

| | |
|--|----|
| Fiche technique | 1 |
| Réalisateur Un univers de désillusion | 2 |
| Genèse Un contexte trouble | 3 |
| Adaptation Simenon et le cinéma | 4 |
| Genre Le film de lynchage | 6 |
| Découpage narratif | 7 |
| Récit La horde et le bouc émissaire | 8 |
| Acteur Michel Simon, le rôle d'une vie | 10 |
| Influences Traces de l'expressionnisme allemand | 11 |
| Mise en scène Foules au spectacle et spectacle de la foule | 12 |
| Séquence Énergie du montage | 16 |
| Point de vue Un manifeste ironique | 18 |
| Réception critique L'histoire comme seul juge | 20 |

● Rédacteur du dossier

Critique au magazine *Chronic'art* et à la revue *Carbone*, Guillaume Orignac est l'auteur de plusieurs courts métrages et d'un documentaire. Il a enseigné le cinéma à l'École spéciale d'architecture. Il est, par ailleurs, l'auteur du livre *David Fincher ou l'heure numérique* paru chez Capricci.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique

● Générique

PANIQUE

France | 1946 | 1h31

Réalisation

Julien Duvivier

Scénario

Charles Spaak et
Julien Duvivier, adapté du
roman *Les Fiançailles de*

M. Hire de Georges Simenon

Directeur de la photographie

Nicolas Hayer

Chef décorateur

Serge Piménoff

Son

Joseph de Bretagne

Musique

Jean Wiener

Montage

Marthe Poncin

Producteur

Pierre O'Connell

Société de production

Filmsonor

Distribution

Filmsonor

Les Acacias (reprise)

Format

1.37, noir et blanc, 35 mm

Sortie

15 janvier 1947

30 mars 2016

Interprétation

| | |
|-----------------|--------------------|
| Michel Simon | <i>M. Hire</i> |
| Viviane Romance | <i>Alice</i> |
| Paul Bernard | <i>Alfred</i> |
| Lita Recio | <i>Marcelle</i> |
| Guy Favières | <i>M. Sauvage</i> |
| Charles Dorat | <i>M. Michelet</i> |
| Max Dalban | <i>Capoulade</i> |
| Émile Drain | <i>M. Breteuil</i> |



© 1946 - TF1 Studio

● Synopsis

Villejuif, aux portes de Paris. Le corps d'une femme étran­glée est découvert dans un terrain vague alors que des forains s'installent sur la place du faubourg. À l'écart de la foule des curieux, le solitaire M. Hire rentre chez lui. Le soir même, Alice, une jeune femme, arrive dans le quartier. Elle y retrouve secrètement Alfred, son amant, pour qui elle s'était accusée d'un vol qu'elle n'avait pas commis. Installée peu après dans une chambre à l'hôtel, elle surprend Hire qui l'observe se déshabiller depuis les fenêtres de son logis. Le lendemain, celui-ci répond avec dédain aux questions de la police, alors que les soupçons se concentrent sur lui. À la fête foraine, il suit ensuite Alfred et Alice, avant de croiser la jeune femme seule à qui il laisse entendre que son amant est impliqué dans le crime. Ce dernier qui la rejoint dans sa chambre avoue froidement le meurtre. Le lendemain, Alice se rend chez un certain docteur Varga, sur les conseils de Hire. Mais c'est bien Hire qui lui ouvre la porte. Elle tente de le séduire alors qu'il reconnaît détenir la preuve de la culpabilité d'Alfred, et promet de la protéger. Après son départ, Alfred, venu à son tour pour le tuer, est jeté dehors sans ménagement par Hire. Les jeunes amants décident alors de le piéger, en déposant le sac de la victime dans son logis. Pendant que Hire emmène Alice dans une maison de campagne, où il lui propose de l'épouser, Alfred fait courir une rumeur insistante sur sa culpabilité. Le soir, Alice dépose le sac dans la chambre de M. Hire, en feignant d'accepter sa demande en mariage. Le piège mis en place, des complices entreprennent de fouiller la chambre de M. Hire et, découvrant le sac, attisent la colère des habitants. Arrivé sur la place, Hire doit fuir une foule prête à le lyncher, en fuyant par les toits. Il finit par tomber, et meurt. Un policier découvre dans ses affaires une photographie prouvant la culpabilité d'Alfred.

Réalisateur

Un univers de désillusions

En quarante-huit ans de carrière, Julien Duvivier a réalisé plus de soixante longs métrages. Cette prolifération fut le résultat de l'infatigable travail mené par un cinéaste qui se considérait avant tout comme un artisan. Sa réputation de technicien hors pair fera dire à certains qu'il n'était pas un auteur. Mais Jean Renoir déclara que « ce rigoriste était un poète ». Et de fait, derrière une œuvre éclectique et protéiforme, Duvivier n'a jamais cessé de poser un regard aussi férocement désillusionné sur les rêves des hommes.

Né le 8 octobre 1896 à Lille, il vit une enfance austère dans un milieu familial catholique, tempérée cependant par sa fréquentation assidue du théâtre. Arrivé à Paris en 1914, il trouve un emploi comme régisseur et acteur de complément au Théâtre de l'Odéon. En novembre 1915, un insurmontable trou de mémoire lors d'une représentation enterre définitivement sa carrière de comédien. Ce sera désormais le cinéma : d'abord comme assistant et scénariste à la Société cinématographique des auteurs et gens de lettres, puis comme réalisateur, en 1919, avec le long métrage *Haceldama*. L'expérience, bien qu'éprouvante, s'avère suffisamment concluante pour que Duvivier tourne à nouveau. Après avoir perdu les négatifs de son deuxième long métrage, il s'engage alors vers des sujets plus commerciaux en adaptant des œuvres littéraires reconnues. Le succès ne tarde pas à venir, lui offrant l'opportunité de tourner régulièrement, parfois trois films en une seule année. Cette période dite « muette » de sa carrière sera notamment occupée par des sujets d'inspiration religieuse, et connaîtra un pic de notoriété avec *Poil de carotte* inspiré de l'œuvre de Jules Renard, avant de culminer avec l'adaptation du roman d'Émile Zola, *Au bonheur des dames*.

