

L'évolution du film policier depuis 1960

Patrick Schupp

Number 75, January 1974

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51413ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Schupp, P. (1974). L'évolution du film policier depuis 1960. *Séquences*, (75), 16–19.



Bonnie and Clyde, d'Arthur Penn

L'évolution du film policier

DEPUIS 1960

Patrick Schupp

Avant tout, il est important de préciser ce que l'on entend généralement par "film policier". Au pied de la lettre, cela veut dire "film dont l'action et l'intrigue comportent l'intervention de forces de l'ordre, officielles ou non, pour le bien-être et la justice". Mais on a coutume de classer sous cette dénomination nombre d'oeuvres qui, tout en n'ayant pas nécessairement d'interventions policières, n'en comportent pas moins une intrigue ou des développements appartenant directement ou indirectement au genre. C'est pourquoi les différents thèmes que l'on retrouve dans les films policiers d'aujourd'hui ont été sérieux et présentés dans une optique de classement autant que de synthèse.

L'évolution décadente de la société contemporaine, le relâchement des mœurs, l'épanouissement officiel de la violence, la vénalité et le crime organisé, l'inflation et les guerres sont douloureusement reflétés sur nos écrans. Le film criminel ne fait pas exception, au contraire, ainsi qu'on le verra, et les sévices policiers de *Réjeanne Padovani*, *Z* ou *Détenu en attente de jugement*, la mafia du *Parrain*, le crime crapuleux de *L'Attentat* autant que le tueur psychopate de *Targets*, ou le policier assassin du *Condé*, ont des racines profondes dans la réalité actuelle; même le cinéma emprunte directement à la vie, en transposant à peine, comme dans le cas de *In Cold Blood*, *Topaz* ou *The Boston Strangler*.

Causes célèbres ou romans à succès ? Peu importe. Aujourd'hui, le crime paie, et parfois fort bien : les assassins échappent à la justice et les voleurs réussissent leur coup, ce qui ne fait que souligner davantage le terrible et irréversible effondrement des valeurs auquel nous assistons, et qui semble se précipiter depuis, justement, les années 1960. Aussi, par réaction, vers le passé (notamment la période 1925-30), époque criminelle s'il en fut) retournera-t-on dans l'espoir que la description d'un monde bouleversé par l'entre-deux-guerres permettra au spectateur, non seulement de prendre conscience de la dégradation de son propre univers, par comparaison, en assistant à sa gestation, mais aussi de regretter une époque dont le recul fait disparaître les imperfections au profit de la nostalgie qu'elle provoque.

Le cinéma, de par l'impact et les prolongements qu'il suscite, a été l'un des principaux propagateurs de cette façon de voir. Et *Bonnie and Clyde*, comme *Borsalino*, vont de pair avec l'exhumation (réussie !) de *No, no Nanette* à Broadway (où se produit la même Ruby Keeler des années 1930), les chansons de Bette Midler ou les collections de prêt-à-porter de chez Macy's, quand ils ne tentent pas de provoquer l'adoption d'un style de coiffure, la coupe d'un vêtement, ou d'imposer une décoration...

Voici donc à peu près les champs ouverts par le film policier 1960-73, vastes et d'une diversité que des limites fluctuantes ne cessent d'élargir.

