

« PANIQUE » (1947) de Julien DUVIVIER.

Analyse de séquence.

Vertige de la mort ou la chute silencieuse de Monsieur Hire...

10 minutes et vingt secondes.

104 plans.

D'emblée, par sa durée la séquence de la mort de Monsieur Hire tient du chemin de croix – supplice que Julien Duvivier a d'ailleurs mis en scène onze ans auparavant dans le film « Golgotha », un autre fleuron de la longue carrière du cinéaste.

Ce qui frappe dans cette nouvelle itération d'un motif bien connu c'est la texture sonore de la séquence, l'usage du son : refus de la musique pour accentuer le caractère dramatique, recours aux bruitages plus qu'au dialogue. C'est toute la hiérarchie du cinéma verbo-centré si cher à la France qui est ici inversée. Il faut ici se souvenir que Julien Duvivier a participé aux grands débuts du cinéma dit « parlant » et que ce dernier n'a pas toujours – ou pas tout de suite – visé le naturalisme.

Ici, l'usage du son tend à concilier audacieusement deux tendances contradictoires : l'opératique et le naturalisme du son direct, par définition ancré dans la diégèse, le monde du film. Du point de vue opératique, le cinéaste va traiter crescendo une intensité sonore tissée de bruits quotidiens, parfaitement répliatifs (reconnaissables à l'oreille), mais qui vont se substituer à la musique d'ordinaire utilisée dans le cinéma classique pour commenter l'action.



1. Entrée dans l'arène.



P2

La séquence s'ouvre sur un ample mouvement de grue qui construit une perspective sonore. La caméra toujours très mobile du réalisateur est l'instrument d'une écriture toute en tension entre deux pôles à priori opposés, traduisant tout à la fois un désir strictement réaliste – presque entomologique si l'on considère les cadrages en plongée – et une volonté lyrique.



P3

Rappelons ici que Julien Duvivier aura été l'un des pionniers du cinéma sonore. S'ensuit donc un plan emblématique des recherches esthétiques de cette époque : le travelling sonore, qui concilie un dialogue intelligible et un dynamisme de réalisation. Les mots et le mouvement. La chose n'avait rien d'aisée au début des années 1930 : la caméra pesait parfois plusieurs centaines de kilos et était, de fait, bruyante à déplacer, ce qui a immédiatement nuit à une esthétique du son direct dont le cinéma français allait se faire une tradition. Il en reste ici indéniablement quelque chose, une quinzaine d'années plus tard. Julien Duvivier aura, dès l'arrivée du cinéma sonore, puis tout au long de sa carrière, refusé le statisme des premières mises en scène du son, celles qui auront consacrées le plan fixe et le champ contre-champ comme figure centrale d'un cinéma particulièrement verbeux.



P4

Ainsi donc, la notion de circulation est ici essentielle : musique foraine diégétique, rumeur de la foule que l'on fend, allégations officielles et vindictes populacières plus ou moins déclamées, plus ou moins murmurées...



P5

C'est toute une propagation sonore qui se déploie ainsi et donne sa cohérence, sa cohésion tout au moins, à un espace filmique conçu comme une scène tragique. Julien Duvivier, de travelling en recadrages, de panoramiques et sorties de champs, fabrique le personnage principal de la séquence et, peut-être, du film : la foule. Duvivier, constructeur de masses...



P6

Il est sans doute permis de songer à l'usage qu'ont fait du décor les grands stylistes hollywoodiens. Vincente Minnelli par exemple, dans « *Comme un torrent* » (*Some came running*), en 1958, distille l'idée de la mort par l'usage d'une imagerie à priori contradictoire, celle de la fête foraine. Cette dernière, avec ses manèges et sa mélancolie toujours prête à subvertir une joie fragile, momentanée, est un motif récurrent du Réalisme Poétique auquel Duvivier, avec quelques autres – Feyder, Grémillon, Clair, Carné bien sûr –, a appartenu avant-guerre. Ici, après six de guerres, de trahisons, de délations, de déportations, d'exterminations, la fête devient l'emblème d'une société cruelle avide de sensation fortes.



