



Touchez pas au grisbi, film épatant : argot, dernier cri et revendication nationale

Marc Vernet

► To cite this version:

Marc Vernet. Touchez pas au grisbi, film épatant : argot, dernier cri et revendication nationale. Popular European Cinema n 5, Jun 2007, Paris, France. L'Harmattan, pp.57-74, 2009. <hal-00709507>

HAL Id: hal-00709507

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00709507>

Submitted on 18 Jun 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

***Touchez pas au grisbi*, film épatant : argot, dernier cri et revendication nationale¹**

Ce qui suit tente de tresser trois brins d'intérêt personnel : le film policier, l'arrivée des Trente Glorieuses dans le cinéma français et les réactions de ce dernier à la « concurrence » américaine retrouvée après les accords Blum-Byrnes. Pour cela ici, mon choix s'est porté sur le film de Jacques Becker, *Touchez pas au grisbi*, tourné fin 1953 et distribué en mars 1954. Il m'a semblé que ce film était une tentative de re-francisation du film policier, dans un effort pour se porter à la hauteur du policier américain tout en affirmant dans le même temps une certaine francité moderne. En suivant mon regard, vous trouverez tout naturellement *A bout de souffle*, dont *Touchez pas au grisbi* serait, sur ce même terrain, le grand frère². Aussi pourrait-on dire que le film de Becker est une réplique, dans deux sens du terme : une réponse, en contre-coup, à la pression américaine, et une copie.

Je n'ai pas inventé la thèse de la nationalisation du policier. Je l'ai découverte une première fois dans l'ouvrage de Dennis Porter, *The Pursuit of Crime. Art and Ideology in Detective Fiction* (Yale University Press 1981), puis une seconde dans le livre de Benoît Tadié, *Le polar américain, la modernité et le mal* (PUF 2006). De façon plus éclatée et sous-jacente, on la trouve aussi dans *Adventure, Mystery, and Romance* de John Cawelti (University of Chicago Press, 1976). La thèse est en gros la suivante : ce qu'on appelle la « hard boiled school », jugée caractéristique du renouveau américain du roman policier à détective, est une réaction américaine délibérée à la formule anglaise typifiée par Conan Doyle et Agatha Christie. Cela se verrait dans le style, dans l'articulation des personnages entre eux, dans les localisations sociales et géographiques, ainsi que dans l'axiologie débattue à travers les épisodes.

1. Marcel Duhamel avec Léon Blum

Suivons ce fil tout en revenant sur le territoire français après la Seconde Guerre mondiale. Le fait marquant dans le domaine est la célèbre création par Marcel Duhamel, en septembre 1945, de la Série Noire chez Gallimard. Cette série est au départ faite de traductions de romans anglophones, d'abord de souche anglaise (Peter Cheney, James Hadley Chase) puis américaine (McCoy, Hammett, Chandler...). Si l'on voulait faire à tout prix dans le parallèle, on pourrait dire que la Série noire est en 1945 à l'édition française ce qu'en 1946 seront les accords Blum-Byrnes pour le cinéma : l'ouverture large à l'importation de produits américains (ou pris pour tels).

Très vite, il se trouve des Français pour profiter de l'aspiration créée par la Série noire. Le premier d'entre eux est sans doute Boris Vian (alias, pour la circonstance, Vernon Sullivan) avec *J'irai cracher sur vos tombes* (1946), puis en 1948 *Et on tuera tous les affreux* ou encore *Elles se rendent pas compte* (1950). Vian-Sullivan se place dans le registre d'une américanophilie portée par la Libération, la prospérité économique américaine, le jazz, le cinéma redécouvert après des années de diète, et la littérature. Je retiens, que ce soit pour

¹ Cet article est la matière, remaniée, augmentée puis retournée pour les besoins de la publication, d'une conférence, donnée le 26 juin 2007 sous le titre « Le nationalisme dans le film policier français des années 50 » dans le cadre du 5^{ème} Colloque sur le cinéma populaire européen, « Le film policier et criminel », organisé par Raphaëlle Moine, Geneviève Sellier et Brigitte Rollet. Je remercie vivement Jacqueline Nacache, Jacques Aumont et Bernard Eisenschitz de leur amicale et méticuleuse relecture.

² Peu avant la sortie de *Touchez pas au grisbi*, les *Cahiers du cinéma* consacrent dans leur n° 32 un entretien à l'ensemble de l'œuvre de Jacques Becker, longuement interrogé par Jacques Rivette et François Truffaut. Truffaut saluera *Touchez pas au grisbi* à sa sortie comme un incontestable film d'auteur, dans le n° 34 des *Cahiers du cinéma* sous le titre « Les truands sont fatigués ». CQFD.

Cheney, Chase ou Vian, l'aspect désinvolte et provocateur des œuvres et de leurs titres. J'insiste sur le désinvolte : on retrouve là ce qu'on a trop oublié : l'alliance « intrigue policière – comédie légère », où le héros fait à peu près tout sauf se prendre au sérieux ou s'apitoyer sur la mort programmée des « affreux ». Cela est très présent chez Dashiell Hammett, et parfois même dominant. Faut-il rappeler que le grand succès public de Hammett n'est pas tant *The Maltese Falcon* ou *The Glass Key*, que *The Thin Man*, dont les séquences et les adaptations radiophoniques et théâtrales lui garantissent des revenus qui le dispensent pendant des décennies de travailler à quoi que ce soit d'autre que la résistance à l'alcool. On se souvient que *the thin man*³ (interprété au cinéma par William Powell, venu de la comédie policière des années 30) est un détective plus porté sur la boisson que sur le travail, vivant avec son héritière de femme et leur chien à l'hôtel où il passe plus de temps à écluser des cocktails et à blaguer qu'à poursuivre le crime. C'est aussi une des caractéristiques majeures du héros de Cheney, Lemmy Caution (qui y ajoute le joyeux célibat et un goût prononcé pour la bagarre) : les adaptations cinématographiques françaises des romans de Cheney exploiteront largement cette veine pour la désinvolture du ton et le décousu de l'intrigue. On peut alors décrire le mouvement suivant : à la fin des années 20 le polar américain se distingue du policier anglais, puis dans la seconde moitié des années 30 le polar anglais se recale sur la littérature américaine, et c'est ce que la France importe, une fois la guerre passée, à partir de 1945.