1. Le super-détective, privé ou non

Lorsque le dernier coup d'archet eut retenti au 221B Baker Street, une tradition venait de s'établir qui se poursuit encore aujourd'hui, bien que s'amenuisant. A Sherlock Holmes (dont une résurgence occasionnelle nous permet d'envisager certains aspects plus intimes, comme sa vie privée, telle que racontée, il y a quelques années, par Billy Wilder), succèdent Hercule Poirot, miss Marple et le commissaire Maigret, tous témoins de leur époque d'une façon aussi frappante que Holmes incarnait l'archétype victorien. Puis au détective intellectuel, dont les super-pouvoirs se manifestaient par la solution ingénieuse d'un crime en apparence parfait, mais au moyen de ses petites cellules grises, fait suite le héros efficace et glacé auquel l'ère atomique et les savants fournissent les gadgets miraculeux qui lui permettent de battre dans leur propre domaine, non plus des individus, mais de puissantes organisations à l'échelle de la planète. Nous avons changé de mesure, d'étalon et de style, mais la base demeure au fond la même. James Bond, Matt Helm, Derek Flint et Modesty Blaise promènent, de film en film, chaque fois d'une façon plus démesurée, leur élégance aussi efficace que meurtrière, leur impeccable réussite et leurs innombrables conquêtes, ces dernières n'étant, en fait, que des réussites d'ordre privé qui ne comprennent ni amour ni profondeur. Issus d'une technologie sans âme, ils sont aussi tributaires de la civilisation qui les a fait naître que les robots futuristes auxquels ils servent de modèle.

Par contre, le "private eye" est un personnage ayant des antécédents aussi variés que spectaculaires : le Marlowe d'Humphrey Bogart continue de vivre sous les traits de Dick Powell, James Garner, et maintenant Elliott Gould. Aussi efficace que James Bond, finalement, il est surtout plus humain, allant même jusqu'à la névrose ou la mort pour le prouver. James Bond, Matt Helm et compagnie sont invincibles et superbes, et traversent, au hasard des traits qu'on leur prête (Sean Connery, Dean Martin, James Coburn, George Lazenby ou Roger Moore) leurs aventures avec une nonchalance amusée. Harry Palmer (*Ipcress File*, *Funeral in Berlin*, avec Michael Caine), *Harper* (Paul Newman), *Dirty Harry* (Clint Eastwood) ou *Tony Rome* (Frank Sinatra) vont avoir des crises de conscience, souffrir, mourir aussi, ou faire face à un ostracisme, le renvoi, la prison et la mort pour que s'accomplisse leur but. Il est d'ailleurs intéressant de constater que le détective privé, engagé pour résoudre une "affaire" pour laquelle il est payé, va, de plus en plus, s'impliquer personnellement, soit avec ses "clients", soit dans ses projets de vengeance ou de règlements de comptes.

Il y a enfin, dans ce domaine, le policier humain, sujet à des faiblesses et des erreurs et qui fait son travail selon sa conscience, même si celle-ci n'est pas nécessairement en accord avec les lois traditionnelles. Homer Tibbs est l'un de ces policiers, et ajoute la dimension de race (Sidney Poitier, qui l'incarne, est Noir) à celle d'individualisme. Son conflit avec Rod Steiger (*In the Heat of the Night*) et sa prise de position dans la "suite" (*They Call me Mister Tibbs*) sont extrêmement caractéristiques de la nouvelle attitude belliqueuse et revendicatrice des Noirs des Etats-Unis, qui ne fait que paraphraser, sur un ton modéré, les hideuses réalités quotidiennes de New York et Los Angeles. Le policier intègre de *Detective Story* a fait place au tâcheron de la Sûreté Nationale qui se fait justice lui-même, (*Un Condé*, d'Yves Boisset, ou *Max et les ferrailleurs*, de Sautet, ou encore *Dirty Harry* où nous voyons respectivement Michel Bouquet, Michel Piccoli et Clint Eastwood "descendre" le méchant ou le supérieur hiérarchique de leur propre volonté, en en assumant les conséquences extrêmes).



Harper, de Jack Smight

2. Le "thriller" ou aventures policières

Là, nous avons affaire à un genre plus ancien, en ce sens qu'il n'a pas réellement évolué depuis Edgar Wallace et qu'il demeurera populaire en autant qu'il respectera ses origines. Hitchcock, passé maître en la matière, a fait école, et les *Charade*, *Arabesque*, *Pink Panther* et autres *North by Northwest* se signalent par une atmosphère enjouée, humoristique, un "suspense" habilement mené, des acteurs de métier et un scénario, en général original, réalisé tambour battant par un metteur en scène chevronné. Ces derniers films, cependant, ajoutent une dimension importante au genre : aucun ne serait complet s'il n'avait une course, une poursuite, dont les modalités et les protagonistes varient selon le gré (et les moyens) du metteur en scène : voiture de course (*Bullitt*), planeurs (*Thomas Crown Affair*), métro-voiture (*French Connection*), skis (*Diamonds Are Forever*), hors-bords (*Live and Let Die*), ou tout simplement les innombrables courses et poursuites de voitures, en général sur des parcours accidentés de préférence, pour le frisson garanti, et dont l'impact est essentiellement tributaire du montage et des "effets spéciaux".