P7

P8

Face à la « concurrence déloyale » du lynchage qui se prépare, les forains renoncent à faire fonctionner un autre mécanisme que celui de la vindicte populaire. Le spectre des tontes, des brutalités, des exécutions sommaires qui ont émaillées la Libération du pays, est tout proche...



P9

Si les forains coupent la musique diégétique, le réalisateur, quant à lui, refuse la musique extradiégétique qui aura pourtant si souvent marqué le cinéma du Réalisme poétique (exemplairement les partitions de Joseph Kosma, compositeur attitré de Marcel Carné). En lieu et place de tout support musical, Duvivier va diriger une intensité sonore diégétique. Pour cela,

le réalisateur va organiser par le montage une alternance de silences et de crescendos bruitistes toujours plus pesants.



P10 à 12

Certaines successions de plans de plus en plus décadrés ne visent ainsi qu'à faire silence afin que ce dernier pèse de tout son poids sur l'image. Il va s'agir d'exercer par le son ou par son absence – musicalement c'est égal – une pression sur le cadre.



P13

Car le silence dans « Panique » est plus éloquent encore que le dialogue. Il dit la veulerie, la contrainte et la grégarité.



P14-15

Pour preuve : l'arrivée de Hire en taxi tout à la fois dans un silence de mort et dans ce qui fait à présent figure d'arène – il est fait allusion à la corrida au détour d'un dialogue –, de lieu sacrificiel. Il y a alors dans cette attente collective de la victime désignée un mélange de religieux – le silence quasi-liturgique – et d'infantilisme – les manèges, les autos tamponneuses qui évoquent déjà une précédente curée.



P16-17

Commence alors le deuxième temps de la séquence où le silence se fait caisse de résonance d'une montée dramatique à la fois sobre et d'une grande puissance anxiogène.

2. Fête sauvage.



P18

C'est précisément ce silence qui confère une singulière densité émotionnelle aux plans subjectifs associant le point de vue du personnage et celui du spectateur. Avec le retour de Hire, le régime de focalisation bascule du côté du paria. Nous épousons son regard tout en en sachant plus que lui.



P19

Comme il le fera tout au long de sa carrière, le cinéaste utilise avec beaucoup d'ironie, si ce n'est d'amertume, les signes scripturaux présents dans le cadre. Les termes « moderne » ou « fraternité » connotent insidieusement des lieux destinés à accueillir des comportements bientôt rendus à la sauvagerie.



P20



P21

Ses semblables tournent littéralement le dos à un homme jusqu'ici transporté par l'amour plus que par le taxi, et qui soudain réalise, se rend compte que ce qui se joue dans toute l'épaisseur du silence n'est qu'une triste farce à la fois banale et sordide.



P22-23

Pourquoi Hire est-il le jouet de cet énième retour du bouc-émissaire ? Que se joue-t-il vraiment dans ce silence lourd de 1947 ? Souvenons-nous, au tout début du film, d'un bref échange entre un boucher pérorateur et ce photographe amateur qu'est Hire. Ce dernier déplorait au détour de la conversation du manque de sang du steak acheté la veille au soir chez le commerçant. A travers ce détail, c'est bien la judaïté du personnage qui est subtilement évoquée...



P24-25

Sa mine défaite devant les valises gisant sur le sol de la terrasse de l'hôtel prend alors une ampleur soudaine qui renvoie le spectateur à l'histoire récente du pays.



P26

Il y a quelque chose de l'évocation de la déportation ici qui fait de « *Panique* », avec sans doute « *Le corbeau* » que réalise en 1943 Henri-Georges Clouzot, le grand film noir des années 1940. Par ailleurs, quelques années avant la réalisation de ce film, son réalisateur avait fui la France parce que son épouse était d'origine juive. « *Panique* », film du retour au pays, est également l'instrument d'un règlement de comptes.