À l'arrivée du cinéma parlant, Duvivier, s'empare très vite de ce nouveau moyen pour présenter un mélodrame, *David Golder*, tiré d'un roman d'Irène Némirovsky. Fort de ce premier succès, le cinéaste enchaîne rapidement avec de nouveaux films où il creuse son goût des dramaturgies fortes. Les années 1930 allaient être la décennie la plus féconde de Duvivier, aussi bien sur un plan productif (il tourne vingt films en moins de dix ans) qu'artistique. Entre 1935 et 1938, il réalise trois jalons importants du cinéma français (*La Bandera*, *La Belle Équipe*, *Pépé le Moko*), tous interprétés par Jean Gabin dont le réalisateur contribue à former l'image de héros populaire, romantique et tragique. À cette touche de « réalisme poétique » qu'il partage avec d'autres grands cinéastes de l'époque (Marcel Carné, René Clair et, dans une moindre mesure, Jean Renoir), Duvivier apporte un sens des lieux et des ambiances construit en partie sur des décors naturels. La réussite exemplaire de ces films, et le succès international de son film à sketches, *Un carnet de bal*, lui ouvrent une première fois les portes d'Hollywood où il tourne en 1938 une biographie musicale de Johann Strauss pour le compte de la Metro-Goldwyn-Mayer. Revenu en France dès l'année suivante, il réalise *La Fin du jour* avec Louis Jouvet et Michel Simon qui se déroule dans une maison de retraite pour comédiens. Il tourne deux autres films au cours de l'année 1940, avant de repartir pour Hollywood, attiré par un contrat d'engagement opportun à l'heure où la



© D.R.

France, entrée en guerre, est occupée par l'Allemagne nazie.

De l'exil hollywoodien n'émergeront que quatre films sans grand éclat, conçus comme des ersatz de ses succès français. L'expérience américaine, relativement amère, lui fera revenir le plus vite possible en Europe, où un contrat avec le producteur Alexander Korda l'attendait pour réaliser une adaptation britannique du roman de Tolstoï, *Anna Karénine*. Le projet étant retardé, Duvivier, soucieux de ne pas perdre de temps, se lance donc entre-temps dans l'adaptation d'un roman de Georges Simenon. Ce sera donc *Panique*, dont le pessimisme foncier lancera sa carrière d'après-guerre sur une tonalité plus sombre que jamais. La noirceur de Duvivier culminera ainsi dix ans plus tard avec *Voici le temps des assassins*, drame cruel où il retrouve Jean Gabin. Entre-temps, il aura retourné un film à sketches, flirté avec le mélodrame fantastique et même connu son plus grand succès populaire avec la comédie *Don Camillo* dont il tourne une suite deux ans plus tard. Mais, même à travers un tel véhicule de comédie conçu pour Fernandel, Duvivier ne peut s'empêcher d'affirmer un regard désillusionné sur le monde. Son cinéma s'éloigne alors des préoccupations de l'époque, à l'heure où les films de la Nouvelle Vague débarquent sur les écrans. Avec ces nouveaux corps d'acteurs, ces figures et ces motifs plus naturels, les formules artisanales de Duvivier semblent brutalement vieillissantes. Il a de plus en plus de mal à tourner. Son dernier film, *Diaboliquement vôtre*, avec Alain Delon, sort sur les écrans en 1967. Duvivier ne le verra pas : il meurt d'une crise cardiaque au volant de sa voiture, laissant une œuvre qui a traversé cinq décennies de cinéma français.

Genèse

Un contexte trouble

C'est à une production anglaise que Julien Duvivier doit son retour en Europe au début de l'été 1945 [cf. **Réalisateur**]. Un contrat signé avec le producteur Alexander Korda lui offre de pouvoir réaliser une adaptation d'*Anna Karénine* à Londres, avec Vivien Leigh dans le rôle-titre. Mais le tournage est retardé de six mois à la demande de la vedette. Le cinéaste français propose alors de se rabattre, dans l'intervalle, sur un projet d'envergure plus resserrée, susceptible d'être rapidement mené à bien. Des sujets qui lui sont alors proposés, il fait le choix d'adapter un roman noir de Simenon, *Les Fiançailles de M. Hire*. Il expliquera plus tard cette décision par la volonté de se détourner du cinéma qu'il a pratiqué pendant son exil américain : « J'arrivais d'Hollywood où j'avais vu pendant cinq ans des films optimistes avec le *happy end* inévitable, aussi avais-je envie de traiter un sujet plus en rapport avec la situation actuelle. Je sais bien qu'il est plus aisé de réaliser des films poétiques, doux et charmants avec de belles photographies, mais ma nature me pousse vers des thèmes âpres, noirs, amers. »¹

Âpre, noir et amer, le film allait donc l'être plus que n'importe quelle œuvre de Duvivier. Dès la fin du mois de juillet, on annonce le tournage pour octobre, avec Michel Simon dans le rôle de M. Hire. Dans l'urgence, Duvivier demande à Charles Spaak, un des scénaristes les plus représentatifs des années 1930 avec Jacques Prévert et Henri Jeanson, de travailler avec lui sur l'adaptation. Ce n'est pas leur première collaboration, Spaak ayant déjà écrit les scénarios de quatre longs métrages de Duvivier, dont celui de *La Belle Équipe* (1936) qui a contribué à forger le mythe Jean Gabin au temps du Front populaire. Spaak présente aussi l'avantage de connaître l'œuvre du romancier pour avoir déjà travaillé dessus, ayant signé, en 1942, les dialogues de *La Maison des sept jeunes filles* d'Albert Valentin, et deux ans plus tard le scénario des *Caves du Majestic* de Richard Pottier. Surtout, il apporte une couleur singulière aux tonalités noires de l'univers de Duvivier. Spaak est le scénariste des élans fraternels (*La Belle Équipe*) et des rêves de grandeur (*L'Homme du jour*, 1937, du même Duvivier) vite brisés sur le mur du destin. Sur le fond régulièrement pessimiste du cinéaste, il trace les contours d'une désillusion qui prend les atours d'une véritable vision du monde, acerbé et cynique, où la moindre faiblesse sentimentale entraîne les personnages vers leur perte. Nul doute que Spaak est donc l'homme de la situation, quand il s'agit de mettre en dialogues le récit de la chute d'un individu dont les sentiments amoureux feront la faiblesse.

Loin d'Hollywood, Duvivier veut donc « traiter un sujet plus en rapport avec la situation actuelle »². Le mot renvoie avant tout au contexte de la France de l'après-guerre. Le pays reprend son souffle et découvre progressivement les terribles conséquences des politiques anti-juives sous le gouvernement de Vichy et l'occupation allemande, menées à l'intérieur d'une vaste machine génocidaire. Il sort aussi d'une période d'épuration, où dans la confusion de la Libération, alors que les structures du nouveau pouvoir judiciaire tardent à se mettre en place, des cas de justice expéditive se font connaître à l'encontre de collaborateurs ou désignés tels. L'épuration qui se poursuit de manière légale devant les tribunaux et dans les bureaux des préfets finit aussi par toucher les milieux culturels, dont celui d'une industrie cinématographique florissante au début des années 1940. Aiguilloné par une société allemande, la Continental Films, le cinéma français a en effet produit un nombre considérable d'œuvres pendant la guerre, et donné naissance à une nouvelle génération



de cinéastes. Mais ce n'est pas sans casse à la Libération : des artistes (Sacha Guitry, Arletty, Viviane Romance qui joue Alice dans le film) font un séjour en prison, d'autres sont provisoirement écartés de la profession, comme Henri-Georges Clouzot, l'auteur du film *Le Corbeau* (1943) à qui l'on reproche d'avoir donné une mauvaise image de la France.