Certains films, cependant, tout en rentrant dans cette catégorie, échappent à une classification un peu trop rigoureuse : le froid et passionnant *Day of the Jackal*, où l'on suit la progression inexorable d'un tueur engagé pour assassiner le

général de Gaulle, *The Mechanic*, où un ancien tueur passe les rênes à un disciple (tous deux y perdront la vie), ou *The Manchurian Candidate*, qui renouvelle heureusement le genre en apportant des idées et un style nouveaux.

Le thriller a ses lettres de noblesse (*The Maltese Falcon* en demeure un exemple classique) et durera tant qu'il y aura des metteurs en scène pour travailler dans ce genre et des auteurs comme Alistair McLean pour fournir les scénarios). Films de détente, sans prétention, tenant le spectateur en haleine par leur construction habile et leur interprétation souvent désinvolte, mais en rapport avec l'action dramatique primaire, sacrifiant l'expression à l'effet. En fait, la majeure partie des films dits "policiers" appartiennent à cette catégorie, par opposition aux films à incidence psychologique dont nous parlerons plus tard.

3. Le film d'espionnage

On peut rapprocher cette catégorie de la précédente. En effet, depuis *L'Affaire Cicéron* et *L'Homme qui en savait trop*, entre autres, le genre demeure ; et Hitchcock en est le maître incontesté : *Torn Curtain*, *Topaz* n'en sont que des témoignages supplémentaires, si besoin en est. *The Chairman*, fort habilement orchestré, rentre aussi dans ce domaine, alliant le suspense à une construction rigoureuse. Ce genre de film, cependant, ne figure pas directement dans la catégorie policière, mais en est un avatar ; et nous ne le mentionnons que dans cette optique. La police, en effet, n'apparaît que fort épisodiquement, et surtout pour arrêter les coupables ou faire rebondir l'action.

4. La mafia et sa contrepartie : le policier déchu

Là, par contre, nous sommes au cœur même du domaine policier : la peinture réaliste et sans concessions du milieu fait l'objet de films de plus en plus nombreux et spectaculaires. Se souvient-on du discret et merveilleux *Black Orchid* Sophia Loren, veuve noire et sicilienne, se faisait lentement gagner le cœur par un Anthony Quinn plus vrai que nature... L'histoire, située dans le milieu de la mafia new yorkaise, avait une résonance à laquelle peu de films de ce genre nous avaient habitués, aussi bien dans la construction

