

« De battre mon cœur s'est arrêté » – généalogie d'une filiation :

1

En guise d'introduction, il convient tout d'abord de définir ici les caractéristiques du genre « policier » au cinéma. Souvent adapté d'un roman noir, mettant en présence trois actants (agresseur, victime et défenseur de la loi) par le biais d'un acte délictueux, situé dans un univers essentiellement urbain et à une époque contemporaine de son tournage, le film policier doit répondre plus ou moins, pour être considéré comme tel, à ces caractéristiques.

La question du genre s'avère délicate en France. Principalement héritier du théâtre, le modèle dramatique français privilégie en effet des catégories telles que le drame ou la comédie dramatique. Les notions, venues de la peinture et de la littérature, de genres mineurs et majeurs sont encore de nos jours prépondérants dans la culture française. Pour le dire autrement, on hésite encore en France à mélanger ce que les américains nomment « low art » et « high art ». Ce système normatif, dit des genres académiques, a considérablement limité l'attrait des cinéastes de l'hexagone pour les genres populaires tant ceux-ci peinent à être reconnu par les institutions destinées à légitimer les artistes et leurs œuvres. Une exception notable à cet état de fait : le cinéma policier de tradition française.

Bien qu'il s'en méfie et semble vouloir prendre des distances avec la notion de genre (sans doute pour les raisons précitées), Jacques Audiard officie indubitablement au sein du genre policier français. Les invariants du genre sont ainsi systématiquement présents dans les récits que propose le cinéaste – acte délictueux autour desquels tourne l'intrigue, agresseur, victime ou défenseurs de la loi peuplant les arcanes d'histoires où la thématique de la filiation est récurrente. En tant que seul genre constitué du cinéma français, le genre dit du « film policier » est, par définition, un terrain d'élection favorable à l'étude d'une filiation, de déférence et référence, d'héritage en hommage. Petite tentative de généalogie du crime...

I – HEREDITES d'un genre français : Henri-Georges Clouseau et Jean-Pierre Melville :

« Le cinéma de Melville, puisqu'il est question de lui, ne m'a jamais vraiment touché. Je n'adhère pas, par exemple, à la manière dont il utilise les comédiens. L'Armée des ombres est un film remarquable, mais sinon ça m'a peu marqué, Melville n'a jamais été une référence pour moi. »

Jacques Audiard, interviewé par Téléràma¹.

¹ Cf. Téléràma du 25-10-2010, Propos recueillis par Laurent Rigoulet (avec la collaboration de Claire Pomares), <http://www.telerama.fr/cinema/enferme-avec-jacques-audiard-1-2,51617.php>.

Le moins que l'on puisse dire c'est que Jacques Audiard ne cherche pas à s'associer particulièrement au cinéma de genre national. Il est évident par ailleurs que l'influence des grands cinéastes de polars français n'est pas première dans la forme que travaille Audiard, cinéaste éminemment contemporain de ce point de vue. Pourtant, « De battre mon cœur s'est arrêté » hérite peu ou prou d'une histoire qui est celle du cinéma français et, plus précisément, du cinéma policier français qui passe par deux noms importants : Henri-Georges Clouzot et Jean-Pierre Melville.

Ce qui est d'emblée remarquable dans un film comme « De battre mon cœur s'est arrêté » c'est la volonté affichée de Jacques Audiard et son scénariste Tonino Benacquista de rompre avec les sempiternels clichés mafieux. Le monde du crime et celui des affaires sont indifférenciés et indifférenciables. Le film décrit les activités d'un groupe d'hommes au sein duquel le personnage principal, Tom, pourrait tout aussi bien être qualifié d'entrepreneur que de malfrat, tantôt homme d'affaire, tantôt homme de main.

C'est là l'héritage d'une donnée fondamentale véhiculée par le cinéma policier français : l'indifférenciation de personnages situés de part et d'autre de la légalité. Cette zone de trouble est en effet typique du cinéma policier hexagonal depuis la période de l'occupation. Deux cinéastes tout particulièrement ont bâti leurs œuvres respectives sur les bases morales extrêmement troubles de ce sigulier moment de l'histoire récente de la France : Henri-Georges Clouzot et Jean-Pierre Melville.

Si le travail des deux hommes n'a jamais constitué une influence revendiquée par Jacques Audiard, cette dernière est immense sur l'ensemble des cinéastes qui leur succédèrent et œuvrèrent dans le genre policier.

L'occupation fût ainsi une période charnière pour le cinéma français en général et pour le film policier en particulier². Un bref rappel s'impose ici. « Quand ils entrèrent dans Paris en juin 1940, les Allemands installèrent dans un hôtel des Champs-Élysées une Propaganda Staffel, chargée de contrôler la presse, l'édition, la radio et le cinéma – écrit Georges Sadoul – Le flot des films allemands envahit les écrans, mais leur succès fût si médiocre que, reprenant leurs méthodes d'avant 40, les nazis organisèrent pour leur compte la production de films réalisés par des Français, avec la Continental, qui s'appuya sur un important circuit de salles, plusieurs studios, agences de distribution et usines de tirages »³. Repris par François Guérif, les propos de Sadoul sont ainsi complétés : « Si le cinéma français était, dans sa grande majorité, hostile à l'occupant, il reste que, suivant Sadoul, « aborder l'actualité, ou même des sujets contemporains, sous le contrôle de la Propaganda Staffel était plein de périls. On s'évada donc vers la féerie, le rêve, les intrigues policières ou les mélodrames historiques, alibis véritables ou simulés. »⁴

² Les deux cinéastes auront d'ailleurs une influence notable aux quatre coins du monde – Clouzot faisant, par exemple, l'admiration de William Friedkin (« French connection ») qui fera un remake de son « Salaire de la peur », Melville pèsera sur le travail d'un John Woo à Hong Kong comme d'un Michael Mann aux États-Unis « The killer » pour l'un, « Le solitaire » pour l'autre, renvoyant aisément à la figure et à l'univers du « Samouraï ».