P27

La figure du « travelling sonore » se rejoue alors sur un mode infiniment pesant qui traduit par l'absence de son la lâcheté de la foule et l'isolement du protagoniste qui s'avance. Par sa marche, Hire repousse la caméra, la met en mouvement là où les autres personnages, immobiles entre dans le champ de dos, anonymes comme on le dit de certaines lettres.





P28

S'enclenche alors la mécanique de l'humiliation publique. Duvivier use du silence comme d'un contrepoint à l'image et c'est sur cette apparente nappe toute de neutralité supposée que vient éclater d'autant plus fortement la cruauté puérile des rires, le retentissement sonore des quolibets... et le bruit sourd d'une première chute qui en préfigure deux autres, dont une ultime, mortelle qui viendra clore la séquence.



P29



P30

Cet usage surprenant du son est en quelque sorte le pendant d'un déséquilibre visuel, celui de la composition de plans toujours trop vides ou toujours trop pleins. Duvivier sculpte littéralement la foule, élément physique et fluctuant qui lui permet d'occuper le cadre de manière à suggérer différentes émotions. S'ajoute à ce fort sens du mouvement, un usage ironique des signes scripturaux qui renforce une tension qui confine au burlesque sordide.

De film en film, le cinéaste aura été particulièrement soucieux de travailler leurs bandes-son de manière à créer une tension forte avec la bande-image. On se souviendra notamment de son utilisation des chansons dans « *La tête d'un homme* » en 1932, dans « *La belle équipe* » en 1936 ou encore dans « *Pépé le Moko* » en 1937 où la rupture de ton comme l'écho lyrique au

drame sont offerts au spectateur par l'interaction du son et de l'image. Dans son premier film parlant, « *Les cinq gentlemen maudits* », réalisé en 1931, le cinéaste utilisait des bruits de volailles pour soutenir des images d'une foule paniquée et des aboiements de chiens pour figurer la hargne des deux protagonistes en train de se poursuivre et de se battre.

Tout au long de sa carrière, Julien Duvivier aura été familier d'un usage du son beaucoup moins indiciel que « commentaire ». Le son commentaire – selon la terminologie de Michel Chion – est un son qui connote, commente, ajoute une valeur significative à l'image quitte à briser certaines conventions ou à en créer (le bruit du tonnerre marquera par exemple une montée dramatique dans le film d'épouvante). Ici, rumeur et silence, pour réalistes qu'ils soient, commentent l'état émotionnel d'un pays saisi par le regard du cinéaste dans ses contradictions : entre liesse populaire, collective, et règlements de comptes individuels au sortir de la Seconde Guerre Mondiale.



P31

C'est une terrible dynamique que vient ainsi construire la continuité filmique organisée par le réalisateur. Au cœur d'un même plan, différents personnages poursuivent ou complètent des faits et gestes initiés par d'autres, au point que Duvivier nous montre sans doute moins des individus qu'une entité à l'œuvre. Ainsi, les gestes de certains individus issus de la foule relayent ceux des représentants de la loi... L'injure vient compléter les promulgations. La brutalité prolonge la fermeté du geste policier. C'est un langage du corps qui se donne à voir. Un inconscient qui se donne le droit de s'exprimer.



P32-33

De fait, le son est lui aussi travaillé dans sa dimension la plus concrète, matiériste. Il est prolongement du corps. Se fait ici entendre une « parole-émanation » – de nouveau selon le terme de Michel Chion. Selon le théoricien, il s'agit d'un dialogue qui est avant tout sécrétion des personnages qui le prononce, extension concrète de leur physicalité, manifestation de leur corporalité. Avec ce primat du corps auquel se subordonne le langage, le libre cours donné à la pulsion est proche.