Cette atmosphère de suspicion ne profite pas plus à Duvivier. Une campagne insidieuse dans la presse lui reproche, ainsi qu'à Renoir et René Clair, d'avoir joué « la carte de la défaite ». Ce à quoi les cinéastes répondront vertement. Mais le mal est fait : si le retour de Duvivier dans le cinéma français suscite une réelle curiosité, on n'attend plus rien de lui. Et ce d'autant plus que pendant son exil hollywoodien (ses films américains n'étant pas distribués en France), une nouvelle génération de cinéastes est apparue avec Clouzot, Autant-Lara ou Jacques Becker. Le temps de Duvivier est peut-être passé, et c'est sur ce fond d'inquiétude sociale et de trouble professionnel qu'il se lance dans le projet de *Panique*, décidé à livrer un regard sans concession sur ce qu'il perçoit de l'atmosphère sociale en France. C'est donc à l'abri des studios de la Victorine, à Nice, où il reconstitue entièrement un quartier de banlieue parisienne, qu'il décide de mettre en scène un véritable réquisitoire contre son pays.

1 *Cinéma*, n°639, 29 octobre 1946.

2 *Ibid.*



Adaptation

Simenon et le cinéma

« J'aime bien le cinéma, mais ça ne m'intéresse pas vraiment. Quand je vais au cinéma, c'est plutôt pour l'atmosphère, pour la publicité à l'entracte, pour les cacahuètes, pour les esquimaux glacés. »¹ Quand Georges Simenon fait cette remarque aussi savoureuse que féroce sur le septième art, c'est un écrivain accompli dont nombre de romans ont été adaptés à l'écran. Mais, pour ce cinéphile discret, l'indifférence railleuse cachait une réelle déception : Simenon avait envisagé un moment d'adapter lui-même une de ses œuvres au cinéma, avant d'y renoncer, devant la somme de compromis nécessaires pour y parvenir. Surtout, il reproche au cinéma de dénaturer les récits dont il s'inspire : « Vous appelez ça de l'adaptation cinématographique, ce qu'on fait aujourd'hui d'une bonne moitié des romans portés à l'écran ? (...) Voulez-vous m'expliquer pourquoi, si un des romans paraît devoir donner un bon film, on commence par le transformer en une mauvaise histoire ? »²

Cette méfiance avait ses raisons. Après avoir écrit des œuvres de commande sous pseudonyme, le jeune écrivain avait commencé à se faire connaître, au début des années 1930, avec une série de romans policiers mettant en scène le même personnage de commissaire Maigret. La force des caractères, la simplicité des intrigues policières et un talent aiguisé pour faire vivre des ambiances par une écriture simple et fluide avaient très vite suscité l'intérêt du cinéma pour son travail. En l'espace de deux ans, trois films furent réalisés à partir d'enquêtes du commissaire Maigret. Il y eut d'abord, au cours de la seule année 1932, *Le Chien jaune* de Jean Tarride et *La Nuit du carrefour* de Jean Renoir. Puis, un an plus tard, sortait *La Tête d'un homme*, adapté

par Julien Duvivier avec Harry Baur dans le rôle du célèbre policier. Aucun des films ne sera cependant un succès. Surtout, ils déplurent à Simenon, qui déclara en 1936 : « On a tiré des films de trois de mes romans, et je ne crois pas être injuste en disant qu'on en a tiré trois navets. »³ Navets, les films ne l'étaient pourtant pas. Mais ils s'éloignaient des romans d'origine. Avec *La Tête d'un homme*, Duvivier, par exemple, transforme une enquête policière en film noir centré sur la personnalité de l'assassin, dont l'identité est vite révélée. Le cinéaste oublie un peu le flair du légendaire commissaire pour se concentrer sur l'âme empoisonnée d'un criminel filmé comme un héros de Dostoïevski. Ce faisant, il s'éloigne de l'univers assourdi et étrange de Simenon, pour donner libre cours à son goût des scènes paroxystiques et des situations de confrontation. Après ce film, Simenon refuse désormais de céder ses droits d'adaptation cinématographique.

Mais les appréhensions de l'écrivain vis-à-vis du cinéma vont tomber au cours de la Seconde Guerre mondiale. Simenon passe les années de l'Occupation en Vendée, et il a besoin d'argent. À l'issue, notamment, d'un accord avec la Continental, la société de production cinématographique montée par les autorités allemandes, il cède nombre des droits d'adaptation de ses romans. Entre 1940 et 1945, ce ne sont pas moins de dix films qui sont ainsi tournés à partir de ses œuvres. L'univers de Simenon contribue à la naissance du film noir à laquelle on assiste en France pendant ces années-là. Les adaptations connaissent des

1 Georges Simenon, dans un entretien accordé à *L'Express*, le 6 février 1958, cité par Claude Gautier, *D'après Simenon*, Carnets Omnibus, 2001.

2 Georges Simenon, dans *Pour vous*, n° 382, mars 1936.

3 *Ibid.*

fortunes diverses, allant de l'atmosphère poisseuse et enténébrée de *L'Homme de Londres*, réalisé par Henri Decoin, à la comédie policière de Maurice Tourneur, *Cécile est morte*. Tout au plus peut-on repérer une même thématique des fausses apparences qui traverse souvent ces films. Simenon, de son côté, empoche l'argent tiré de la cession de ses droits. Mais, à la Libération, il est inquiet. Au pire, on le soupçonne d'avoir collaboré avec l'occupant allemand. Au mieux, on l'accuse d'opportunisme lâche. Ses accords avec la Continental sont scrutés à la loupe. Fuyant le Comité national d'épuration des gens de lettres, il part s'installer au Canada, loin de la France et de son atmosphère de suspicion généralisée. L'auteur des *Fiançailles de M. Hire* a bien trop peur des rumeurs collectives. Et son roman, écrit des années auparavant, semble alors résonner de manière frappante avec l'actualité.