Le deuxième roman paru dans la Série Noire, *Cet homme est dangereux* de Peter Cheney, est la première adaptation cinématographique⁴, sous la direction de Jean Sacha, à sortir à Paris en avril 1953. En juin, sort également *La Môme Vert de gris*, de Bernard Borderie, premier titre de la Série Noire du même Peter Cheney. Dans les deux cas, c'est Eddie Constantine qui incarne Lemmy Caution⁵. Exactement au même moment, Marcel Duhamel ouvre la collection à des polars signés Albert Simonin ou Auguste le Breton dont la caractéristique est un fort ancrage français, par l'usage intensif de l'argot et du Paris populaire, et qui seront immédiatement adaptés au cinéma. *Touchez pas au grisbi*, du premier, publié en 1953⁶, est tourné fin 1953 et sort en avril 1954⁷. *Du rififi chez les hommes*, du second, publié également en 1953, sort en avril 1955.

2. Le resserrement et les bénéfices secondaires de la censure :

Pour adapter le roman de Simonin, il a fallu resserrer, simplifier les relations entre les personnages, les épisodes et les lieux. Il a fallu aussi ramener l'argot à un niveau compréhensible à la volée (le roman comporte en annexe un lexique pour les caves), afin d'éviter des cartons ou des sous-titres explicatifs sérieusement envisagés lors de la préparation. Trois éléments ont été principalement éliminés. Le premier est la violence. Dans le roman, les fusillades à la mitraillette se répètent, particulièrement sanglantes. Max le

³ Dashiell Hammett buvait beaucoup et se nourrissait peu : il était donc très mince. Peu porté sur la propriété immobilière, il vivait soit à l'hôtel, soit chez son amie Lillian Hellman.

⁴ Le dialoguiste du film n'est autre que Marcel Duhamel.

⁵ On aura ensuite *Les femmes s'en balancent* (encore B. Borderie, sortie mai 1954), *Ca va barder* et *Je suis un sentimental* (John Berry, sorties mars et octobre 1955).

⁶ Plus de 100 000 exemplaires ont déjà été vendus quand le synopsis est présenté à la commission de contrôle, quelques mois seulement après la parution. Le film sera également un très gros succès public (alors qu'à la sortie la critique est dans la plupart des cas pour le moins sceptique) : la production remboursera en six mois les 22 millions de francs avancés par le Crédit national. Sur ces points, voir le riche dossier *Touchez pas au grisbi* conservé par la Bibliothèque du film à la Cinémathèque française, cote CN 633 B 433. Je remercie l'équipe de l'Espace Chercheurs pour son efficace disponibilité.

⁷ Le dialoguiste n'est autre que Simonin qui participe également à l'adaptation.

Menteur, qui est toujours lourdement armé, ne recule pas devant la bagarre. On attaque au rasoir, on viole pour terroriser, on éventre un chien pour faire bonne mesure, on laisse mourir d'asphyxie par distraction. Rien de cela dans le film. Max n'est jamais armé, ne se bat jamais⁸, sauf pour l'échange final, en légitime défense et pour protéger ses amis. Le second est le racisme anti-immigrés, Arabes et Espagnols confondus. Aucun méchant n'est français, tous sont arabes ou espagnols, désignés sous les termes les plus racistes du moment (« biques », « crouilles », « espingoins ») et dépeints sous le jour le plus méprisant (sadiques, drogués...). Le troisième est la prostitution : l'ami Pierrot tient dans le film une pimpante et honorable boîte de nuit quand dans le roman c'était un très actif bordel où le cinéma porno jouait un rôle moteur⁹. Dans le roman, la prostitution est considérée comme une répartition équilibrée des rôles entre les hommes et les femmes, les hommes et les femmes étant ce qu'ils sont, avec des braves et des faibles des deux côtés. Il ne reste dans le film que deux tirades de Max sur cette question, insistant sur le fait qu'il faut mener les femmes serré, les maintenir au travail et leur faire rapporter de l'argent, le travail en question manquant un peu de précision (Josy et Lola sont officiellement danseuses)

Le resserrement a aussi porté sur les lieux. Alors que dans le roman, le héros visite, à partir de Montmartre, les Buttes Chaumont, Bastille, Nanterre, Montreuil, Romainville, Nogent pour les bords de Marne, on s'en tient dans le film à Montmartre et Montparnasse. Par commodité, le restaurant-refuge de Mme Bouche est ramené à Montmartre. Il faut s'arrêter un instant sur cette localisation à Montmartre. Elle a sa justification « historique » : c'est le lieu à la fois des artistes, des malfrats et... de la vie nocturne, prostitution comprise. Et bien avant *Amélie Poulain*, le quartier a connu son heure de gloire dans le cinéma français, notamment en ce milieu des années 50 avec *Du rififi chez les hommes* (Jules Dassin 1954), *Bob le flambeur* (Melville, 1955), et un peu plus tard *Les 400 coups* (Truffaut 1958). Accessoirement, les films de Becker, Dassin et Melville associent Montmartre à un truand vieillissant et conservant, malgré tout, un code de l'honneur « à l'ancienne ». De ce point de vue, Montmartre est un objet symbolique¹⁰, en ce qu'il incarne, visualise des valeurs sociétales. Montmartre est à la fois populaire, artiste, non-haussmannien et comme villageois avec ses ruelles en pente et tordues, canaille enfin (truands, et filles). C'est aussi et ainsi une icône villageoise de la vie parisienne, donc de Paris et de la France. Montmartre est pour le cinéma à la fois notre village d'Astérix (pour l'affirmation d'une résistance gauloise) et notre casbah locale (la Butte pour les réseaux chaleureusement illégaux et donc impénétrables). Il y a du Pépé le Moko dans Max le menteur.