P34-35

Le cadre, resserré autour de Hire, est fortement perméable au son, bruits et dialogues essentiellement réduits à la plus simple expression de l'outrage. Les sons fracturent le cadre dans lequel Hire est à présent enfermé. Du haut d'une fenêtre, une nouvelle invective se fait entendre. La mort et la verticalité se trouvent associées pour la première fois.



P36

Décadrement léger, scénographie collective invasive qu'accompagne un mouvement panoramique qui vise à décrire l'étau qui se resserre, la mise en scène de Julien Duvivier alterne le va-et-vient entre proche et lointain. Proximité intimidante avec les visages déformés par la haine ou l'inquiétude. Distance prise avec l'individu pour enregistrer les métamorphoses de la foule, personnage à part entière qui n'apparaît pleinement qu'à distance.



P37

La clameur redouble et porte l'invective jusqu'à un corps à corps soudain par un raccord dans l'axe qui prolonge le mouvement panoramique jusqu'à Hire, débordé. Là, un troisième temps débute dans la violence et la confusion d'une deuxième chute...



P38

3. Escalade de la violence.



P39

Cette fois, Duvivier nous tend le miroir du bouc-émissaire supplicié par l'usage d'un plan rapproché, là où, auparavant Hire s'était relevé en plan de demi-ensemble. Une distance s'abolit entre le spectateur et la victime souffrante, peinant à se relever. Mais la distance est également abolie avec les bourreaux, soudain pris de panique lorsque Hire porte la main à sa poche.



P40

Là encore le dialogue prolonge et précède les mouvements des corps. Articulation. Un lyncheur en puissance affirme que Hire est armé. Le mot prolonge un geste et déclenche un mouvement de foule : la fuite. Il y a une chaîne sémantique qui articule la parole et le geste, le mot et l'image, et qui renvoi directement à la chaîne sémantique des plans au cinéma.

Julien Duvivier pratique indéniablement un cinéma de la non-hiérarchisation des signifiants sonores et visuels. Ses films utilisent les cinq matières d'expression au cinéma – dialogue, bruit, musique, signes scripturaux et image iconique – afin de former un tout organique. Fabriquer le personnage de la foule, confronter ce dernier à celui de l'individu revient à construire de l'identité spatiale et à organiser différentes échelles de plans. « Faire » foule c'est faire du cinéma.



P41

En plongée et plan d'ensemble, l'entomologiste resurgit derrière le cinéaste. Ce point de vue écrasant, jugé cynique par bien des critiques, consomme la séparation entre Hire et le commun des mortels en appelant tacitement la verticalité au sein d'une séquence jusqu'ici fortement traitée horizontalement.



P42-43

Il va s'agir alors de passer de l'horizontalité à la verticalité. C'est un moment de révélation du décor dans son ensemble, un point d'acmé qui ne consiste à montrer l'ensemble qu'au moment le plus tragique ou, tout au moins, à l'instant du basculement vers l'irréversible. Ainsi, les changements d'échelle de plan ne visent-ils pas à offrir des perspectives nouvelles à Hire mais, tout au contraire, à pointer le décor pour ce qu'il est très concrètement : une clôture, une limite, un cadre fermé, quelle que soit la grosseur de plan utilisée.



P44

Dans la foule qui a maintenant envahit tout le cadre, véritable force d'occupation, le policier et le criminel se confondent. Les regards tous pointés, telles des armes, en direction de Hire, construisent l'image de ce monstre aux milles yeux tant de fois décrits à l'écran. On songe au Fritz Lang allemand (« *Le diabolique Docteur Mabuse* » en 1933) comme au Fritz Lang américain (« *Furie* » en 1936).



P45



P46

Mais déjà la foule se fait un : un guetteur près du drapeau dénonce l'ascension de Hire saisie en travelling avant. C'est toute l'énergie de la fuite qui se trouve ainsi déviée, réorientée vers un espace confiné, vers la fenêtre ouverte de l'appartement d'un couple âgé.