● Le roman d'une phobie

Lorsqu'il écrit en 1932 *Les Fiançailles de M. Hire*, c'est avec l'idée d'abandonner le genre policier auquel il doit sa réputation. Il veut maintenant aller vers des œuvres offrant «une certaine couleur de l'existence, l'ennui, le vague à l'âme des types qui en ont marre et qui se cherchent désespérément, la nuit, sous la pluie, dans les bistros»⁴. L'intrigue, resserrée sur quelques jours, y compte moins qu'un certain climat tissé autour de la figure d'un homme cheminant vers un mauvais destin. Avant même d'en entreprendre la rédaction, il a déjà en tête la fin, qui lui vient d'un souvenir vécu à Liège, au lendemain de la Première Guerre mondiale, alors qu'il débutait comme journaliste. Appelé pour couvrir un fait divers, il s'était rendu dans un café où on annonçait une simple dispute d'ivrognes. Une fois sur place, il découvrit un homme, d'origine allemande, menacé par un groupe de voisins venus prêter main-forte à son assaillant. Très vite, Simenon assista impuissant à l'enhardissement de la foule, parcourue par la rumeur galopante que l'homme était un espion. Craignant pour sa vie, l'Allemand fuyait alors sur les toits, mais glissait pour rester finalement suspendu à une corniche, en attendant que les pompiers viennent enfin le secourir sous les hurlements d'une foule prête à le lyncher. L'épisode marqua durablement Simenon au point de développer chez lui une phobie de la foule.

Ce fond d'angoisse qui tapisse le récit de l'écrivain trouve de troublants échos avec certains épisodes vécus sous l'Occupation et pendant la période d'épuration qui s'ensuivit. Duvivier, constatant l'atmosphère de soupçon et de rancœur colérique qui règne à son retour en France, y voit une manière de métaphoriser en un bref récit la désillusion que lui inspirent ses contemporains. «Que dit *Panique*? Il dit que les gens ne sont pas gentils, que la foule est imbécile, que les indépendants ont toujours tort... et qu'ils finissent inévitablement par marcher dans le rang. Évidemment, nous sommes loin des gens qui s'aiment, mais j'ai bien l'impression que nous traversons une époque où les gens ne s'aiment pas» précise-t-il en 1946⁵.

● D'un personnage à une foule

La tonalité change entre le roman de Simenon et le scénario de Duvivier. D'un récit en chambre, comme le serait une pièce musicale, ténue et modeste, le cinéaste développe une matière orchestrale plus diversifiée. «*Panique* n'est pas, au sens usuel du mot, l'adaptation cinématographique du roman de Simenon *Les Fiançailles de M. Hire*. En choisissant cette œuvre, nous y avons vu la possibilité – absente du livre – d'élargir convenablement dans ses conséquences le plus banal des faits divers. En le faisant, Charles Spaak et moi n'avons pas voulu ajouter un titre nouveau à la liste des films policiers.»⁶

Le film étoffe donc les personnages de Simenon, en les nourrissant d'abord d'une biographie plus fournie. Alice devient une jeune femme clivée que la passion amoureuse entraîne vers des rivages criminels déstabilisants. Alfred, qui n'est qu'une simple silhouette dans le roman de Simenon, prend ici le visage d'un être aussi veule que duplice, tout à la fois manipulateur et faible, et qui incarne la faute morale recouverte par les passions collectives. Hire, enfin, se développe véritablement en une figure typique de l'univers de Duvivier, amère et désillusionnée, mais dont un reste de sentimentalité va entraîner la perte. Surtout, les deux scénaristes ajoutent deux éléments essentiels qui ne figurent pas dans le roman. Le premier est une fête foraine autour de laquelle va s'organiser la ronde des événements. Le second est l'apparition de nombreux personnages qui leur permettent d'offrir une multitude de visages à la foule anonyme venue se presser pour lyncher Hire. Ce faisant, le film opère un déplacement radical du récit par rapport à l'œuvre de Simenon, déplacement qui témoigne du véritable sujet dans lequel Duvivier désire s'investir. La foule, chez Simenon, n'est qu'un brouillard qui s'étend sur le dernier chapitre de son roman. Chez Duvivier, elle devient un principe actif, au centre du récit et qui en porte la dynamique. C'est en effet bien de sa formation, et de la folie qui s'empare d'elle, que le film veut raconter l'histoire.

Cela suppose donc de s'intéresser à un quartier et à ses habitants, et de mettre en avant ce qui ne vivait, chez Simenon, qu'à la périphérie du point de vue de son personnage principal. Le roman trame son récit à partir des déplacements de Hire, qu'il soit le sujet de l'action (en observateur), ou qu'il en soit l'objet, dans ces longues scènes de filature, où l'on passe insensiblement d'un point de vue à un autre, sans jamais quitter, ou presque, le personnage principal. Selon un principe béhavioriste, il ne traite des caractères qu'à partir d'une observation des comportements et des trajectoires physiques, qu'il saisit en leur milieu. Quand le récit de Simenon commence, le cadavre a ainsi déjà été découvert, l'enquête, initiée, et Alice vit dans le quartier depuis plusieurs années. Le roman est celui d'un dénouement qui ne s'annonce pas mais qui se pressent, par son atmosphère lugubre, pluvieuse et noyée dans la brume. Dans le film de Duvivier, au contraire, c'est à une mécanique de la tragédie qu'on assiste, et sous la lumière crue du soleil. Aussi le récit passe-t-il d'un personnage à un autre, dans un patient jeu de construction narrative où se mettent en place l'une après l'autre les pièces d'une fatalité. Là où Simenon règle le regard de son lecteur sur le comportement de Hire, Duvivier lui fait visiter toutes les coulisses d'un petit monde appelé à se déchirer.

4 Georges Simenon, dans *Les Nouvelles littéraires*, 17 décembre 1953.

5 Julien Duvivier, dans *Cinéma* n°639, 29 octobre 1946.

6 *Ibid.*



Genre

Le film de lynchage

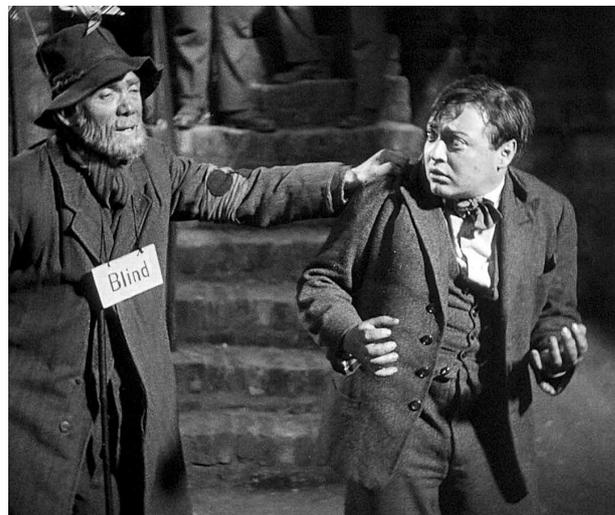
Panique s'inscrit dans une lignée de films qu'on pourrait appeler «de lynchage»: leur récit se déploie autour d'une même scène pivot, celle d'une foule envahissant le cadre de l'image pour y mener une vendetta contre un individu. Apparu tôt au cinéma (dès *Naissance d'une nation*, réalisé en 1915 par David W. Griffith), ce n'est qu'à partir des années 1930 que le motif devient un sujet de film à part entière, avec la sortie de *Furie* de Fritz Lang (1936), puis celle de *La ville gronde* de Mervyn LeRoy (1937).