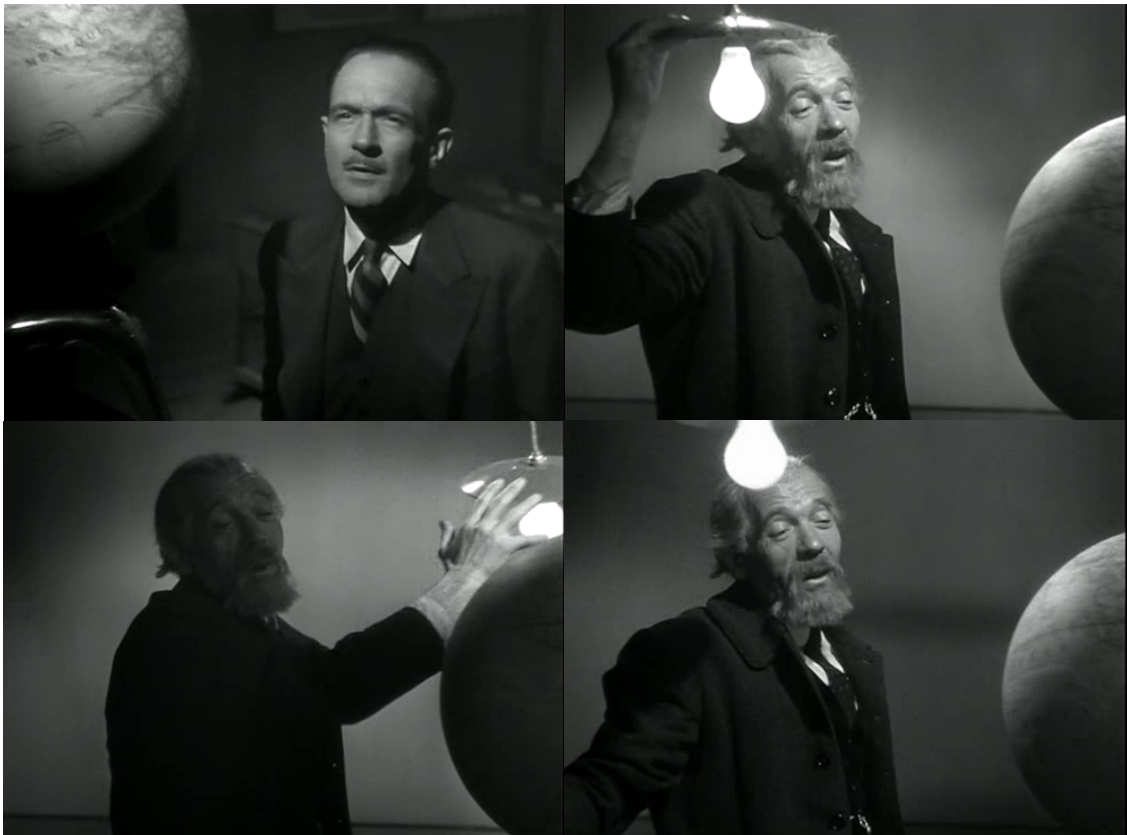
³ Georges Sadoul, « Histoire du cinéma mondial : des origines à nos jours », éditions Flammarion, Paris, 1972.

⁴ François Guérif, « Le cinéma policier français », éditions Artefact, Paris, 1981, p.79.

Réalisé en 1943, pendant la période l'Occupation, « Le corbeau » d'Henri-Georges Clouzot, fera couler beaucoup d'encre. Le film appartient peu ou prou à la veine du cinéma policier à l'instar d'une bonne moitié de l'œuvre du cinéaste (« L'assassin habite au 21 » en 1941, « Quai des Orfèvres » en 1947, « Les diaboliques » en 1954 ou encore « Les espions » en 1957...). La filmographie par ailleurs extrêmement noire du cinéaste se construit sur une idée sans cesse réaffirmée : tous les êtres humains sont capables du pire. La séquence dite de la lampe du « Corbeau » résume à elle seule le discours du cinéaste dans la plupart de ses films.

Pas de bons et pas de méchants dans l'œuvre de Clouzot, donc. Car pas de frontière nette entre le Bien et le Mal. C'est tout l'enjeu du dialogue entre le psychiatre Vorzet, interprété par Pierre Larquey et le docteur Germain que joue Pierre Fresnay et qui se constitue autour d'une lampe dominant un globe terrestre. La métaphore est limpide et la période à laquelle le film est réalisé la rend extrêmement forte et dérangeante. En d'autres termes, « les humains sont tous coupables » et tout le reste n'est qu'arrangement avec soi-même...

Ce déterminisme est à la base d'un film comme celui de Jacques Audiard. Sans plus d'explication, le spectateur se retrouve ainsi plongé dans les zones d'ombres largement majoritaires de la vie de Thomas qui, s'il est capable d'interpréter une sonate de Haydn, peut aussi déloger des SDF à coups de battes de baseball d'un immeuble qu'il a le projet d'acquérir ou de vendre...





