir une production largement méconnue mais évocatrice d'une époque de grands bouleversements. En effet, *Le Film noir français* ne se contente pas, comme nous l'avons déjà souligné, de proposer une typologie de sous-catégories, voire une série de textes filmiques classés selon le degré de leur appartenance au paradigme central quoique fluctuant du « film noir ». De

manière générale, les films analysés sont caractéristiques d'un cinéma et d'une période riches en défis idéologiques, sociopolitiques et symboliques. Ils condensent et révèlent les tensions antagonistes à l'intérieur du pays dans l'immédiat après-guerre, voire « les ambivalences et les contradictions d'une nation en transition, qui a pu négocier son identité et fantasmer son rapport au passé, au présent et à l'Amérique de plusieurs façons » (p. 19).

Les films étudiés sont envisagés sur plusieurs niveaux d'analyse (jeu d'acteurs, choix de mise en scène, analyse des dialogues, approche pragmatique, et d'autres), tous organisés autour de la question des enjeux identitaires, nationaux et socioculturels, face au passé historique (le cinéma des années 1930 ou les traumatismes de l'Occupation) ainsi qu'« à la pénétration massive de la culture américaine en France à partir de 1945 » (p. 83). Cette américanisation (qui commence déjà avec le contact entre la population indigène et les soldats américains pendant le long processus de la Libération pour exploser avec l'importation de toute une culture de consommation de masse, y compris de films américains comme emblème de l'industrie culturelle étatsunienne) est intrinsèquement liée à la modernisation du pays dans les années 1940 et 1950 qui, à son tour, a été interprétée – plus ou moins explicitement – à l'époque comme une féminisation menaçante de la société française (l'accueil enthousiaste réservé à la modernité par les magazines féminins a de toute évidence contribué à cette lecture historique). Ainsi, les antagonismes idéologiques et symboliques entre l'identité française et *the american way of life* d'une part, et entre l'identité masculine et l'émancipation émergente des femmes de l'autre, ne constituent que deux facettes d'une même réalité sociopolitique.

La première partie du livre se penche sur le cycle du « réalisme noir », soit un corpus de films caractérisés par leur pessimisme, leurs intrigues fatalistes et une nostalgie amère face à l'impossibilité d'une revitalisation de la tonalité poétique des films noirs français des années 1930. Car c'est bien plus vers le passé cinématographique hexagonal que vers le « mouvement » quasi-contemporain du film noir américain que le « réalisme noir » se tourne : « à l'échelle du cycle dans son ensemble, c'est

bien *le très faible marquage hollywoodien* des films qui retient l'attention » (p. 87). Ainsi, par des références éparses, les films noirs français reconnaissent l'existence d'une production similairement « noire » dans un autre contexte socioculturel (les États-Unis), mais du même coup réaffirment leur ancrage national, voire leur identité spécifiquement française. Loin d'une simple imitation de l'esthétique hollywoodienne, la noirceur violente du « réalisme noir » s'explique plutôt par les traumatismes de l'Occupation ainsi que par les bouleversements des rapports sociaux des genres (*gender*) en France dans l'immédiat après-guerre. Comme le remarque l'auteur dans sa conclusion, « la noirceur sans appel du 'réalisme noir' apparaît bien comme une configuration complexe plutôt qu'une simple 'continuation du pessimisme noir de 1938', puisqu'elle devient l'agent d'un discours de 'règlements de comptes' et d'une (difficile) remise en ordre patriarcale » (p. 108).