P47

Ce genre d'escalade convoque l'esthétique du film de monstres très en vogue dans les années 1930. Du moulin de « *Frankenstein* » (1931, James Whale) à l'Empire State Building de « *King Kong* » (1933 – Ernest Schoedsack et Merian C. Cooper), les créatures persécutées n'ont jamais manqué de bâtiment au sommet desquels se réfugier. Le « monstre sacré » qu'était Michel Simon leur fait ici écho. Hire représente le paria, l'Autre, celui contre qui il faut se liguer pour renforcer une communauté en proie au doute et à la peur.



P48

Il y a chez Julien Duvivier un art consommé du métissage esthétique. Après le spectaculaire travelling sur la façade de l'usine qu'escalade le fuyard, la caméra accompagne ce dernier dans l'intimité d'un couple âgé. L'alternance de naturalisme et d'expressionnisme confère un rythme aussi soutenu qu'étrange à la scène qui voit Hire déboucher sur les toits.



P49

Alors que Hire s'extirpe péniblement du toit, le regard zébré d'angoisse du personnage désigne un hors-champ de plus en plus vaste à mesure que s'amenuise autour de lui l'espace d'un cadre de plus en plus fermé. Le bruit de la foule fait pression sur l'image du fugitif. A l'instar de certains cinéastes ayant connu la période muette, Duvivier use en orfèvre d'une bande-son toujours considérée comme une plus-value signifiante et non comme un simple ornement.



P50

C'est ce son, précisément, qui appelle le plan suivant présentant l'image de sa source et offre une insidieuse continuité entre deux plans que tout oppose en termes plastiques comme

le souligne la rupture d'échelle. La foule est une entité multiple pour un cinéaste qui l'envisage tantôt comme un agrégat d'individus stupides qu'isolent des inserts, tantôt comme une fourmilière observée depuis une hauteur qui trahit tout autant le point de vue supérieur du réalisateur qu'elle n'induit un danger imminent pour le personnage.



P51

On l'aura compris, l'échappée du persécuté met donc en valeur la dimension spatialisante du son au cinéma : en appelant l'image, le son rappelle également au protagoniste et à son spectateur qu'on n'échappe pas aisément à ce qui n'a pas de cadre. Car contrairement à l'image, le son au cinéma ne possède pas de lieu qui le limite en aucune manière que ce soit. Fuir l'image de la foule est envisageable, échapper à son bruit est impossible. Ce bruit la rend perpétuellement présente, fond sonore intrusif qui annihile ce que la bande-image tente de construire : une fuite. Une chaîne sonore lie l'individu et le groupe, les cadrages en plongée et ceux en contre-plongée, les plans d'ensemble et les plans rapprochés.



P52



P53



P54

S'il y a quelque chose de fantastique ici c'est sans doute en raison de l'échange sémantique auquel procèdent images et sons : alors que la bande-image saisi Hire comme un animal effrayé, la bande-son amplifie et transfère cette bestialité du côté de la foule. C'est à une sorte de régression partagée, généralisée que nous assistons. Il y a là quelque chose de l'ordre de la contamination visuelle et sonore.



P55



P56

Face à la séquence finale de « *Panique* », on se souvient des foules fascinées, effrayées ou porteuses de vindictes aveugles chez le cinéaste religieux qu'a également été Duvivier (« *L'abbé Constantin* » en 1925, « *L'agonie de Jérusalem* » en 1927, « *La vie miraculeuse de Thérèse Martin* » en 1929, « *Golgotha* » bien sûr en 1935 ou encore « *Le Golem* » en 1936). Le son semble appliquer un filtre qui oriente la lecture de cette masse fébrile qu'aimait sculpter le cinéaste. Le son produit l'effet de continuité nécessaire à faire vivre avec cohérence l'immense animal aux multiples visages. C'est là l'un des traits les plus connus du cinéma classique que d'utiliser le son pour créer de la continuité filmique. Ce sentiment de continuité est recherché par le spectateur qui vient au cinéma pour le plaisir d'y être dupé. Grand éventeur d'illusions en tous genres, Julien Duvivier aura bien souvent amené ce confortable désir de réalisme jusque vers ce malaise que seules nous font ressentir des franges indéterminées du fantastique, de l'épouvante.