Participe aussi du resserrement, la suppression de la police, pourtant bien présente dans le livre. Dans le film, c'est uniquement un concierge qui y fait appel par téléphone, et on ne voit que l'arrivée du fourgon. Cette absence totale de police transforme Montmartre en commune libre, en principauté dont Max-Gabin est le souverain. La lutte qu'il livre contre Angelo est une lutte pour la souveraineté. *Positif*, dans son n° 11 de septembre-octobre 1954, relevait dans son rejet du film qu'on y vit dans un monde sans policiers ni magistrats et qu'on y

⁸ Il n'assène, en bon patriarche d'époque et donc très parcimonieusement, que des claques méritées aux traîtres et aux lâches.

⁹ Il ne reste dans le film qu'un immense tableau de femme nue, au-dessus du lit de mort de Riton dans l'appartement de Pierrot. Comme le fait remarquer Jacqueline Nacache, cette grande femme nue est également un rappel des activités prostituantes de Max et Riton, un écho aussi du bordel de Pierrot dans le roman.

¹⁰ Ce que je déclare « objet symbolique » est inspiré de ce qu'en son temps Pierre Francastel nommait « objet figuratif ». Voir Pierre Francastel, *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*. Gallimard 1967, notamment le chapitre II « Les éléments figuratifs et la réalité » pp. 63-101, et *La réalité figurative, éléments structurels de sociologie de l'art*, Denoël-Gonthier 1965, particulièrement la « Troisième partie : l'objet figuratif » pp. 203-269 (...)

affiche clairement un mépris des femmes. Jacques Doniol-Valcroze, qui soutenait fortement le film, avait noté la même chose dans *L'Observateur d'aujourd'hui* du 25 mars.

Le Montmartre des films policiers de cette époque s'oppose ainsi à plusieurs choses. D'abord à Saint Germain des Prés, autre village parisien artiste depuis la fin de la guerre. Dans le roman, Max juge nécessaire de préciser que, s'il se rend à Montparnasse au restaurant de Mme Bouche, jamais il ne mettra les pieds à Saint Germain des Prés. Le tort de Saint Germain des Prés ? C'est le repère des intellos, du jazz et des cabarets « straight », bref de la décadence franco-américaine, avec quoi il ne faut pas confondre la résistance gauloise de Montmartre.

Le Montmartre de *Touchez pas au grisbi* est ensuite une réplique au Montmartre de Vincente Minnelli qui avait eu le culot, en 1952, juste un an avant tout cela, d'y installer son Gene Kelly, son *Américain à Paris*. On verra tout à l'heure que, sur un autre point, le film de Becker entend bien répondre au film de Minnelli. On voit aussi en quoi le choix de Gabin pour le rôle principal rend tout cela cohérent du côté de la revendication française sous le label « Gouaille et tradition » : le message aurait été moins clair si Daniel Gélin, le poète existentialiste, n'avait pas refusé le rôle qu'on lui avait proposé en premier. Enfin, Montmartre s'oppose à Paris le jour : il est Paris la nuit, braises dans le noir.

On a également élagué dans les repas et les alcools. Il y a dans le roman plus de repas complets et bien arrosés que de fusillades. Max ne fait jamais rien le ventre creux, qu'il s'agisse d'affaires ou de femmes. Simonin lorgne du côté de Simenon lorsqu'il insiste sur le goût de ses personnages pour la gastronomie française, solides et liquides associés. Dans le film, cela se réduit à trois repas, deux chez Bouche (un au début et un à la fin) et un dans l'appartement de Max. Cela s'oppose dans le roman à la puante et écoeurante cuisine à l'huile d'olive des immigrés. En matière de liquide, fini les framboises et autres marcs, le porto-flip et le whisky à chaque pause. On ne boit, du côté de Max, que du champagne et du muscadet du pays nantais. Et si on doit cacher des armes dans la cave, c'est dans des caisses de vin réputé. Le restaurant de Mme Bouche est clair, vaste, confortable, et il s'ouvre dès l'entrée sur une table des desserts très garnie. Pour que son protégé Marco puisse en faire lui aussi sa cantine, Max lui ouvre un compte auprès de Mme Bouche.

Le resserrement a donc du bon pour la lisibilité de l'intrigue et pour la censure de ce qui ne peut passer ni au cinéma en général, ni dans un film de Becker où de surcroît figure Gabin. Il n'était sans doute pas question de faire de Gabin aux cheveux blancs un spécialiste de la castagne et de la fusillade généreuse, encore moins un locataire de maison close. Si les femmes, Lili et Lulu, sont des danseuses-gagneuses, elles le sont à titre individuel et par amour pour leur homme et/ou par tempérament (...)

Il est enfin un autre registre profondément remanié par le film : celui des voitures. Elles sont dans le roman désignée avec précision, marque et même parfois modèle¹¹. On dénombre une Vedette (Max), des tractions avant (les méchants), une Hotchkiss « des familles » (Pierrot) et une Buick « mastard ». Dans le film, il ne reste qu'une Vedette, une Aronde, une Traction avant et deux voitures non identifiées. Première constatation : les méchants ont des voitures puissantes (un coupé décapotable hors d'âge, une grosse berline), mais aucune n'est symboliquement marquée et donc identifiable (et inversement). Deuxième constatation : chacune des voitures des gentils est très identifiable et symboliquement marquée, et elle peut ainsi jouer pleinement son rôle d'objet symbolique, au même titre que le lieu (Montmartre par exemple), le décor, les habits et les armes (...)

3. Vedette, Frigidaire, Lévitane et le « dernier cri » :

¹¹ Comme on le verra tout à l'heure, le roman pratique, sous couvert de détail informé et réaliste, le « product placement » en citant des marques précises pour les armes, les voitures, l'alcool et l'ameublement.