● Le lynchage comme sujet cinématographique

Cet intérêt du septième art pour un thème aussi sensible s'est d'emblée nourri d'une évidence: avec son esthétique du cadre large, son invention du montage, et son enregistrement des mouvements, le cinéma était, de toutes les expressions figuratives, la plus à même de produire une image de la foule à l'ère moderne. Le philosophe allemand Walter Benjamin en fit même une de ses qualités essentielles, soulignant la relation spéculaire entre les masses de spectateurs regroupés dans les salles et celles des silhouettes s'agitant sur les écrans: «À une reproduction de masse répond particulièrement une reproduction des masses. Dans les grands cortèges des fêtes, les assemblées monstres, les organisations de masse du sport et de la guerre qui sont tous aujourd'hui offerts aux appareils enregistreurs, la masse se regarde elle-même dans ses propres yeux.»¹

● Foule et masses au cinéma

Si Walter Benjamin dresse un constat général sur la représentation des collectivités humaines par le cinéma, il oublie de distinguer entre masse et foule. On pourra au contraire repérer ce qui différencie la mise en scène de la masse au début du film de Dziga Vertov, *L'Homme à la caméra*, de celle de la foule dans *La ville gronde* de Mervyn LeRoy. Dans un cas, le cinéaste filme de vastes plans d'ensemble à la composition géométrique, qui assimilent les silhouettes humaines à des rouages mécaniques; dans l'autre, des plans qui s'approchent des personnages, distribuent les caractères et organisent lentement leur amalgame en entité collective. On verra ainsi avec profit King Vidor mettre en scène cette différence à l'intérieur de son film *La Foule*: aux premiers fourmillements d'une petite bourgade agraire américaine, il oppose les cadres droits et symétriques de la grande cité urbaine qu'on découvre avec l'arrivée du héros.



M le maudit de Fritz Lang © Blu-ray Films sans frontières

C'est ensuite un contexte historique qui a pu circonscrire cette relation générale à l'intérieur du champ particulier du lynchage. Ces circonstances, propres à l'histoire des États-Unis, et qui expliqueront que le genre soit avant tout hollywoodien, sont celles que connurent une grande partie des États du Sud de 1877 à 1950, avec le lynchage documenté, enregistré et reproduit dans les journaux de la presse locale, de 4 000 personnes, issues de la communauté noire pour la plupart. Ces crimes, souvent racistes, donnèrent lieu aux commerces de cartes postales reproduisant les photographies prises sur les lieux de pendaison. Accompli par le spectacle et en vue de sa représentation photographique, ce type de crime ne pouvait donc être déconstruit que par l'image. Il revenait au cinéma, art des grands rassemblements, de le faire.

● Les archétypes langiens

Cinéaste hanté par les questions de justice, Fritz Lang a consacré deux chefs-d'œuvre au genre, l'un allemand, l'autre américain. Avec *M le maudit*, le cinéaste livre un film sur le mal (nous suivons le parcours d'un assassin d'enfant) et sa pandémie sociale (l'assassin, pourchassé par les organisations criminelles, manque d'être lynché). Dès lors, puisque ce mal déborde de toutes parts, la victime n'est pas qualifiée par son innocence, mais simplement par la violence illégale qu'elle subit.

Cinq ans plus tard, le cadre hollywoodien contraindra cette fois-ci le cinéaste à filmer le calvaire d'un innocent, dans *Furie*. Lang imprime néanmoins un double mouvement significatif à son film: le personnage interprété par Spencer Tracy, après avoir échappé au lynchage d'une foule, fait ainsi croire à sa propre mort pour que ses bourreaux soient à leur tour condamnés à mort. La violence appelle donc la violence, et se répand comme une traînée de sang, indépendamment des valeurs individuelles. Le cinéaste analyse le lynchage comme le produit d'une pulsion endémique, terrée sous la loi judiciaire, et qui peut donc ressurgir à la première étincelle. C'est la raison pour laquelle le motif connaîtra par la suite une si grande fortune dans un cinéma attaché à la violence archaïque, aussi bien à travers le western (*L'Étrange Incident* de William Wellman, *La Colline des potences* de Delmer Daves) que dans les films contemporains (*La Chasse* de Thomas Vinterberg), jusqu'à se reformuler aujourd'hui dans des séquences mettant en scène les réseaux sociaux comme paradigmes des récits de vengeance horrifique (*Unfriended* de Levan Gabriadze).

1 Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, éditions Allia, 2003.

Découpage narratif

1 GÉNÉRIQUE

00:00:00 – 00:01:49

2 UN CADAVRE

00:01:50 – 00:08:03

D'un bus arrivé au terminus de Villejuif descend un homme, M. Hire. Alors qu'il fait ses courses pour le repas du soir, une fête foraine s'installe sur la place du quartier. Un forain découvre dans un terrain vague le cadavre d'une femme, Mlle Noblet. Très vite, la lugubre nouvelle fait le tour des commerces, provoquant un attroupement de curieux, auquel M. Hire refuse de se mêler. Pendant qu'un jeune homme, Alfred, tente de contenir la foule pour laisser passer la police, Hire monte dans sa chambre d'hôtel, après avoir offert une pomme à une petite fille, ce qui provoque la colère de sa mère.

3 ALICE

00:08:04 – 00:14:42

À la nuit tombée, une jeune femme, Alice, arrive au café-hôtel du Petit Caporal, où les hommes discutent âprement au sujet de la macabre découverte. Reconnaisant Alfred parmi les clients, elle lui fait signe de rester discret, alors que le jeune homme lui donne rendez-vous derrière l'église. Là, les deux jeunes gens ne tardent pas à s'enlacer. Alice, apprend-on, sort à peine de prison où elle purgeait une peine pour s'être accusée d'un vol à la place d'Alfred. Afin de n'éveiller aucun soupçon, les deux amants projettent de mettre en scène une fausse rencontre le lendemain.

4 LA RENCONTRE

00:14:43 – 00:16:25

Alice prend une chambre à l'hôtel dont la fenêtre donne sur la chambre de Hire. Celui-ci l'observe se déshabiller dans l'ombre de sa chambre, avant qu'elle ne le découvre et referme les rideaux.