La période de l'Occupation va donc marquer la fin d'un manichéisme qui pouvait être encore de mise avant-guerre dans le cinéma policier français. Ainsi, l'élément le plus remarquable

d'une œuvre comme celle de Jean-Pierre Melville est peut-être moins sa relecture de signes originaires du cinéma américain que de sa manière de prendre acte de ce que le cinéaste a vu et vécu entre 1940 et 1945. Bref, il serait sans doute temps de considérer davantage l'œuvre de Melville en ce qu'elle renvoie à l'histoire de la France que pour le maniérisme avec lequel elle transpose un imaginaire américain – celui du film noir – à Paris ou Marseille. Si nous nous attardons un instant sur un film très postérieur à la période de l'Occupation tel que le « Cercle rouge » réalisé en 1970, ce qui frappe au premier abord ce sont les similitudes entre les comportements des truands et ceux des policiers ou même le caractère d'indécidabilité entre les codes vestimentaires des uns et des autres.

« Il y a là un contexte historique précis que Melville est le seul à évoquer – écrit Guérif : la collusion police-milieu au sein de la Gestapo française pendant l'occupation »⁵. Cette ambiguïté-là est aisément transposable dans le cadre du genre qui, de ce fait, recouvre alors la fonction rituelle consistant à mettre en scène des valeurs d'une société donnée (ici française à n'en pas douter), en les codifiant dans des règles (celles du genre policier avec les limites desquelles joue Melville) connues de tous. L'ambiguïté de la période 39-45 traitée frontalement est affaire délicate (voir dans une certaine mesure « *Le Corbeau* » – 1943 – de Clouzot à toujours fait scandale : la période étant particulièrement délicate pour nombre de français), elle semble être l'une des matrices (avec le goût du cinéma américain) de l'œuvre de Melville. Le genre permet la transposition dans la mesure où, comme le rappelle Stanley Cavell, « il faut qu'un genre reste ouvert à de nouvelles œuvres, de nouvelles prises en charge de son héritage »⁶. Ce goût de l'ambiguïté donne au « *Cercle rouge* » une couleur tout à fait française.



⁵ François Guérif, Op. Cit., p. 131.

⁶ Cf. Stanley Cavell, A la recherche du bonheur, éditions Cahiers du cinéma, 1993, p.34.



Feu rouge que l'on grille (fait mineur mais néanmoins délictueux) et manquant de provoquer un accident, probable excès de vitesse et circulation dans le sens contraire du sens de lecture usuelle (de droite à gauche donc), visage du commissaire Mattéi interprété par Bourvil entre ombre et lumière, caractère réversible de l'apparence du policier et du truand Vogel, incarné par Gian Maria Volonte, sont autant d'indices de l'impossibilité de distinguer un personnage d'un autre.



Tom, dans le film d'Audiard, n'est-il un brillant pianiste potentiel lorsqu'il introduit des rats dans un immeuble qu'il compte acheter à bas coût ? Et n'est-il pas encore un malfrat face à Monsieur Fox, son ancien professeur de piano dans le hall de la salle de concert où les deux hommes se retrouvent après bien des années ou lorsqu'il parvient à maîtriser une œuvre de Bach sur les conseils de sa jeune enseignante ? Sans aucun doute. La musique – c'est-à-dire l'art – constitue néanmoins chez Jacques Audiard une échappatoire viable, un horizon possible. C'est là un caractère transcendant et pour tout dire optimiste qui n'appartient en rien au vocabulaire de Clouseau et très difficilement à celui de Melville dont « Le samouraï » narre les rapports ambigus entre un tueur à gage et une pianiste témoin de son dernier meurtre.



Il est intéressant de noter enfin que si Melville est le réalisateur d'un film emblématique, « L'armée des ombres », sur la résistance que le cinéaste a intégré et à laquelle il doit son

pseudonyme – Melville –, le deuxième film de Jacques Audiard, « Un héros très discret », ne raconte rien d'autre que le parcours d'un résistant de la dernière heure à la mémoire phénoménale et au culot étonnant qui se fait une place dans l'armée française à la Libération alors qu'il n'a pas quitté le domicile familial au moment du conflit.



Indistinction entre la légalité et le crime, hommes en voiture, ambiance nocturne savamment orchestrée, écartèlement des personnages entre le trivial et la grâce, intérêt marqué pour une même période historique où la gestapo allemande pouvait se présenter sous les traits de policiers français⁷ et où flics et voyous se rangeait du côté de la collaboration ou de la résistance sans que leur goût supposé pour le crime ou la loi n'entre en ligne de compte, ces quelques éléments suffisent probablement, on le voit, à établir un lien esthétique et thématique entre des œuvres qu'à priori tout séparent pourtant.

II – FILIATION avec un père incontournable : Michel et Jacques, scénaristes :

« [...] mon père entretenait une relation très cynique avec le cinéma, quelque chose d'un peu lourd et agressif, une ironie très développée, dans laquelle il s'est un peu enfermé. »⁸

Jacques Audiard, interviewé par Télérama

Le genre, on la sait, évolue d'une manière toujours semblable, de sa formation (reconnue avec le temps par l'élaboration d'un discours esthétique qui, depuis l'Antiquité, dresse un état des ressemblances et des différences entre des œuvres) jusqu'à sa plénitude, puis de sa plénitude à son déclin, souvent accompagné par la parodie ou le mélange des genres qui retardent en fait l'abandon, pour une durée indéterminée.

Observons, pour nous en convaincre, le corpus de films tirés de la trilogie dite de « Max le menteur » écrite par Albert Simonin et éditée dans la « Série Noire » créée en 1945 par Marcel Duhamel. Si « Touchez pas au grisbi », publié en 1953 et porté à l'écran par Jacques Becker dès 1954, s'avère un modèle de « série noire » française – polar mâtiné de chronique

⁷ L'idée d'une police gestapiste n'est pas très éloigné du film de Clouseau, « Quai des Orfèvres » qui, en 1947, ne présente pas la police sous un autre jour que celui d'une machine à fabriquer des coupables. Il y a là toute l'origine de la veine politique du cinéma policier français des années 70, à l'image de films tels que « Un condé » d'Yves Boisset par exemple, décrivant la parfaite illégalité de l'action policière.