Avant d'entrer dans les paradigmes des objets symboliques, il faut reprendre un peu l'histoire du film. Elle est simple : un truand d'un certain âge, Max le menteur, aspire, à la suite d'un énorme hold up réussi, à une retraite tranquille et agréable. Mais une bande de jeunots cherche à la fois à introduire de la drogue dans l'établissement d'un de ses associés et à lui ravir le butin du hold-up. Il est contraint de défendre son ami et de se défendre lui-même, d'autant qu'un autre de ses associés, ami de toujours, a eu la faiblesse de faire des confidences à son amie qui est allée le répéter aux méchants. *Touchez pas au grisbi* est donc une sorte de surpolicier, comme Bazin identifiait un surwestern : un film de genre dont les héros sont fatigués. Max, Riton et Pierrot sont des hommes d'âge mûr, liés par l'action et l'amitié, Max étant celui dont la réussite est la plus éclatante. Mais ils sont menacés par la nouvelle génération représentée par Angelo (interprété par Lino Ventura qui figure encore au générique sous son nom de ville : Angelo Borrini) et Suzy (interprétée par Jeanne Moreau). Angelo représente la drogue¹², l'avidité et la force violente, bref l'absence de considération pour les règles établies et les situations acquises. Suzy est lâche, traîtresse et cocaïnomanie. Seul Marco est un jeune homme serviable que Max prend sous son aile. Bref, c'est un classique conflit de générations, que le film illustre par le choix des acteurs. D'un côté des acteurs chevronnés (Gabin, Paul Frankeur, René Dary) et même vieillissants. De l'autre de très jeunes acteurs : Angelo Borrini (aka Lino Ventura), dont c'est la première apparition, et Jeanne Moreau, qui a à peine 25 ans pour son septième rôle. Mais si les anciens sont des croulants, les jeunes sont des malfaisants. Du coup, la vieillesse commençante de Max et de ses amis est auréolée du respect des règles, de la modération, du sens de la tradition à maintenir et du goût des bonnes choses. Max s'habille élégamment, charme toutes les femmes, aime la bonne chère et la tranquillité. Il a enfin par-dessus tout un sens aigu de l'amitié et de l'honneur : bien que Riton se soit laissé aller et l'ait trahi en mettant en danger son dernier gain et sa vie, Max ne le laissera en aucun cas tomber, quitte à passer à la méthode forte. Cela donne le règlement de comptes final à la mitraillette « gangsters » entre la bande à Max et la bande à Angelo. Les rapports entre Max et ses amis dans ce moment-là, notamment grâce à Pierrot incarné par Frankeur, ne sont pas sans évoquer la Résistance. Ils sont unis dans l'action finale comme un commando emmené dans la Traction avant de Pierrot, voiture des FFI, et on travaille l'adjoint d'Angelo comme on interroge un soldat ennemi détenant des secrets importants¹³. Bref, on nage dans l'amitié virile des combats anciens et toute la scène du règlement de comptes est présentée de cette façon, comme une embuscade où tombe le commando des preux, mais dont il sort victorieux. Cette scène, qui n'existe pas dans le roman, ramène en fin de film sur le devant de la scène deux images estompantes : Max n'agit pas pour l'argent (il ne récupérera pas son magot), mais au nom de l'amitié (il sauve son ami des mains de dangereux bandits), et il agit en soldat, en capitaine menant ses seconds au combat¹⁴.

Revenons un instant sur les voitures. La première à être présentée est celle de Riton, au début du film, quand la petite bande (Riton et Josy, Max et Lola) arrive après dîner à la boîte de Pierrot, le Mistific. La scène est tournée de nuit, en extérieur réel. La voiture s'arrête au premier plan, captant la lumière des projecteurs hors-champ à gauche. Elle capte d'autant mieux cette lumière qu'elle est de couleur blanche, couleur rare pour l'époque, en rupture

¹² Dans le roman, il est héroïnomane. Dans le film, il n'est que trafiquant.

¹³ C'est une des scènes douteuses du film : on attache rapidement et en silence dans une cave un jeune homme pour le faire parler. Heureusement, il est tellement lâche qu'il parle sans qu'on ait à le torturer. Dans le roman, on l'oublie et il meurt d'asphyxie. Heureusement aussi, la guerre d'Algérie n'a pas encore commencé quand le tournage du film est entrepris.

¹⁴ Cette image de résistant, associée à celle de truand (modèle civil du résistant franc-tireur, version pacifiste puisque le hold-up de Max est sans violence aucune), permet de banaliser la richesse de Max et de barrer la route à une quelconque association avec les B.O.F. (« beurre-œufs-fromage »), les nouveaux riches des années 50 gavés du trafic de la nourriture pendant la guerre, dans une double exploitation des paysans et des citoyens.

avec le noir érigé par la Ford T en couleur unique et par la Traction avant en couleur noble. La marque et le modèle n'ont pas été choisis par hasard¹⁵. C'est une Simca, modèle Aronde (alias P9) dernier cri puisqu'il s'agit précisément du modèle commercialisé au moment du tournage du film, le modèle 1954 à calandre en arc de cercle (parfaitement visible à l'image et s'opposant clairement – parce que volontairement – au modèle précédent dont la calandre est dite « en escalier »¹⁶). L'Aronde est par excellence la voiture nouvelle, la voiture du renouveau : la marque est de nationalité française depuis très peu de temps (elle venait au départ de Fiat), et l'Aronde frappe à sa sortie en étant le premier modèle en France à absorber les ailes dans le corps de la carrosserie¹⁷. C'est aussi une voiture de riche puisqu'à l'époque le produit est encore rare (il faut le commander deux ans à l'avance pour se le procurer), et puisque l'Aronde est en 1953-1954 le haut de gamme de la marque. Plus tard, Max fait découvrir à Riton sa propre voiture. Il s'agit d'une Vedette, également de couleur blanche (pour les mêmes raisons), à « 51 briques », et là encore il s'agit d'un choix très précis. D'une part dans l'échelle des voitures, la Vedette est le plus haut de gamme qui existe en France (et est donc naturellement supérieur à l'Aronde de Riton), et Max précise même qu'il s'agit de la version la plus luxueuse du modèle le plus haut de gamme. D'autre part, le modèle filmé est aussi le dernier cri, la Vedette Matford Simca V8 à trois corps, sorti comme l'Aronde à l'automne 1953 au moment du tournage du film. Enfin, cette Vedette spéciale nous intéresse comme l'Aronde pour le mouvement de modernisation et de francisation qu'elle représente. Si Simca devient français et se sépare de Fiat, la Vedette est un modèle d'origine américaine (Ford), mais il n'a été fabriqué qu'en France et il est sur le point d'intégrer la marque Simca qui rachètera l'usine Ford produisant ce modèle. En tant qu'objets symboliques, l'Aronde et la Vedette attestent de trois valeurs : la richesse, la nouveauté et l'appartenance française, conquise dans les deux cas sur l'étranger. On comprend mieux dès lors le fait que la traction avant Citroën de Pierrot soit retenue pour le règlement de comptes final, puisqu'il ne s'agit pas ici de marquer la modernité et la richesse nouvelle, mais bien la tradition française et les images de la Résistance¹⁸. On comprend mieux aussi pourquoi le film interdit aux truands de se servir de cette voiture alors qu'ils le font allègrement dans le roman. Le film relègue aux accessoires obsolètes la bourgeoise Hotchkiss de Pierrot, trop marquée par son appartenance à l'entre-deux guerres. Je garde pour la fin la toute dernière voiture du film.