5 DUPLICITÉ

00:16:26 – 00:22:51

Le lendemain matin, Hire tente maladroitement d'aborder Alice qui le rejette. Au café de l'hôtel, alors que Marcelle, une prostituée, s'amuse à commenter le travail de la police, Hire est interrogé par un inspecteur. Répondant avec dédain aux questions, il admet avoir pour vrai nom Hirovitch et faire profession de voyant, mais se déclare sans lien avec le crime. Pendant qu'il tente de lire la fiche d'arrivée d'Alice, afin de connaître son identité, Marcelle favorise sans le savoir le jeu entre la jeune femme et Alfred pour faire croire à une première rencontre entre les deux amants.

6 LA FÊTE FORAINE

00:22:52 – 00:29:07

Dans la fête foraine qui bat son plein, Hire suit Alice et Alfred. Pour lui échapper, le couple rentre dans la roulotte d'une voyante. En sortant, Alfred décide d'aller aux autos-tamponneuses avec l'idée que Hire les suivra. Sur la piste, ce dernier ne tarde pas à être pris en chasse par tous les couples en voitures, sous l'impulsion d'Alfred et Alice.

7 L'AVEU

00:29:08 – 00:35:59

Le soir, Hire interpelle Alice en lui laissant entendre qu'Alfred détiendrait le sac à main de Mlle Noblet. Puis il lui conseille de consulter un voyant, le docteur Varga. Rejointe dans sa chambre par Alfred, Alice tente de savoir par ruse s'il est lié au meurtre. Alfred finit par avouer sans complexe être le meurtrier recherché.

8 LA RUSE

00:36:00 – 00:47:28

Au matin, alors que défile la procession funéraire de Mlle Noblet, Michelet, l'adjoint du commissaire, interroge Alice sur la personne qu'elle a cherché à protéger par ruse s'accusant du vol. La jeune femme décide ensuite de se rendre chez le docteur Varga, qui se révèle être Hire. En essayant de le séduire, elle lui avoue être au courant de la culpabilité d'Alfred mais craindre qu'il ne lui fasse du mal. Hire propose de l'aider après l'avoir informée qu'il possède une preuve de la culpabilité d'Alfred. Le soir, Alice raconte son entrevue à son amant qui envisage de trouver quelle est la preuve dont Hire prétend être en possession.

9 LA CONSPIRATION

00:47:29 – 00:56:26

Alfred se rend chez le docteur Varga avec l'intention de le tuer. Mais Hire l'humilie et le jette dehors sans ménagement. Alfred décide alors avec Alice d'orienter l'accusation vers Hire. Il incite Alice à déposer le sac à main de la victime dans sa chambre d'hôtel.

10 LE PIÈGE

00:56:27 – 01:11:50

Décidé à sauver Alice, Hire l'emmène dans sa maison de l'île des Loups, où il lui apprend qu'il fut autrefois avocat et marié, avant que sa femme ne le quitte au bras de son meilleur ami. Il propose à Alice de l'épouser. Pendant qu'Alfred dresse les habitants de Villejuif contre Hire, Alice feint de son côté d'accepter sa proposition de mariage. Mais le soir, elle cache le sac à main de Mlle Noblet dans son logis.

11 LA FOULE SE PRESSE AU SPECTACLE

01:11:51 – 01:26:41

Michelet vient interroger Alfred qui comprend que le temps presse. Il envoie des complices exciter les habitants du quartier pendant que lui et Alice assistent à un spectacle de lutte féminine. La petite troupe, échauffée à l'idée de mettre Hire dehors, décide de rentrer dans sa chambre, en son absence, afin de vider ses affaires. Marcelle, découvrant le sac de Mlle Noblet, hurle alors à l'assassin. La foule se rassemble sur la place, tandis qu'Alice, pressée par Alfred, appelle Hire pour le faire venir.

12 UN LYNCHAGE

01:26:42 – 01:38:14

Arrivé sur place, Hire est immédiatement molesté. Il tente de se défendre avant de courir se réfugier sur les toits des immeubles. Pressé de toutes parts, il glisse et tombe au sol. La police ne peut que constater sa mort. La fête foraine redémarre. En fouillant la sacoche de Hire, Michelet découvre une photographie qui prouve la culpabilité d'Alfred.



Récit

La horde et le bouc émissaire

« Si toute l'action tourne autour d'un crime, l'intérêt du sujet ne réside pas ici dans la découverte de l'assassin, ni dans les péripéties de l'enquête : nous avons voulu faire de *Panique* un film d'atmosphère sociale. »¹ En présentant ainsi son film, Julien Duvivier soulignait d'emblée qu'il s'intéressait moins à un mystère criminel qu'à la dynamique sociale d'un lynchage. Pour autant, l'identité du meurtrier ne nous est pas tout de suite révélée. La suspicion peut alors faire son chemin et répandre son poison parmi tous les habitants de la place de Villejuif. Elle enclenche une mécanique implacable qui va se développer dans une atmosphère étouffante. En filmant cette mécanique, Duvivier fait le récit d'un délire collectif et de ses motifs, des plus apparents aux plus profonds.

● Crise de confiance

La découverte du cadavre est ainsi moins le prétexte d'une investigation que la cause d'une perturbation dans l'univers routinier du quartier de Villejuif. Les habitudes sociales s'y dérèglent, étouffées par la curiosité malade et inquisitrice des habitants. L'enquête, dès lors, n'avance que dans l'arrière-plan d'une situation de paranoïa générale. À côté des rares scènes d'instruction policière, les conversations se muent elles-mêmes en séances d'interrogatoires informels, sous couvert de séduction. Dans la rencontre entre Alice et Hire se joue la quête intéressée de l'une (quelle preuve possède Hire ?) et le besoin

d'assurance de l'autre (la jeune femme est-elle impliquée dans le meurtre ?). Mais les liens amoureux ne sont pas plus épargnés : Alice ruse ainsi avec son amant Alfred pour qu'il confesse son crime. La suspicion qui a cours se déploie donc sur un terrain déjà tissé d'intrigues et de mensonges.