⁸ Ibid.

de mœurs, film « à l'origine d'un genre où le héros n'est plus un gangster à l'américaine, mais un truand bien de chez nous »⁹ – aussi sérieuse dans sa description d'une guerre des gangs qu'originale dans sa manière de montrer le quotidien d'un gangster vieillissant, les adaptations des deux romans suivants, « Le cave se rebiffe » en 1954 et « Grisbi or not grisbi » en 1955, vont marquer un tournant dans l'évolution du genre vers la parodie. En effet, l'humour prend une place prépondérante dans l'adaptation au cinéma du « Cave se rebiffe » réalisé par Gilles Grangier en 1961, l'adaptation de « Grisbi or not grisbi », série noire tout à fait sérieuse va ouvrir la voie à une longue série de parodie lorsque Georges Lautner la portera à l'écran en 1963 sous le titre « Les tontons flingueurs ». Un point commun à ses deux derniers films, leur dialoguiste, absent de l'adaptation de « Touchez pas au grisbi » : Michel Audiard.



1954



1961



1963

L'homme va truster les plus hautes places du box-office français en tant que scénariste, dialoguiste et, parfois, réalisateur, en se mettant au service de stars comme Jean Gabin,

⁹ François Guérif, Op. Cit., p. 105.

Notons que la dimension parodique qui va s'emparer dans les années 60 du polar français est peut-être le corolaire de cette « désaméricanisation », une manière de se mesurer au cinéma américain en le traitant par la dérision. Quoi qu'il en soit, « Touchez pas au grisbi » aura tout d'abord une descendance sérieuse : « Razzia sur la schnouf » d'Henri Decoin ou encore du « Rififi chez les hommes » de Jules Dassin tous deux réalisés en 1955 et quelques autres où l'on retrouve au générique Albert Simonin, Auguste Le Breton ou... Michel Audiard.

Alain Delon ou Jean-Paul Belmondo. Un humour largement teinté de pittoresque va devenir la marque de ce personnage-clé du cinéma policier français d'après-guerre. C'est en grande partie lui qui va entraîner le genre vers la parodie systématique. La thématique de la filiation, de la paternité parfois encombrante, dans l'œuvre de son fils Jacques n'est sans doute pas étrangère à l'ombre de ce père connu de la plupart des spectateurs encore aujourd'hui.

Lorsqu'on l'interroge sur ce thème de la filiation dans le film, Jacques Audiard explique : *« C'était un thème du film dont De battre est le remake – « Mélodie pour un tueur », de James Toback [où un truand demande à son fils, joué par Harvey Keitel, d'exécuter un contrat pour lui NDLR]. Le film de Toback reposait sur des figures quasi mythologiques, une opposition père-fils, un peu sommaire et frontale, assez lourde parfois. J'avais vu Mélodie pour un tueur à l'époque de sa sortie, à la fin des années 70. Je ne l'avais pas revu depuis et je gardais un fort souvenir du personnage du fils, un « bad boy » qui veut changer de vie et devenir pianiste concertiste. J'y ai vu une manière d'aborder les rapports entre père et fils de manière plus directe que ce que j'avais pu faire par le passé. Comment s'arrange-t-on de cet héritage ? Comment s'en dégage-t-on ? De qui est-on le fils ? D'un père ou d'une mère ? Quel choix fait-on, à partir de ça, pour s'inventer une histoire ? J'aimais l'objectif exorbitant que se fixe le personnage de James Toback, qui est devenu celui de « De battre mon cœur s'est arrêté », l'ambition démesurée qui fait de lui un héros : « Pour tracer un sillon droit accroche ton char à une étoile. »¹⁰ Pour qui a vu les deux versions, force est de constater que le rôle du père est bien plus noir dans « De battre mon cœur s'est arrêté » que dans « Mélodie pour un tueur », et que le personnage de la mère, internée dans le premier film, décédé dans le remake, pèse bien plus par son absence dans le film de Jacques Audiard. Une dimension autobiographique se fait ainsi assez fortement jour : « Ma mère me protégeait de mon père. C'est à dire du cinéma. De ce monde qui l'entourait – les amis acteurs, les producteurs –, qui n'avait aucun prestige à mes yeux. J'avais le privilège d'être né là-dedans, ça ne m'impressionnait pas. Mon père considérait le cinéma comme un métier, et la littérature comme un art. La reconnaissance sociale qu'apportait ce milieu n'avait pas beaucoup d'attrait pour moi, elle m'insupportait presque. J'adorais mes parents, mais je suis passé par une phase de détestation de tout ça. C'est sans doute aussi la raison pour laquelle je me suis senti attiré par la philosophie et la littérature : je cherchais des issues, je ne voulais pas faire le même métier que mon père et j'ai mis beaucoup de temps à accepter l'idée que le cinéma est un mode d'expression. »*

Si Jacques Audiard, contrairement à Thomas dans « De battre mon cœur s'est arrêté », choisira finalement la voie du père – le cinéma –, ce sera pour discuter sans cesse de la notion de filiation. Les relations entre les hommes ne vont guère de soi dans son œuvre. La paternité y est ambiguë, teintée de pulsions inquiétantes. Le rôle, la place, la fonction sociale y sont perpétuellement indéterminés. Que l'on songe au personnage de Frédéric incarné par Matthieu Kassovitz dans le premier film du cinéaste en 1993, « Regarde les hommes tomber », pour comprendre combien la place du fils n'est que peu définie. En tout cas pas selon les critères sociaux usuels. Le jeune homme y est en effet le compagnon de route d'un

¹⁰ Ibid.

homme plus âgé pour qui il cuisine, avec lequel il lui arrive de dormir et qui peut se montrer jaloux à ses heures... Toute l'histoire du film consistera en une description minutieuse d'une dépossession – Jean Yanne remplacera Jean-Louis Trintignant face à Matthieu Kassovitz – de la même manière que la trace du père tendra à s'effacer pour Thomas dans « De battre mon cœur s'est arrêté » qui lui préférera la voie de la mère, la musique plutôt que le « business ».