On se souvient que dans le film, la présentation de la Vedette de Max précède la visite de son appartement. Celui-ci n'est pas situé à Montmartre, mais dans un quartier bourgeois, haussmannien, non précisé. Il est indiqué qu'il s'agit d'une planque inconnue même des amis de Max. Cet appartement est le prétexte à une scène demeurée célèbre, dite « des tartines »¹⁹.

¹⁵ Ils ne figurent nulle part dans le roman où Riton n'est pas réputé avoir une voiture.

¹⁶ La variation de ces détails superficiels (couleur de la peinture, forme de la calandre, ou des feux avant ou arrière, ou du coffre, ou des ailes), donc la versatilité des modèles, sont les marques d'une stratégie des constructeurs pour accélérer les achats en démodant rapidement les modèles antérieurs : c'est à l'époque un phénomène français nouveau signalant l'arrivée de « la société de consommation ». La richesse de Max et de Riton se signale par la possession du « dernier cri » : ils sont à la fois à l'aise et à la page.

¹⁷ C'est donc la première carrosserie de voiture à rompre avec le modèle de la voiture à cheval avec ses garde-boue. Les précisions techniques concernant les voitures viennent de mes souvenirs d'enfance, de mon frère Maurice et des sites internet. Ce texte est secrètement dédié à mon autre frère, Max.

¹⁸ Est-ce en pensant à cette Traction avant que Georges Sadoul, dans la notice nécrologique qu'il consacre à Jacques Becker dans *Les lettres françaises* n° 813 du 25 février 1960, le voit « déployer dans *le Grisbi* les portières des voitures avec la grâce d'ailes de colombes » ?

¹⁹ La singularité de cette scène est notée dès la sortie du film par la critique sur un registre élogieux (voir notamment le *Radio cinéma télévision* du 28 mars 1954, Simone Dubreuilh dans *Libération* du 23 mars 1954, et surtout Jean de Baroncelli dans *Le Monde* du 20 mars qui juge que la scène est « un des meilleurs moments du film »). Les critiques notent que cette scène, étonnante par sa longueur et son contenu, est l'opposé même de la

On y voit en effet Max et Riton, tout à fait dans l'esprit du roman, se payer un petit en-cas impromptu dans l'appartement tout neuf de Max. Comme par magie, alors qu'il n'y vient que très rarement (c'est un appartement de rechange), Max sort biscottes, pâté de canard (ou foie gras, c'est comme on voudra) luté dans une boîte en porcelaine, et petit muscadet obtenu par un circuit amical court. Cette scène, au cours de laquelle Max et Riton « s'expliquent », est suivie d'une autre scène tout aussi surréaliste : Max, en bonne maîtresse de maison, sort du linge frais bien rangé dans les placards (draps, pyjamas et couvertures), avant de nous faire une démonstration de brossage de dents nocturne devant un meuble à miroir rétro-éclairé. Au passage nous avons droit à l'exposé convaincant des mérites du canapé-lit²⁰. Ce même appartement sera le théâtre d'une autre scène tranquille : Max vient y réfléchir un peu en écoutant sur un juke-box dernier cri son morceau favori tout en dégustant du champagne qu'il avait pris soin de conserver, sous forme de plusieurs demi-bouteilles, dans son réfrigérateur²¹. Cette scène, remarquablement longue est de nombreuses choses à la fois. Elle est tout d'abord une routine de film policier américain : la découverte nocturne d'un appartement désert. Généralement c'est une enquête illégale menée par un détective qui cherche à découvrir un indice sans mandat. C'est donc une scène visuellement forte (variations d'éclairage à vue) et dramatiquement tendue (quelle découverte ? est-ce un piège ?). Dans le film de Becker il n'en est rien : on visite, c'est tout, un espace éclairé dès l'entrée *a giorno*. Pour en saisir le sel, il faut se remémorer le contexte immobilier français de l'époque²² et se souvenir qu'à l'hiver 1954 (soit quelques mois après la sortie du film) l'abbé Pierre se fait connaître sur la profondeur de la crise du logement en France et le scandale des bidonvilles²³. Max, qui est célibataire, a deux appartements²⁴, tous deux bourgeois, vastes et bien meublés. Il ne s'agit pas là simplement d'un truc de polar avec planque prévue à l'avance : il s'agit aussi de représenter fortement une aisance toute nouvelle, épatante (au sens de « faire de l'épate »), pour un public qui n'y accède pas encore mais qui la sent proche. Ce deuxième appartement de Max, très « mise en scène pour Salon des arts ménagers » ou conseil en décoration, est vaste, lumineux, sans bibelots ou tableaux, meublé sobrement dernier cri. Sa visite complaisante est une visite d'appartement-témoin de la seconde moitié des années 1950 et il joue dans le film exactement le même rôle que la Vedette : montrer l'aisance matérielle française (de Max, incarné par Gabin, incarnant le Français qui ne se laisse pas abattre) au moment même où sort le film, soit en 1954²⁵. Et on peut se faire la même remarque pour le restaurant de Mme Bouche et pour le Mistifri dont le décor est à la fois, aéré, très lumineux, moderne et sobre (noir et blanc en damier).