● Duplicité

Cette duplicité, c'est d'abord celle du triangle formé par les trois personnages principaux que sont Alfred, Alice et Hire. menteur pathologique pour couvrir ses méfaits, le premier ne cesse ainsi de mettre en scène son innocence, en surjouant le jeune homme attentionné et prêt à aider la police. Alice, son amante, enflammée par l'amour inconditionnel qu'elle lui voue, n'est pourtant pas transparente. Si elle ment à la police, elle dissimule aussi à Alfred qu'elle s'est proposée comme informatrice et, surtout, ruse avec adresse auprès de Hire pour mieux le piéger. Agissant au carrefour de plusieurs allégeances possibles, sa passion amoureuse lui sert donc de boussole dans cet échec de relations contradictoires. Hire, enfin, s'il est innocent du crime dont on l'accuse, éveille lui-même les soupçons par sa nature secrète. Sans passé connu, on découvre que son nom d'usage n'est que le diminutif de son nom réel, auquel il faut ajouter un autre nom d'emprunt pour ses activités professionnelles. Hire-Hirovitch-Varga : cet éclatement identitaire manifeste la défiance d'un homme vis-à-vis de ses contemporains, comme si le personnage présentait déjà les caractéristiques d'un coupable en fuite, quand bien même aucun crime ne lui serait imputable. Dès lors, la culpabilité, avant d'être la conséquence d'un acte déterminé, préexiste comme un sentiment général. Ce pour quoi elle s'étend à tout l'univers de *Panique*.

1 Cité dans *L'Avant-scène cinéma*, n°390-39, mars-avril 1990.

● Tous coupables

De cette culpabilité générale des hommes, le personnage de la prostituée Marcelle est celui qui se fait l'écho indiscret. Marcelle, dans la mécanique du récit, est à la fois le témoin et l'agent de la catastrophe à venir. Témoin quand elle ne cesse de commenter et aviver les rumeurs. Agent quand elle sert, sans le savoir, le jeu de dupes mis en place par Alfred. Elle se présente ainsi comme le double inversé d'Alice. À l'une, amoureuse d'un seul homme, la tâche de ramener un innocent devant un tribunal public. À l'autre, femme d'aucun homme et de tous, celle de les amener pour les dresser en juges et bourreaux. Marcelle porte sur elle le sceau de culpabilité dont elle marque les hommes. Mais, encore une fois, cette culpabilité, si elle se nourrit du crime inaugurant le récit et des conséquences qu'il aura sur la communauté de Villejuif, lui préexiste aussi. D'abord par l'ensemble des petits comportements tissés de mauvaise curiosité et de mesquinerie qu'adoptent les habitants du quartier, et qui témoignent d'une attitude déjà présente avant les événements. Ensuite, surtout, par ce que Marcelle laisse entendre de ses relations avec les hommes de la place. Seule femme présente au bar de l'hôtel où devise une petite assemblée masculine, elle parade avec aisance parmi la clientèle. Au précepteur, M. Sauvage, qui se rapetisse devant Hire après avoir pourtant fanfaronné, elle déclare : « Vous déshonorez ma clientèle. » Il y a, dans cette seule phrase, le sous-entendu malicieux que ce M. Sauvage compte parmi ses amants, comme probablement beaucoup des autres hommes présents. C'est bien ainsi qu'on peut alors comprendre cette autre remarque de Hire, quand Marcelle tente d'orienter les soupçons vers lui : « Mais précisez que mon crime, mon crime impardonnable, est d'être insensible à vos charmes. » Si ce crime est vrai, alors tous les « innocents » qui entourent Hire sont bien, eux, sensibles aux appâts de Marcelle. Voilà bien ce qui les réunit tous entre eux, et les sépare de Hire : la fréquentation coupable d'une femme qui n'est pas la leur.



● Pulsions de la foule

Que la sexualité soit le ressort souterrain des relations entre les personnages, la place des femmes dans le récit en porte la trace. Alice, femme de la passion amoureuse, est ainsi l'agent de la perte d'un homme. Marcelle, amante de la communauté, l'agent du chaos collectif. Et, enfin, l'absente dont on parle, Mlle Noblet, est désignée comme une vieille fille à qui personne ne connaissait de relation. Or, c'est d'avoir été la maîtresse d'Alfred qu'elle s'en retrouve la victime. La mort, dans *Panique*, est liée à la sexualité, parce qu'elle en sanctionne le trouble et le dérèglement. Pour remettre en ordre la communauté, et lui garantir la paix qu'elle ne trouve plus, il faut donc la ressouder en la constituant en entité collective. C'est le principe de formation des foules dont *Panique* livre une saisissante description.

« Le fait le plus frappant présenté par une foule psychologique est le suivant : quels que soient les individus qui la com-

● L'ambigu M. Hire

Si Hire est bien innocent du crime dont on l'accuse, le regard de Duvivier ne l'absout pas cependant de toute culpabilité. Il est ainsi intéressant de voir comment le cinéaste présente d'abord son personnage comme un être aux activités occultes, indifférent au malheur des autres, avant de l'éclairer d'une lumière plus pathétique. On peut ainsi remarquer que les premières scènes de voyeurisme de Hire diffèrent dans leur traitement de celles qui suivent sa confession à Alice. D'un côté un être mystérieux et doté d'une étrange aura, de l'autre un individu maladroît qui se signale à la fenêtre. Cette distinction se retrouve dans tout le film, puisque le personnage est parfois filmé comme un enfant, comme dans la scène des autos-tamponneuses. Elle culmine dans la scène de lynchage où Hire se montre d'abord combatif, avant qu'un croc-en-jambe ne le transforme en animal apeuré.

posent (...), le seul fait qu'ils sont transformés en foule les dote d'une âme collective. »² C'est de ce processus décrit par le sociologue Gustave Le Bon au tournant du XIX^{ème} siècle que le récit de Duvivier s'attache à livrer la dynamique. Il typifie d'abord ses personnages, désignés par leur profession (le boucher, le fleuriste, le précepteur, le pharmacien), avant de les amalgamer dans un ensemble où viennent se fondre les visages et les paroles. Les comportements deviennent alors interchangeables, et les dialogues se résorbent en bruit, et le bruit en un seul cri, qui est la clameur de la foule. Freud notait dans son ouvrage *Psychologie des foules et analyse du moi* qu'une énergie libidinale collective était le moteur de cette dynamique, affranchissant les individus de leurs propres inhibitions. Et c'est bien cette énergie qu'on retrouve dans le film de Duvivier, où chaque homme semble vouloir rejeter sur un seul une faute collectivement partagée.