Il faut se comprendre ici que si l'adaptation du roman de Georges Simenon par Julie Duvivier et Charles Spaak est on ne peut plus libre, les deux comparses ont été particulièrement touchés par le fait qu'il s'agisse d'une histoire de victime – fait rare chez un auteur cherchant plutôt d'ordinaire à comprendre le crime. C'est cette composante qui est ici exacerbée par une mise en scène dont le caractère spectaculaire rompt totalement avec le drame psychologique qui a précédé. Bien sûr, Monsieur Hire est un inquiétant sociopathe par certains aspects de sa personnalité. Il aura ainsi préféré photographier la mort de Mademoiselle Noblet plutôt que d'essayer de l'empêcher. En cela, il est aussi coupable que l'assassin. Mais, en regard de la veulerie du groupe, sa cause est en grande part acquise au spectateur. Et ce, notamment grâce à cette grandiose séquence finale qui prend la forme d'une chasse à l'homme immobile. C'est en effet par les mille yeux de la foule tout autant que par les gendarmes que Hire est poursuivi.

Le film prend ici le pouls affolé d'une époque d'immédiate après-guerre où les règlements de compte sont légion au sortir de l'Occupation Allemande.



P57-62

Chaque regard porte son poids de jugement, chaque geste son lot de délation.
« *Panique* » est un film d'index, ou plus exactement de mise à l'index. « *Panique* » est un film mal élevé qui montre du doigt.



P63

La carrière de Duvivier aura débuté, on s'en souvient, par un cinéma né du et dans le naturalisme, à une époque où le théâtre préfère la prose au vers, où les peintres travaillent sur le motif, où les écrivains se font sociologues. On pourrait dire, de manière quelque peu outrancière convenons-en (mais le film peut sans doute le souffrir), que « *Panique* » est un récit qui organise l'improbable rencontre entre une volonté rigoureuse de réalisme, un sens aigu de la caricature et un souffle de roman populaire. Duvivier utilise avec brio l'une des contradictions fondatrices de l'art cinématographique : la tendance opératique, mélodramatique, et la direction naturaliste. Ici, nouveau contrepoint, ces deux tendances se nourrissent mutuellement. Leur frottement crée l'instabilité. Et entre la verticalité et la chute, intervient le déséquilibre.

Crescendo sonore. Aux bruits de la foule et de la circulation, s'ajoute le son crispant d'un train : c'est une machine qui s'active, une machinerie qui s'emballe, une machination qui s'ourdit, qui s'entend et dont on voit à l'écran le résultat. Chute. La mort prochaine de Monsieur Hire, sa tête frappant bruyamment un store, ses os bientôt brisés contre les pavés impassibles, peuvent à ce titre être lus, compris comme un accident de la circulation filmique qu'auront tant aimé à régler les cinéastes du réalisme poétique.

Cri d'effroi de la foule alors que retentissent le bruit du corps qui glisse sur les tuiles et celui de la gouttière qui plie, qui ploie sous le poids du corps lourd de tant de désamour.

Suspension...

Silence.

4. Silence de mort.





P65



P66



P67



P68



P69



P70

Julien Duvivier on aura été l'un des observateurs les plus radicaux et formellement expérimentaux du déséquilibre. Déséquilibre physique. Déséquilibre psychique. Pertes engendrant tout autant des basculements scénaristiques faisant vaciller l'ordre narratif (mais, parfois, aussi, le réaffirmant, comme avec cette fin sombre et didactique de « *La belle équipe* ») que des décadrages plastiquant la composition des plans. Le cinéma de Julien Duvivier est marqué par la cassure, la brisure, l'irréversible. C'est un cinéma sans retour qui aura, de film en film, pourtant répété inlassablement la grande scène du saut dans le vide...