Cette visite du deuxième appartement est aussi une leçon de savoir-vivre en deux temps : l'hospitalité et la courtoisie. Tout est organisé pour pouvoir in extremis non seulement accueillir le propriétaire en cas de besoin (réserves de bouche), mais aussi pour recevoir un

violence des films de gangsters américains, la marque d'une certaine lenteur déconcertante du film et la signature intimiste de Becker, maître du genre (intimiste).

²⁰ Le canapé-lit est la modernisation parisienne de la bourgeoise et provinciale chambre d'amis. Dans le roman Simonin précise (autre publicité de marque) que l'appartement est entièrement meublé Lévitan, qui était grosso modo l'Habitat français de l'époque.

²¹ Le roman est plus précis et direct : il dit « Frigidaire », qui est à la cuisine ce que la Vedette est à la route : le signe de la richesse moderne française.

²² Voir par exemple les tribulations du couple de jeunes amoureux, dans *Le rendez-vous des quais*, de Paul Carpita, qui date exactement de ces années-là (1953-1955), pour trouver un appartement à Marseille.

²³ Dans ces bidonvilles, s'entassent les « crouilles » et autres « espingoins » vomis par Simonin, main d'œuvre appelée en masse par l'industrie française pour soutenir la toute nouvelle croissance économique dont il se fait indirectement le chantre.

²⁴ Simonin va même jusqu'à préciser dans le roman qu'ils sont tout deux déjà entièrement payés, sans emprunt.

²⁵ Cette année 1954 est politiquement un pivot : c'est l'indépendance de l'Indochine, le début de la guerre d'Algérie et, comme le montre à sa façon le film, les premiers frémissements français des Trente Glorieuses, la fin de l'économie de guerre pour l'entrée dans la société de consommation.

ami de passage (canapé-lit, pyjama et brosse à dents de rechange). Pourtant, le plus important est la courtoisie (française). En effet, la scène est dédiée à une explication grave entre Riton et Max, Riton ayant eu l'imprudance de faire des confidences à Josy, laquelle les a répétées à Angelo qui du coup menace gravement Max. Elle est évidemment aux antipodes de l'explication entre malfrats, et se trouve transformée en conversation entre adultes de bonne compagnie, Max faisant amicalement la leçon à son ami Riton. Il s'agit là d'un traitement de Becker (souci de l'intimité) et d'un traitement français pacifiste par opposition aux films de gangsters américains violents. Elle participe donc de la volonté de franciser le film policier en transposant une explication entre malfrats associés en mise au point civile entre deux amis de longue date (et une petite démonstration sur le pardon des offenses). Cela fournit aussi en passant une belle scène de dialogues pour Jean Gabin qui y joue en gros plan de ses intonations favorites, et qui s'affirme comme l'anti-Eddie Constantine. La lenteur, l'importance du dialogue, le calme du dîner « aux biscottes » sont là délibérément pour marquer, pour distinguer le film et indiquer clairement sa volonté de « faire français » avec l'appui de la star nationale Gabin. Jean-Pierre Guyo, dans *La Croix* du 2 avril 1954, citait l'entretien donné par Becker pour le n° 32 des *Cahiers du cinéma* où le réalisateur déclarait d'une part avoir « voulu faire le contraire de *La Môme Vert de gris* » et d'autre part « Je suis Français. Je travaille sur les Français. Je regarde des Français... Je m'intéresse aux Français. » Cette scène « des biscottes » est finalement un morceau de bravoure délibéré, un chef d'œuvre au sens artisanal du terme, une démonstration de maîtrise et de savoir-faire cinématographiques, reposant sur une sorte de gageure : filmer une explication entre hommes sous la forme d'une courtoise dinette, d'une relation amicalement pragmatique, de façon à ce qu'elle soit en même temps originale et française, bref épatante par le culot de son paradoxe. On prend là délibérément le contrepied d'un supposé cliché du film de gangsters (la relation violemment sadique entre le chef et son adjoint sans courage) pour un double effet de signature : celle de Becker et celle du cinéma français. Le pari est risqué (la scène et la réalisation pourraient prêter à rire), comme en témoigne la condamnation de *Positif* n° 11 (« Max et Riton se brossent les dents et font des tartines avec élégance »), mais il est tenu et réussi par la diversité des bouts de scène, par la fluidité de la mise en scène, par la prestation de Gabin, et par la série de petites surprises gouteuses que délivre la scène par le biais de mini-objets symboliques.

On peut dès lors comprendre que dans le film de Becker, le rappel de la tradition (Montmartre, Gabin) et l'évocation de la modernité (voitures, intérieurs...) sont tous deux au service d'une francisation du film policier, par opposition aux films américains et par opposition aux Lemmy Caution qui arrivent sur le marché, dans un subtil dosage d'évocation des racines et de présentation des éléments qui font moderne (parmi lesquels figurent, on s'en souvient, le futur Lino Ventura et Jeanne Moreau, mais aussi Orly et l'autoroute de l'Ouest²⁶). En cela, le film est bien dans le droit fil de la politique de Gallimard qui, après avoir relancé la vogue du polar via les anglophones, met en piste des auteurs facilement catalogables comme français et susceptibles de prendre le relais, comme il est dans le fil de la politique cinématographique qui vise à mettre le cinéma français en capacité de résister au cinéma américain.

²⁶ Il s'agit encore pour ces deux lieux de revendication d'une modernité nationale. Orly a été restitué par les Américains en 1946 et l'aéroport devient entièrement civil, en remplacement de l'antique Bourget, en mars 1954, Air France ayant quitté le Bourget pour Orly en novembre 1952. En 1957, l'inauguration de l'aérogare Sud en fera une icône cinématographique dont *La Jetée* de Chris Marker s'emparera avant bien d'autres. L'autoroute de l'Ouest n'a pu être ouverte pour sa première portion qu'en 1946, avec une deuxième portion en 1950. Elle servira de piste d'envol aux deux adolescents d'*Ascenseur pour l'échafaud*.