Pour comprendre les débuts de l'œuvre de cinéaste de Jacques Audiard, la thématique de la filiation et l'évolution du point de vue dans ses films, sans doute faut-il remonter à sa principale collaboration avec son père, lorsqu'ils écrivirent tous deux le scénario de « Mortelle randonnée » en 1983.

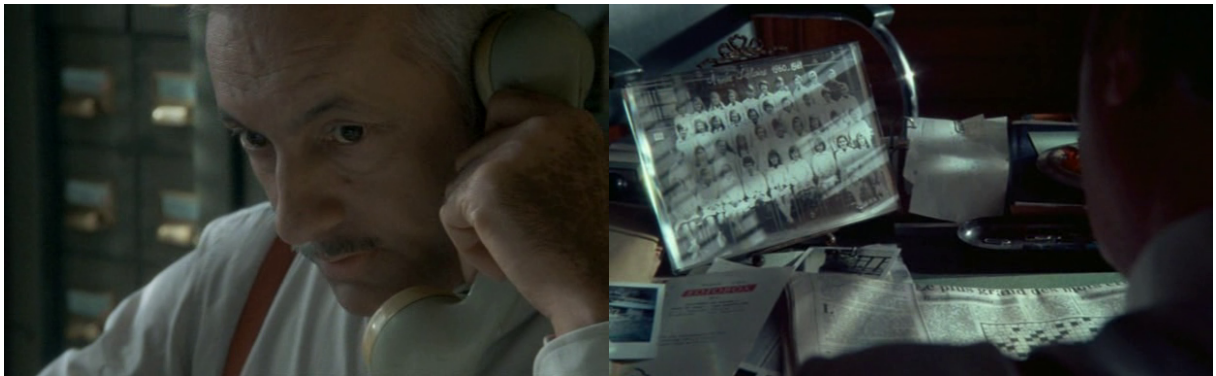
Jacques Audiard : « Notre collaboration sur l'adaptation du roman de Marc Behm, « Mortelle Randonnée », réalisée par Claude Miller, a été un moment important. C'était une expérience très singulière. Une manière de communiquer avec mon père. Il avait beaucoup aimé ce livre, qui parlait d'un père en quête de son enfant, et il en avait acheté les droits. Mon frère François était mort quelques années plus tôt dans un accident de voiture (à 26 ans, en 1975) et il en avait été très affecté. De la mort de mon frère à la sienne, sa vie a été une sorte de dégringolade. Le scénario de « Mortelle Randonnée » parlait beaucoup de ça. D'un sentiment très fort de solitude paternelle. Nous avons travaillé sur l'écriture, le temps d'un été, très librement, sans producteur, ni réalisateur. Juste lui et moi. Nous nous retrouvions autour de ce sujet. Mais nous parlions peu de nous. Mon père ne se confiait pas. Il était de ceux qui communiquent peu avec leur progéniture, qui ne témoignent pas de leur affection. Dans l'écriture, nous trouvions une interface. »



« Mortelle randonnée » se présente dès le plan d'ouverture comme l'affaire du regard. Le personnage de détective privé interprété par Michel Serreau se surnomme « l'œil », sorte de francisation de l'expression anglaise « private eye ».



Ce lien ne va pas de soi dans le film. Il se présente comme un chiffre, une énigme, un sens caché qu'il faut découvrir, un mystère à élucider – ce que vient confirmer la grille de mots croisés.



Car c'est à un autre type de jeu que se livre par téléphone avec son ex-épouse le détective dépassé de « mortelle randonnée » : découvrir laquelle des petites filles présentent sur une vieille photo de classe est sa fille. On le pressent déjà, l'enquête qu'il faudra bien mener – polar oblige – sera également une enquête sur soi.



C'est le point de vue du père qui va structurer tout le récit du film. C'est ce point de vue, ce regard, cette présence-absence que va s'approprier Jacques Audiard lorsqu'il passera lui-même à la réalisation en 1993 avec « Regard les hommes tomber ».

Que raconte « Mortelle randonnée » ? L'enquête d'un vieux détective dont la fille est décédée sur une tueuse en série, croqueuse de diamants, qu'il file à travers toute l'Europe et sur laquelle il transfère tout à la fois son sentiment de deuil et le déni de la mort de sa fille.



Que raconte à présent « Regarde les hommes tomber » ? La traque par un homme d'âge mûr, Simon, des deux tueurs, le vieux Marx et le jeune Frédéric, responsables de la mort

d'un jeune policier dont il était l'ami. Une fois les deux tueurs retrouvés, Simon tuera Marx et prendra sa place auprès de Frédéric.



Dans les deux cas, la relation filiale est ambiguë, mal définie, et l'on transfère sur l'autre des affects forts, tenaces, qui ont simplement besoin d'un objet pour perdurer. Dans les deux cas, l'amour est avant tout une histoire de regard que l'on porte non sur l'autre mais sur ce qui, en lui, nous permet de poursuivre notre propre histoire.