impeccable que dans l'exemplaire discrétion, absente hélas trop souvent des films de ce genre. Et lorsqu'Arthur Penn tourna, contre vents et marées, *Bonnie and Clyde*, il venait sans le savoir, de faire un classique du genre, à mettre de pair avec *Little Caesar*, *Scarface* et certains films de Bogart. Mais l'optique avait bien changé ! Un couple de jeunes délinquants dévalisent les banques, pillent, volent, tuent (et avec quel réalisme !) et finissent victimes de leur cupidité et punis par où ils ont péché. Mais le miracle, si l'on peut dire, c'est qu'ils sont sympathiques, qu'on y croit, qu'on les excuse presque, que leur amour maladroite est touchant, et qu'on regrette la terrible tuerie dans la voiture qui termine le film. Astuce de metteur en scène ? Sans doute. Mais aussi signe des temps nouveaux, qui va faire du crime organisé une valeur sûre et presque justifiée. Le bandit peut tuer, voler, assassiner, violer ; règlement de comptes, légitime défense, tradition, tout est bon pour excuser l'apologie de la violence crapuleuse au service des puissantes dynasties sicilienne. *Bloody Mama* préparait le chemin à *Dillinger*, que suivit le *Godfather*. Et là, apothéose : un roman à succès, la spectaculaire audition de Marlon Brando pour l'obtention du rôle-titre, les menaces et les mises en garde de la vraie Mafia sur le réalisme ou l'authenticité de certaines scènes, non moins spectaculairement dissimulées ; les déclarations fracassantes de Francis Coppola ; le succès enfin d'un film qui n'en méritait pas autant — le pli était pris une fois pour toutes et les *Valachi Papers* ne purent que faire figure de parent pauvre avant que n'arrivent *The Friends of Eddie Coyle*, surprenant de fraîcheur, de délicatesse, de retenue et d'intelligence (... dans un film sur la mafia !) et qui donnait, à un Robert Mitchum vieillissant avec élégance, l'un des meilleurs rôles de sa carrière. Personnellement, je pense que l'impact et la profonde vérité du film peuvent facilement lui décerner une place de choix dans cette littérature cinématographique sur la mafia, mais il y aura toujours des gens pour se laisser prendre aux puissantes et factices séductions d'un parrain trop juste pour être vrai... pour en arriver à un personnage étrange, mystérieux, une sorte de James Bond ayant mal tourné, dépositaire d'un savoir mortel au service de la mafia : *The Mechanic*, véhicule idéal pour Charles Bronson, avec en prime, une fin morale et un

dernier retournement post-mortem fort habilement agencé. Le film progresse sans heurts, avec juste la dose nécessaire de suspense et de profondeur dramatique, et surtout une profonde connaissance des règles du jeu. Vu le succès de ces manifestations, il est possible que nous assistions à un renouveau du genre, au détriment du vrai film policier, c'est-à-dire le crime commis par un assassin que l'on découvre à la fin du film, en général annoncé par le policier ou l'inspecteur de service...

5. Le film policier classique

Les mânes de Sherlock Holmes, de Gideon Fell, Maigret et Poirot en frétille d'aise : la vieille tradition n'est pas complètement morte : même Huston s'y est frotté, dans sa *List of Adrian Messenger*, complet avec déguisements, faux coupables et meurtres en série. Mais tout le monde n'est pas Huston, et la pauvre Anna Moffo en rupture de Traviata s'est un jour retrouvée meurtrière dans *Week-end Murders* sans savoir ce qu'elle faisait et ça paraissait un peu trop... La liste est vaste et variée, pourtant, et ne cesse de s'allonger : *Naked Edge*, qui vit la dernière apparition de Gary Cooper à l'écran, l'étrange et merveilleux *Games*, où Simone Signoret commettait impunément le crime parfait (et avec quelle maestria !), l'exercice de style donné par Truffaut dans *La Mariée était en noir*, l'étonnant *Klute*, dont les dernières scènes, en livrant le nom de l'assassin, donnait à Jane Fonda la possibilité de jouer la scène qui allait lui valoir l'Oscar de la meilleure interprétation, et plus récemment *The Last of Sheila*, médiocre mouture des grands films d'autrefois... Quant à Annie Girardot, dans *Elle boit pas, elle fume pas, elle drague pas... mais elle cause*, femme de ménage sublime, elle dressait ses trois patrons l'un contre l'autre, grâce à de vieux papiers trouvés dans des boîtes à ordures, et gagnait le magot : film très représentatif d'un certain genre de film français, habile, drôle, bien fait, et essentiellement divertissant, comme *Le Grand Blond avec une chaussure noire*, ou les veuves, noires ou non, de Michel Audiard. La grande réussite du genre demeure cependant le récent film de Mankiewicz, *Sleuth*, prototype impeccable du "whodunit" (qui-qua-tué), et ajoutant quelques éléments de critique sociale à une intrigue impeccablement menée jusqu'à sa tragique conclusion...

(à suivre)