C'est d'ailleurs clairement le rôle qui est assigné à l'argot, qui doit aussi être interprété comme une revendication nationaliste. Certes, il apporte une authenticité linguistique à la fiction, comme le relève complaisamment la critique de l'époque, mais il apporte aussi un sel nouveau tout en masquant les opérations de censure à l'œuvre dans l'adaptation cinématographique. Lui aussi est la francisation du vocabulaire des Cheney et autres Chase, l'adaptation de la désinvolture et de la distance ironique du personnage principal par rapport aux actions, tout en donnant au spectateur de sentiment d'être « dans le vrai ». L'argot a ici plusieurs vertus. Tout d'abord il est le parler des personnages en marge. Ensuite il a sa poésie par le recours systématique à des métaphores ou des amphigouris (« c'est l'apocalypse chez les michetons », dit Josy comme pour se présenter, au début du film), et il confère donc (c'est un des buts du film) une humanité et un style noble aux truands. Enfin, il est une sorte, non de sous-langue, mais au contraire de surfrançais, à la fois traditionnel (le langage des truands), moderne (la langue verte, celle qui invente à tout bout de champ) et sinon poétique du moins lyrique²⁷. Par ces trois caractères, il s'affirme comme hautement français.

4. Comme les Américains contre les Américains :

J'ai déjà noté que la visite du deuxième appartement de Max est une « routine » du policier américain qui date au moins des années 20. Il en est dans le film de Becker une autre, longuement exploitée : la filature en voiture. Quand Max rentre en taxi du Mistifri chez lui, il est suivi par une fausse ambulance : Angelo a envoyé deux de ses tueurs à ses trousseaux, déguisés en ambulancier. La scène est longue, participant à la fois du suspense et de cette autre routine qui est la sympathie spontanée entre détective et chauffeur de taxi. Ce qui permet également sa longueur, c'est le souci de Becker et de ses producteurs de « faire vrai » en adoptant chaque fois que cela est possible le tournage en extérieurs réels, même la nuit. Pour cette filature, nombreux sont les signes d'un tournage en extérieur (longueur de plan, profondeur de champ). En réalité, on a dans cette scène deux types de plan : ceux qui présentent l'arrière du taxi et donc la voiture fileuse, et ceux qui présentent la route devant du taxi. Les plans vers l'avant sont éclairés par un projecteur embarqué, qui touche même les immeubles alentour et le haut des arbres sur une grande profondeur, et qui donne une image blanchâtre, surexposée par rapport à l'intérieur du véhicule. Les plans vers l'arrière sont au contraire un mixte de studio (l'intérieur du taxi) et d'extérieur en transparence : on voit les phares de la voiture suiveuse qui est violemment éclairée de l'intérieur pour qu'on puisse distinguer la silhouette des passages. Si le procédé peut sembler nouveau, il date en fait pour le cinéma américain du tout début des années 30, notamment sous cette forme du projecteur embarqué très puissant illuminant l'espace devant le véhicule. Ce procédé un peu archaïque, même s'il est fondé au départ sur un tournage en extérieur utilisé ensuite en transparence, fait par contraste ressortir l'autre longue scène nocturne, celle du règlement de comptes final entre Max et ses amis et Angelo et sa bande. Pour les besoins de la vraisemblance (absence maintenue de la police) et pour l'efficacité de la mise en scène, la scène se situe sur une petite route de rase campagne. Elle est entièrement en extérieurs réels, avec une grande profondeur pour les arrivées et les départs de voiture, avec un éclairage latéral invisible, puissant mais sans effet de surexposition. La scène a donc demandé des moyens importants en matériel²⁸ et en électricité. La scène est le point dramatique culminant du film, que l'absence préalable de tout échange de coups de feu renforce²⁹, et elle est la résolution logique de l'ensemble : Riton

²⁷ Simonin ouvre la voie à Michel Audiard ou Frédéric Dard.

²⁸ La campagne permet une préparation longue et un maintien de l'installation que la ville ne permettrait pas.

²⁹ Cette scène est une invention de l'adaptation : dans le roman, Max fait s'entretuer dans un bar de Pigalle les membres de la bande d'Angelo et exécute à bout portant son bras armé quand celui-ci ressort du bar. On voit que le film ménage soigneusement ses effets à la fois pour l'histoire (règlement de comptes final sans véritable

le fautif est blessé et mourra de ses blessures, expiant ainsi sa trahison involontaire, Angelo est éliminé³⁰, Max réaffirme sa domination, son courage de résistant, sa noblesse de cœur, et il perd sans ciller son butin (qui brûle dans la voiture d'Angelo).

On peut donc voir dans *Touchez pas au grisbi* une volonté à la fois de se démarquer du cinéma américain et de prouver qu'on peut en France faire aussi bien. L'argot de Simonin est une voie pour répondre à la fois au style « hard boiled » des durs et à la décontraction des premiers polars de la Série noire par la langue verte. La mise en avant d'objets et de décors modernes (du Frigidaire à Orly) est également empruntée aux techniques du cinéma classique américain, dont la France sous-estime la dimension « Catalogue des Trois Suisses », mais entièrement mise au service du renouveau industriel et économique français en ce milieu des années 50. On peut aussi remarquer la plastique des secrétaires, celles de Pierrot et de l'oncle Oscar, armoires à glace à taille de guêpe, poitrine et décolletés généreux, n'ayant rien à refuser à Max, répliques de Rita Hayworth et des pin-up des GI's. L'exécution des scènes de nuit et le privilège donné autant que faire se peut aux extérieurs réels en est un autre exemple³¹. Même la morale de la fable nous vient largement des Etats-Unis pour ce hold-up dont le butin n'est que source d'ennuis et de difficultés, quand sa disparition redonne le premier plan à l'amitié (Riton) et à l'amour (Betty).