Ainsi, s'il va tout d'abord filmer du point de vue des pères – héritage possible du travail scénaristique engagé avec le sien autour du deuil de son propre frère – une grande partie de l'œuvre de Jacques Audiard va consister, à partir de ce premier film qui reprend en quelques sortes le thème de la filiation là où « Mortelle randonnée » l'avait laissé, à s'approprier le regard du fils, c'est-à-dire à se dégager de celui du père. « De battre mon cœur s'est arrêté » ne raconte rien d'autre. Déjà, « Un héros très discret » en 1996, nous décrivait un fils qui s'inventait de toutes pièces une vie glorieuse (dans la Résistance) pour échapper au souvenir écrasant d'un père soi-disant tombé au champ d'honneur. Toutes choses en somme évoquant Jacques Audiard, cinéaste, inventeur et raconteur d'histoires, dans l'ombre d'un père sacré depuis longtemps « monument national » du cinéma français populaire.



III – PARENTE avec le film policier français des années 70 :

La fin des années 60 puis le début des années 70 vont voir accéder de nouveaux cinéastes aux premières places du box-office. C'est un moment important pour le cinéma français, un moment d'après la Nouvelle Vague¹¹, d'après la chronique de mœurs à la Becker-Dassin, d'après l'autodérision du genre (symboliquement, l'un des principaux vecteurs de la dimension parodique du polar français – le personnage de Lemmy Caution interprété par Eddie Constantine – ne survivra pas à sa stylisation par Godard dans « Alphaville »). Le genre policier français va ainsi survivre à sa propre dimension parodique grâce à des cinéastes comme Alain Cavalier, Robert Enrico, José Giovanni, Claude Sautet, Costa-Gavras, Philippe Labro, Yves Boisset ou encore Alain Corneau. Certains d'entre eux seront des contributeurs occasionnels au genre (Sautet), d'autres s'en feront une spécialité (Corneau). « Ils prétendent – écrit Guérif¹² – faire une œuvre personnelle, tout en s'inscrivant dans la tradition commerciale du cinéma français. Réconcilier la qualité et le commerce en quelque sorte ». Puisque le cinéma policier est devenu à l'issue des années 50-60 un genre véritablement commercial mais qu'il a également été pratiqué par de véritables auteurs reconnus (Clouzot, Becker, Melville) ainsi que par des cinéastes de la Nouvelle Vague – soit la quintessence du concept d'auteur tel que défini par... la Nouvelle Vague ! – le genre ne sera pas méprisé en France (et constituera de fait une exception à ce niveau).

Ces cinéastes vont s'inscrire dans une tradition et conserver notamment une caractéristique du genre policier en France : la composante ethnologique. En effet, le film policier, à travers le traitement du fait divers, possède une capacité unique pour traverser des milieux sociaux très variés – depuis celui du gangstérisme jusqu'au monde de la police. Mais les nouveaux tenants du genre vont aussi bénéficier de la dimension volontiers critique que l'époque met à l'honneur. En effet, les années 70 vont constituer un moment de véritable critique sociale qui va permettre au cinéma de laisser de côté l'imagerie romantique des années 50 : les truands répondant à un code d'honneur en train de disparaître vont ainsi être remplacés par des voyous pathétiques ou volontiers psychopathes. « On passe d'une délinquance localisée, identifiable, singulière à une délinquance de plus en plus anonyme, massifiée, omniprésente »¹³ – écrit Olivier Philippe. Les petits truands immobiliers de « De battre mon cœur s'est arrêté » s'inscrivent pleinement dans ce contexte issu des années 70 où l'agresseur – le truand – perd en idéalisation ce qu'il gagne en réalisme. Fictions volontiers marquées à Gauche – et parfois même militante si l'on songe à Costa-Gavras ou Yves Boisset – les films policiers français des années de contestation vont ainsi mettre en récit la recherche des motivations des criminels ce qui n'était jamais le cas auparavant. Impossible, en effet, d'imaginer une seconde que le spectateur se questionne sur les choix d'un personnage incarné par Jean Gabin dans les années 50. Une forme de psychologie fait ainsi son apparition.

De fait, une dimension documentaire va apparaître : il s'agit moins de mener des enquêtes que d'accompagner les policiers dans leur travail quotidien, il est bien davantage question

¹¹ Dont certains membres se sont risqués dans le genre « noir » - Truffaut (« Tirez sur le pianiste », « La mariée était en noir », « Une belle fille comme moi », « La sirène du Mississippi », etc.), Godard (« A bout de souffle », « Alphaville », « Pierrot le fou », « Bande à part », etc.) – jusqu'à s'y spécialiser – Chabrol.

¹² François Guérif, Op. Cit., p. 127.

¹³ Olivier Philippe, « Le cinéma policier français contemporain », éditions du Cerf, Paris, 1996, p. 99.

de dépeindre un milieu social souvent défavorisé que de monter « le » milieu pittoresque des truands parisiens. Cette volonté de description n'est pas étrangère au projet de Jacques Audiard – l'entreprise dans « Sur mes lèvres », l'immobilier dans « De battre mon cœur s'est arrêté », la prison dans « Un prophète », etc... La dimension critique va également s'accroître quant au travail policier qui n'appartient plus à une typologie unique comme par le passé mais va s'incarner de bien des manières, toutes plus ou moins héritière d'un film-matrice, le « Quai des Orfèvres » de Clouzot. La composante que constitue le représentant de l'ordre va devenir secondaire bien qu'importante en terme de récit chez Jacques Audiard : c'est le jeune policier à l'inquiétante personnalité abattu au début de « Regarde les hommes tomber » et dont la mort déclenche la narration, c'est le contrôleur judiciaire qui a assassiné sa femme dans « Sur mes lèvres », ce sont les gardiens de prison corrompus de « Un prophète », etc.