P71



P72

Hire, monstre d'un spectacle dont sa mort est le clou, trouve une fraternité simiesque avec d'illustres ancêtres. Ne citons ici que King Kong, le grand singe faisant lui-aussi son éducation sentimentale par l'apprentissage de la perte. Hire est le monstre de cette foire que Duvivier à tant réclamé à son chef décorateur, Serge Pimenoff. Hire, c'est le grand Autre de la tribu en quête de sacrifice, celui qu'il faut tuer rituellement pour réaffirmer son appartenance à un modèle sociétal que la mort de l'impie permet de faire perdurer.



P73

Tout le sens, c'est-à-dire toute l'émotion de la scène, est contenue dans sa verticalité. Un seul regard dirigé vers le bas, parmi la foule tétanisée. Et par ce seul regard Alice est un peu sauvée du marasme ambiant, bêtise, cruauté et cynisme mêlés.



P74

Tout en haut, à l'opposé de la vie sur terre, une brève parodie du « *Jugement dernier* » de Michel-Ange prend des allures de dernier jugement : celui de la pesanteur qui, à défaut de Dieu, s'apprête à rappeler Monsieur Hire.



P75-77

Su justice il y a, elle sera horizontale et donc fruit du jugement humain. Trois regards, dirigés dans trois directions différentes nous le rappellent.



P78

Il s'agit maintenant, pour le cinéaste qui a jadis mis en scène le chemin de croix du Christ, d'enfoncer son clou en suppliciant son personnage. Pour cela, Duvivier a besoin d'un peu de durée. N'importe quel inquisiteur sait que c'est là le secret d'un supplice réussi. Le silence à présent orchestré par le cinéaste, nous rend chaque seconde tangible, insupportable. Ne

manque qu'un choc supplémentaire pour relancer la machinerie sonore en créant une nouvelle rythmique en plus du halètement douloureux d'un Hire agonissant.



P79-81

Ce son aussi nouveau qu'inutile, c'est le camion des pompiers qui nous l'offre. Il traverse le champ au cours d'un panoramique gauche-droite qui le saisit depuis l'autre côté d'une grille de manière réaliste pour ouvrir tout l'espace de l'arène au terme de sa rotation.



P82-83

Cette irruption sonore et bigarrée, ajoute une touche d'absurdité à la mort de Hire. La société se donne à elle-même le spectacle de sa propre bonne conscience face à la calamiteuse situation qu'elle a elle-même créée. Au milieu de la fête, le camion et la grande échelle font davantage songer à une attraction supplémentaire qu'à une tentative de sauvetage. D'ailleurs Alice le sait : ne précède-t-elle pas Hire dans la chute ?



P84



P85



P86



P87



P88



P89



P90

Comment briser une telle qualité de silence pour le commentateur impuissant de cette séquence ?

En s'autorisant – pourquoi pas après tout ? – un jeu de mots facile. Alors disons qu'il est tout de même intéressant de noter que le verbe « chuter » signifiait jadis tomber bien sûr mais également « taire ». D'où l'interjection « chut ! ». Ce second sens a disparu en raison de son homonymie avec le verbe « choir ». La capacité à faire silence, du point de vue de la langue, s'est effacée devant le déséquilibre du corps. Utilisé par Julien Duvivier, le langage du cinéma les conjugue ici l'un et l'autre d'une manière particulièrement féconde. Chuter, au sens de faire silence, et tomber se confondent ici avec le destin du paria. Et c'est avec beaucoup de sensibilité et de pertinence que le cinéaste donne à cette articulation sémantique la force de la fatalité en en faisant la marque sonore et visuelle du destin à l'écran. Monsieur Hire va bientôt, très bientôt, mourir en silence et de tout son poids.