Le film aurait pu s'arrêter ici. L'histoire est terminée, la résolution ayant été « correctement » apportée au problème posé à Max conjointement par Angelo et Riton. Pourtant deux scènes articulées entre elles suivent encore le règlement de comptes : la mort de Riton et les retrouvailles de Max avec Betty au restaurant de Mme Bouche. C'est que, si l'histoire est terminée, le propos du film, qu'elle n'a fait que servir, n'a pas encore abouti. Le personnage de Betty n'existe pas dans le roman, elle est un autre fruit de l'adaptation. Elle est apparue dans le film quelque temps auparavant, signant l'effacement de Lola (qui fatigue Max par ses activités nocturnes). Son intervention est assez brutale : Max arrive chez elle sur un coup de fil qu'elle lui a donné, et ils couchent ensemble. C'est donc une liaison déjà établie mais ignorée de tous, renforçant le caractère secret de Max, son individualisme préservé au milieu de ses amis³². Elle est jeune, belle, très élégante dans un décor très raffiné. C'est une riche Américaine portant l'élégance française. De jour, dans la rue pavée en pente où se trouve le restaurant de Mme Bouche, arrive filmée en contreplongée une Cadillac décapotable deux tons. Betty qui conduit l'arrête juste devant le restaurant où elle entre avec Max qui la présente à Mme Bouche. Max apprend au téléphone la mort de Riton, revient à table et commande son plat favori pour déjeuner avec Betty. Pourquoi ce rajout ? Certes, il explicite la reconversion de Max, passé de l'univers de la nuit agitée à celui, plus tranquille, du déjeuner chez Mme Bouche en compagnie d'une jeune femme riche. Il réaffirme son statut de héros à qui aucune femme ne peut résister tout en signant son embourgeoisement. Mais que Betty et sa voiture soient américaines nous replace dans la compétition entre cinéma français et cinéma américain, entre la France des Trente

antécédent) et pour la réalisation (transparences d'abord et extérieurs réels pour la fin). Il est vrai que cette progression tient peut-être aussi à des contraintes techniques (difficulté d'éclairer latéralement en ville).

³⁰ Avec lui disparaissent fourberie, violence, irrespect et trafic de drogue.

³¹ La scène du règlement de comptes est elle aussi à prendre comme un « chef d'œuvre » d'artisan, un morceau de bravoure technique et artistique, qui est d'une part un point culminant dramatique du film et d'autre part un effet de signature de la production (moyens) et de la réalisation (mise en scène). N'oublions pas le rôle joué par le directeur de la photographie, Pierrer Montazel, plus efficace et ambitieux ici dans le noir-et-blanc que dans *Si Versailles m'était conté* (autre réplique française, par Guitry en 1954 : les deux films sortent à deux semaines d'intervalle) où il avait été tétanisé par la couleur en extérieurs réels (cela est justement relevé par Simone Dubreuilh dans *Libération* du 23 mars 1954).

³² On peut donc dire que Betty est l'humaine correspondance du deuxième appartement de Max, et donc du luxe.

Glorieuses et l'*american way of life* découverte avec les GI. Max-Gabin est en 1954 en mesure de séduire et fixer une belle et riche étrangère tout en se rangeant des voitures. Sur ce point précis, Max venge Pépé le Moko (Duvivier 1936) et Lucien Bourrache, dit Gueule d'amour (Grémillon 1937) et Gabin relance sa carrière par-dessus la Seconde guerre mondiale³³. Max réplique aussi à Gene Kelly qui nous avait pris Leslie Caron dans *Un Américain à Paris*, tout en donnant l'exemple à Michel Poicard (Belmondo) pour la conquête de Patricia Franchini (Jean Seberg) dans *A bout de souffle*³⁴. Un restaurant de cuisine bourgeoise à Montmartre est le cadre idéal, quoique banal, pour cette conclusion à plusieurs étages. Si en France tout se termine en chansons, dans le film policier français des années 50 on se doit de terminer par un bon déjeuner en galante compagnie.

On comprend mieux alors l'intérêt que portent les jeunes Turcs des *Cahiers du cinéma* à Jacques Becker au moment où il tourne *Touchez pas au grisbi* : ils se reconnaissent tout à fait dans cette tentative de transformer la qualité américaine en œuvre française. Si le roman tente de relancer la collection Série noire sur une nouvelle piste de crainte que la première ne s'épuise, le film tente manifestement de relancer plusieurs choses en même temps : le policier français avec des moyens techniques et artistiques importants, la carrière de Jean Gabin, et d'une certaine façon l'image de la France sortant enfin de son économie de guerre et de sa dépendance vis-à-vis des Etats-Unis. Il est probable que Jacques Becker aura souhaité relancer sa propre carrière, mais de ce point de vue c'est un échec, si l'on en juge par la critique de l'époque qui s'étonne que le bon Becker se fourvoie dans ce type de réalisation. Mais on sait ce que lui doit sans doute Jean-Luc Godard qui, avec *A bout de souffle*, se livre au même type d'opération, tout en restreignant au seul cinéma les effets d'emprunt et de modernité, en remplaçant Gabin par Belmondo, la Butte Montmartre par les Champs Elysées, tout en gardant en tête (au moins jusqu'à *Alphaville*) le Lemmy Caution des années 53-55.

Marc Vernet

³³ De ce point de vue, il n'y a aucune différence de statut entre l'acteur Gabin, le film de Becker et la politique française du cinéma. Lisant ce texte dans son avant-dernière version, Jacques Aumont me fait très pertinemment observer, entre autres, que cette très élégante étrangère séduite in fine par Gabin n'est pas sans rappeler et corriger la relation de ce dernier avec Marlène Dietrich, autre étrangère très élégante, mais qui avait après la guerre, pour les Français, le tort d'être plus allemande qu'américaine. Revenue avec Gabin après guerre en France pour y séjourner, elle dut repartir pour les Etats-Unis devant le refus français de l'accepter. On peut donc aussi considérer cet ajout du film comme une autre forme enchâssée de « réplique ».

³⁴ Je tiens que Jean Seberg, par sa coupe de cheveux et ses pantalons corsaire est en blonde, dans *A bout de souffle*, la réplique de la brune Leslie Caron dans *Un Américain à Paris*, Belmondo se substituant à Gene Kelly.