Parmi les cinéastes familiers de l'univers du polar, un est tout particulièrement intéressant à comparer au travail de Jacques Audiard : Corneau. Le chef-d'œuvre de Corneau, « Série noire », va s'employer à décrire avec minutie et cruauté le quotidien d'un jeune homme évoluant à la limite de la loi et à la vie intérieure très riche comme le montre le célèbre générique du film. Si le film de Jacques Audiard se montre moins désespéré que l'adaptation de « Des cliques et des cloaques » de Jim Thompson par Corneau, il n'en demeure pas moins que le projet cinématographique est sensiblement proche : suivre pas à pas, sans jamais le lâcher, un personnage prisonnier de ses contradictions. Là où « Série noire » fera le constat d'un échec absolu, « De battre mon cœur s'est arrêté » quant à lui proposera le récit d'une renaissance. La volonté de dresser un constat urbain est également de mise dans les deux films : caractère inhumain de la banlieue dans l'un et malhonnêteté de la rénovation de quartier entiers de Paris de l'autre. Grisaille contre obscurité. Dans les deux cas, une vision tout à fait singulière de Paris est proposée au spectateur à travers de manière de traiter les rapports du corps à l'espace : intégration tragique d'une silhouette qui, même si elle est toujours en mouvement, tourne en rond et n'échappe jamais au cadre dans « Série noire », phases de dissolutions et d'émergences d'un corps au prise avec l'obscurité et le flou de plans toujours trop serrés pour qu'on puisse s'y épanouir dans « De battre mon cœur s'est arrêté ».



Le poids de tristesse des deux films dont le paysage urbain est la caisse de résonance est ainsi un point de comparaison important. C'est lui qui entraîne la mise en scène. Cette dernière va alors s'évertuer à faire régner une loi du cadre particulièrement oppressante sur le corps d'un personnage paradoxalement insaisissable et prisonnier de son environnement.

C'est en cela que Jacques Audiard s'avère plus proche du cinéma français des années 70 que la plupart des cinéastes de sa génération, venus principalement de l'esthétique publicitaire : Jean-Jacques Beinex avec « Diva » (1980), « La lune dans le caniveau » (1983) ou « Mortal transfert » (2000), Luc Besson avec « Subway » (1985), « Nikita » (1990) ou « Léon » (1994), Matthieu Kassovitz avec « Assassins » (1996) ou « Les rivières pourpres » (2000). Ces réalisateurs vont davantage s'intéresser à la dimension ludique du genre policier et tiré ouvertement ce genre français vers des rivages plus anglo-saxons.

Le polar pour le polar, en d'autres termes l'exercice de style, n'est pas, on le voit, un objectif pour Jacques Audiard. Pour lui, il l'a dit, le genre est un véhicule, le moteur d'un récit dont les ambitions sont ailleurs. Un autre cinéaste pourrait constituer, si ce n'est un modèle pour le cinéaste, du moins un équivalent : Claude Sautet. Cinéastes des hommes en voiture et scénariste émérite comme Audiard, ayant œuvré à plusieurs reprises dans le cadre du film

policier – et notamment en début de carrière avec « Classe tous risques » (1960) et « L'arme à gauche » (1965) –, Sautet ambitionne la chronique psychologique attentive et vise à la dresser le constat sociologique d'une époque. « De battre mon cœur s'est arrêté » se trouve ainsi au carrefour de deux œuvres de Claude Sautet, correspondant chacune à ses deux veines – polar et chronique : « Max et les ferrailleurs » (1971) et « Un cœur en hiver » (1992). Le premier pour la mise en scène d'un rapport homme-femme singulier et le portrait d'un personnage à la croisée de mondes très différents. Le second pour le rapport à la musique au sein d'un couple improbable.

Tout oppose à priori le personnage de Max à celui de Tom. A bien y regarder pourtant, Max est issu d'un autre milieu (la grande bourgeoisie) que celui dans lequel il travaille (la police), a besoin pour s'en sortir (c'est-à-dire pour fabriquer des coupables – cf. « Quai des Orfèvres ») de l'aide d'une jeune femme (une prostituée incarnée par Romy Schneider) dont les visites vont rythmer le récit.



La musique, quant à elle, jouera un rôle bien précis dans les deux films : elle insinue le possible dans le récit – possible du couple, de l'ailleurs, de l'autrement. Elle représente cette part invisible des personnages qu'ils tentent tous d'identifier : leur désir. Dans « Un cœur en hiver » comme dans « De battre mon cœur s'est arrêté », les répétitions viennent rythmer là encore un récit qui n'a d'autre ambition que de montrer l'éveil d'une nouvelle configuration du désir chez des personnages à la voie toute tracée. Le pessimisme de Sautet, son univers très noir aboli en quelque sorte la distance entre ses films policiers et les autres – les deux veines manifestant un même goût pour une psychologie fouillée et rigoureuse. C'est sans doute quelque chose de cet ordre que cherche à fusionner lui aussi le cinéma de Jacques Audiard, entre récit plus ou moins criminel et étude de mœurs approfondie.



Ajoutons peut-être un dernier film, méconnu, mais pourtant remarquable, de Claude Sautet : « Un mauvais fils », réalisé en 1980 qui narre le face à face d'un père ouvrier et de son fils – respectivement Yves Robert et Patrick Dewaere. L'œuvre, dans sa manière de poser frontalement le rapport filial, n'est pas sans évoquer « De battre mon cœur s'est arrêté ». Même constat d'échec entre les générations, même déception des attentes mutuelles de l'une et de l'autre, même récit d'une incompréhension constante.