P91



P92



P93



P94

Dernier temps suspendu. Le cadre en réuni deux. Les sépare du troisième. Surtout elle. Et lui qui meure tout seul là-haut, pendant qu'elle découvre une autre solitude près de l'autre en bas. Simplicité et force du découpage soutenu encore, toujours, par ce silence qui ne pourra bientôt plus supporter le poids de l'homme à bout de force, au bout de son cheneau. Le silence donc. Le silence de nouveau. Le silence comme bruit fondamental, c'est-à-dire fondateur, d'une séquence mettant en son comme en images la lâcheté des uns et l'isolement de l'autre : ce grand autre dont la respiration haletante se ralentit, petit à petit, pour trahir l'épuisement, traduire l'agonie toute humaine qui en fait indiscutablement de lui notre semblable en tout.



P95



P96



P97-99

Et Hire finit par tomber quand la cruauté de la situation n'amuse plus personne, pas même le réalisateur. Où a-t-on déjà vu ça se demande-t-on soudain ? Au cirque bien entendu. Celui des trompe-la-mort, celui des trapézistes, celui qui égayait jadis les places populaires à l'instar des forains, tous professionnels du vertige dans le fond...

La verticalité sera d'ailleurs, ailleurs, pour des raisons aussi bien politiques que poétiques, un motif central du cinéma des années 1930 et 1940, entre front populaire et occupation militaire. La verticalité, tenons-le-nous pour dit, sépare et isole le protagoniste d'une foule qu'il désavoue et qui en retour le renie. La verticalité est un chemin sans retour. C'est littéralement l'acmé de la tragédie et la foire que le trop-plein fait advenir. Excès. Excès de solitude. Excès d'émotions. Excès d'intensité. Excès que toute société se doit de normer. Excès qu'aucun cadre ne peut trop longtemps contenir.



P100



P101



P102

Hire meure ainsi au centre d'une scène dessinée par la foule, d'une piste formée par ses spectateurs.

Comme hier, comme de par le passé – notre passé mythique –, comme ces grands singes d'autrefois dans ces films forains, eux-aussi, à leur manière, Monsieur Hire paye le lourd tribut que réclame la théologie du sacrifice, la fonction même du rite comme répétition collective, spontanée et particulièrement violente du meurtre unique, antérieur à toute histoire de l'humanité : celui du père par la horde primitive, apothéose de la victime originelle ayant soudé contre elle le groupe unanime de ses meurtriers. C'est par cette solidarité de fortune que la société se fédère et se continue, en se poursuivant elle-même à travers l'un des siens désigné pour mourir. Une chute pour une édification en quelque sorte.



P103-105

Julien Duvivier, cinéaste peu amène, aura été l'observateur intransigeant de ce déséquilibre, de ce décadrage, de ces chutes nombreuses qui émaillent sa filmographie tels les éléments déclencheurs de la scission définitive entre l'individu et le groupe.

La chute – judéo-christianisme oblige – obsède un grand nombre de personnages du cinéaste. Elle est ce cauchemar que « *Panique* » matérialise, cet échec pour le groupe à intégrer l'individu, cette victoire pour la société qui élimine ce qui ne lui ressemble pas.



P104

Epilogue :

Un ultime silence advient après la mort de Hire. Un ultime et drôle de silence advient car il fait taire la rumeur. C'est un silence ancré non dans le monde du film mais dans le monde mental de l'inspecteur de police. Ce silence c'est celui du moment de vérité, moment de la vérité du crime. Et cette vérité n'est pas avouée, certainement pas dite mais révélée, furtivement, par l'image photographique cachée dans la gaine de l'appareil photo. Cette image manquante est le dernier avatar du mutisme qui s'oppose après cinq ans d'occupation à des usages parfois peu glorieux de la parole.

Le mot de la fin ne sera finalement pas un mot mais une image.

Chut.