Si le « réalisme noir » est un cycle passéiste et nationaliste, la « série noire pour rire » émerge après l'analyse de Pillard comme un cycle relativement nouveau, marqué explicitement par l'influence américaine – cinématographique (le film noir des années 1940) et littéraire (les romans *hard-boiled*). Pourtant, le point commun qui lie les deux premiers cycles en les constituant en deux modes différents de la même généricité n'est que leur préoccupation sur la négociation de la double dialectique « passé/présent » et « France/USA » pour les identités nationale et masculine en France des années 1940-1950. Dans cette deuxième partie du livre, c'est l'approche des *star-studies* qui prend la relève : même le corpus des films traités est constitué sous l'angle des trois vedettes masculines de la « série noire pour rire » (Raymond Rouleau, Eddie Constantine et Fernandel). À travers une analyse de leur *persona* médiatique, de leur jeu d'acteur et des personnages qu'ils étaient appelés à incarner, ce deuxième cycle du film noir français se présente comme beaucoup plus rassurant que le « réalisme noir » quant à l'articulation entre la construction de la masculinité et la façon de représenter la modernité.

Le troisième et dernier cycle, le film de gangsters, est étudié à partir d'une période (1954-1956) et d'un corpus (seulement quatre titres) bien plus

limités. Liés à l'émergence d'écrivains français *hard-boiled*, notamment Albert Simonin et Auguste le Breton, les films de gangsters créent un univers plus crédible que la « série noire pour rire », mais toujours centré sur le conflit entre les genres, les générations et les cultures. En accordant une importance supérieure aux hommes blancs, vieillissants et porteurs d'une *francité* indéniable, ces films s'avèrent moins pessimistes que ceux du « réalisme noir » ou du film noir américain.

En guise de conclusion, nous pouvons avancer que nous sommes bien devant un ouvrage imposant, dans tous les sens du terme, riche et touffu, mais d'une écriture serrée et toujours passionnante. Étayé par une profonde connaissance du contexte historique en question, des outils d'une analyse sémio-pragmatique des films et de la cinéphilie populaire, le livre de Pillard mérite à plus d'un titre une lecture attentive. Il est vrai que l'auteur ne perd pas de temps pour construire concrètement le genre « film noir » – qui demeure aujourd'hui, même dans la recherche anglo-saxonne, un objet fluctuant – ou mieux délimiter ses contours. En même temps, des nouveaux concepts apparaissent sans cesse (le « réalisme sordide », le « *celeactor* » ou le « transfert culturel ») ce qui peut entraîner une certaine désorientation du lecteur – toujours provisoire – dans les méandres de la réflexion théorique. Finalement, nous pourrions adresser une dernière réserve à l'adoption des périodisations déséquilibrées (quatorze ans pour le « réalisme noir », neuf pour la « série noire pour rire » et seulement trois pour le film de gangsters), ainsi qu'à certains choix quant au corpus traité : certains films qui figurent dans la liste ne sont guère analysés (voir par exemple *Vous piguez ?*), d'autres sont exclus pour des raisons peu convaincantes (*Le Caïd* de Bernard Borderie, un « film noir » plus tardif avec Fernandel) et, quant à la troisième partie du livre, Pillard passe à côté de l'opportunité d'une analyse de la déclinaison dynamique du courant en question et de l'interpénétration éventuelle des cycles par le tournant des films de gangsters vers un ton plutôt comique voire parodique à la fin des années 1950.

Autant de propositions qui ne prouvent en réalité que la qualité de *Le Film noir français* : le livre est de bout en bout d'une écriture élégante et

accessible et, grâce à la méthodologie et aux sources mobilisées, réussit à éclaircir toute une production filmique dont la place n'était pas auparavant évaluée à sa juste valeur. Il nous paraît donc légitime de se demander, à l'instar de l'auteur, la place que tiendra l'étude historique des genres au sein du cinéma français, puisque cet ouvrage fait apparaître un manque criant et, par conséquent, des possibilités de recherche à venir.

Achilleas Papakonstantis est doctorant en études cinématographiques et audiovisuelles à l'Université de Lausanne, il est actuellement assistant étudiant à la section d'histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne sur un projet d'anthologie de la critique cinématographique suisse romande. Il travaille comme critique pour plusieurs sites cinématographiques et a écrit et réalisé cinq courts-métrages dont deux ont participé en compétition à des festivals internationaux.