D'une même fascination pour les hommes entre eux, se rencontrant au gré de l'existence, issus de milieux différents, circulant en voitures, parlant d'affaires, se retrouvant pris dans des situations typiques du film noir où l'argent devient central, tentant malgré tout d'entretenir des rapports d'amitié dont l'intensité dissimule mal les fêlures des uns et des autres face aux spectres de l'âge ou de la solitude, Sautet et Audiard ont fait œuvre avec cette même volonté d'embrasser un personnage et son époque, d'organiser le choc de différents milieux sociaux et économiques, d'observer patiemment la naissance des sentiments chez ceux dont la préoccupation principale est à priori ailleurs...

On le sait, le premier film de Claude Sautet, « Classe tous risque » était un polar qui rivalisait en son temps avec la meilleure série B américaine. Puis « Les choses de la vie » avaient marqué un changement de cap que Sautet ne cessera au fil de son œuvre de nier en

accordant aux films de genre comme aux autres la même attention, le même soin dans la construction scénaristique de l'histoire comme des personnages.

Il y a de ce romantisme-là chez Jacques Audiard probablement, dans son désir affiché d'abolir les frontières entre les genres et d'en tenter la fusion cohérente et sensible. Une différence de taille pourtant entre Audiard et Sautet, là où le second a démultiplié ses personnages, le premier se concentre sur un ou deux pas plus. Néanmoins, l'œuvre du réalisateur de « De battre mon cœur s'est arrêté » offre déjà de la France contemporaine une mosaïque sociologique d'où transparaît un retrait pudique du cinéaste derrière son récit, un goût plus que modéré pour la monstration et la démonstration des affects, la volonté d'une mise en scène toute entière dévolue à la captation la plus juste possible de personnages filmés à hauteur d'hommes. C'est à peine si la tentation d'un lyrisme discret (et donc paradoxal) se laisse entrevoir dans les films de Jacques Audiard.

La question de l'héritage, de la transmission, du regard des pères et des fils, du poids qu'ils engendrent, des choix qui se doivent d'être faits pour pouvoir exister en tant qu'individu est au centre de l'œuvre d'un cinéaste qui, s'il prend le genre avec des pincettes, ne lui était pas moins destiné de par la matière même de ses préoccupations. La question du genre étant indissociable de celle de la transmission et de l'héritage comme on le sait.

Ainsi, l'œuvre du cinéaste – six films à ce jour – peut-elle être envisagée comme un excellent témoignage de l'évolution d'un genre depuis la seconde guerre mondiale, tant elle conserve des traces de chacune des périodes traversées depuis lors par le cinéma policier français. L'indifférenciation du bien et du mal – marque indélébile que l'époque de la collaboration aura laissé sur le genre à travers les œuvres de Clouzot et Melville –, la volonté de chroniquer les mœurs du monde des voyous – soit l'héritage de Becker, de Dassin et de quelques autres –, le projet de faire tout à la fois œuvre psychologique et sociologique au-delà de l'action qu'implique en général le recours au genre.

Il y a de fait, chez Jacques Audiard, une prolifération de l'intrigue : la relation père-fils est ainsi traitée à l'aune de la confrontation du père avec un mafieux russe et du désir du fils de reprendre le piano. Les éléments du polar se voient donc contraints de partager l'affiche avec ceux de la comédie dramatique ou du drame. Il y a ainsi, outre un élément scénaristique dynamique propre au genre qui permet au récit d'avancer, un caractère métaphorique certain (qui n'a jamais échappé aux spécialistes français du genre, de Clouzot à Corneau) qui permet au récit réaliste et contemporain qu'implique le genre policier – et plus généralement la tendance du cinéma français contemporain à filmer le présent – de tendre vers la fable ou le conte initiatique. Soit l'histoire d'un petit garçon appelé Tom dont la mère était une bonne fée, douce et mélomane, et le père un ogre terrifiant, séduisant et destructeur. On songe alors à ce que Truffaut disait à propos du genre policier lors d'un entretien radiophonique : « Il n'y a que dans le genre policier et les films de Jean Cocteau que l'on voit un homme marcher avec un couteau dans le corps pour s'en aller mourir dans les bois. »



« Le sang d'un poète » 1930 de Jean Cocteau/« Règlement de compte » 1953 de Fritz Lang.

Proche dans sa mise en scène de films à priori réalistes, voire naturalistes, tels que ceux des frères Dardenne (on songe à l'affrontement père-fils de « La promesse » ou du « Fils ») qui met également en scène et en mouvement des personnages pris par l'argent et le rapport problématique à la filiation, « De battre mon cœur s'est arrêté » s'évade néanmoins du côté de la métaphore et de la poésie par le biais que lui offre le genre, ses codes et le décalage quant au réel qu'ils permettent.



« La promesse » 1996 de Luc et Jean-Pierre Dardenne/ « De battre mon cœur s'est arrêté ».

Mouvements et postures des corps s'expriment ainsi dans le polar selon une esthétique que l'art d'essence réaliste qu'est le cinéma autorise peu (hors comédie musicale bien entendu). C'est une donnée que Jacques Audiard a su saisir dans tous les sens du terme tant sa mise en scène s'évertue, virtuose, à organiser entre le corps de l'acteur et la caméra un ballet dont le timing précis offre tout un éventail de possibles – retards, avances, ponctualités diverses – qui raconte les hésitations, les erreurs et les décisions sans retour qui peuplent l'univers noir du genre policier. Si le cinéma est l'art du mouvement alors de ce mouvement le genre policier a su faire une question de vie ou de mort, c'est là ce qui fait battre son cœur, ça n'est pas là la moindre de ses poésies et la raison de la parfaite adéquation entre un genre et un médium.