● Bouc émissaire

La panique dont parle le titre du film est donc celle d'une communauté qui pense échapper à un dysfonctionnement général en se regroupant contre un faux coupable. Nul mieux que l'anthropologue René Girard n'a décrit le fondement et les caractéristiques de cette logique pulsionnelle qui met en jeu un indispensable bouc émissaire³. Ce dernier se doit ainsi d'appartenir à la communauté qui va le châtier, afin d'être lié à sa faute collective. Mais il doit aussi en être séparé pour que la punition ne rejaillisse pas sur la communauté. Hire est donc à la fois un habitant du quartier, mais aussi un étranger, dont les différences sont soulignées, des plus superficielles (Hire ne salue pas, aime la viande saignante) aux plus profondes (on ne lui connaît pas de passé). Le fond anthropologique de *Panique* n'occulte pas cependant le contexte historique dans lequel s'inscrit la sortie du film. Hire est ainsi le diminutif de Hirovitch, qui est un nom à consonance juive. Coupable, Hire l'est aussi de par son altérité constitutive marquée par la généalogie de son nom. Sans y insister, Duvivier métaphorise discrètement ce qu'a pu être l'antisémitisme criminel de la décennie précédente en l'évoquant deux fois. La première, par le surgissement d'un bruit de train chaque fois que la mort s'annonce (celle de Mlle Noblet dans le terrain vague, puis, à la fin, celle de Hire s'échappant sur les toits), et qui évoque les déportations juives sous la guerre. La seconde, par le choix de Michel Simon pour interpréter M. Hire. Bien que le comédien ne fut pas juif, certains de ses rôles avant-guerre et ses difficultés avec les autorités allemandes pendant l'Occupation, font que le bouc émissaire de *Panique* porte un peu la mémoire de celui d'une France antisémite [cf. Acteur].

2 Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, PUF, 2013.

3 René Girard, *Le Bouc émissaire*, Grasset, 1982.

Acteur

Michel Simon, le rôle d'une vie

«Je n'ai fait aucune concession à l'anecdote. J'ai voulu créer un personnage libéré de toute convention. L'individu qui ne sourit pas, qui ne dit pas bonjour. Il tombe du cinquième étage poursuivi par la haine de son quartier. Les gens s'éloignent, honteux de leur mauvaise action. Pourquoi l'a-t-on tué? Parce qu'il ne serrait pas la main. Parce qu'il ne disait pas: Merci, pas mal, et vous?»¹

Par ces mots, Michel Simon expliquait avoir déshabillé son personnage de M. Hire de tout attirail social comme des habituelles conventions psychologiques, au risque de nourrir exclusivement son interprétation de sa propre personnalité. Et, de fait, réputé pour sa misanthropie et son caractère anarchiste, le comédien semblait fait pour jouer le personnage écrit par Duvivier et Spaak. Sa *persona*, formée au croisement de sa personnalité publique, de ses traits physiques et des personnages antérieurs qu'il avait joués, dressait une toile parfaite pour accueillir le portrait qu'il allait donner de Hire à l'écran. Son visage portait déjà les traces d'un être blessé mais fier, au besoin d'amour masqué par l'orgueil, et dont la solitude bravache ne pouvait qu'aviver le mélange de suspicion et d'aversion qu'il provoquait autour de lui.

**« On m'accusa
d'être Juif puis
collaborateur,
mais on m'accusa
aussi d'être
communiste. »**

Michel Simon

● Figure de l'altérité

En 1946, *Panique* venait donc ramasser d'un trait les éléments d'une figure singulière que le cinéma français avait su employer depuis une quinzaine d'années. Après une carrière sur les planches, l'arrivée du parlant propulsa ce comédien sur les écrans de cinéma, essentiellement dans des seconds rôles où ses interprétations hautes en couleur associées à son physique singulier le firent remarquer du grand public. Au début des années 1930, il tourne coup sur coup trois films ambitieux qui s'avèrent cependant de lourds échecs commerciaux: *La Chienne* (Jean Renoir, 1931), *Boudu sauvé des eaux* (Renoir, 1932) et *L'Atalante* (Jean Vigo, 1934). Souffrant de ces insuccès, il expliquera plus tard: «Je suis resté cinq ans sans tourner. Et je suis devenu un comédien raisonnable, j'ai cessé d'avoir des idées extravagantes.»² L'anecdote renseigne plus ici sur les inquiétudes de Michel Simon que sur la véracité des faits. Le comédien n'a en effet jamais cessé de composer ses rôles avec la démesure que lui autorisait la particularité de ses traits physiques. Sa diction étrange, son visage d'une grande plasticité et ce corps à la fois imposant et brisé lui ont offert l'opportunité de jouer des personnages ambivalents. À l'écran, il n'a pas d'âge (il joue souvent des rôles de vieillards), et affiche parfois une sexualité ambiguë, comme



dans *Jean de la Lune* (Jean Choux, 1931) ou bien *Tire-au-flanc* (Jean Renoir, 1928) où il se glisse dans la peau d'un travesti. Le jeu de Simon se nourrit à la fois d'une puissance naturelle, d'un instinct physique et d'une pénétration très précise de ses personnages. Truffaut écrira ainsi que le secret du comédien est d'incarner à «la fois la vie et le secret de la vie, l'homme que nous paraissions être et celui que nous sommes vraiment»³, ce qui explique la récurrence de personnages doubles dans sa filmographie. Il en fournit l'illustration la plus radicale à travers le personnage de Zabel dans le film de Marcel Carné, *Quai des brumes* (1938). Simon y incarne un commerçant d'apparence honnête et pateline mais dont la laideur physique et les postures affectées trahissent la nature perverse et criminelle. Le film, en associant ces traits aux caricatures antisémites qui fleurissaient dans les années 1930, manifeste un élément saillant dans ses rôles: la figure d'une altérité singulière ou repoussante qui suscite la curiosité ou le rejet. Dans une des scènes du film, il prononce ainsi ces mots dont on ne sait s'ils sont ceux du personnage ou de l'acteur: «C'est une chose horrible que d'être amoureux. Amoureux comme Roméo quand on a comme moi la tête de Barbe bleue.»

Son expérience personnelle de la disgrâce physique, qu'il portait sur son visage épais, au menton fuyant et à la lippe pendante, constitue le fil d'Ariane de tous ses rôles. Bon ou méchant, Michel Simon impose toujours la présence d'un corps en excès dans les films qui l'accueillent. Après son rôle dans *Quai des brumes*, il crut que tous les gens le regardaient avec une tête d'assassin. Sous l'Occupation, il fut inquiété par les autorités allemandes qui le soupçonnèrent d'être juif mais ses compromissions professionnelles (il tourne en Italie fasciste, et avec la Continental allemande) lui valurent de solides inimitiés à la Libération. Sa nature inquiète et malheureuse le trouve donc au moment du tournage de *Panique* dans la situation d'un mal-aimé. Sa paranoïa, la conscience de sa laideur, et les stéréotypes de l'étranger et du juif qu'il avait précédemment accumulés dans son jeu avant-guerre vont donc lui servir pleinement pour le rôle de M. Hire. Le voilà, devant la caméra de Duvivier, avec le visage d'un innocent que tous regardent comme un coupable.

1 Michel Simon dans Paul Guth, *Michel Simon*, Calmann-Lévy, 1951.

2 Michel Simon dans *Télé-Ciné*, n°102, février/mars 1962.

3 François Truffaut, *Le Plaisir des yeux*, Cahiers du cinéma, 2000.

Influences

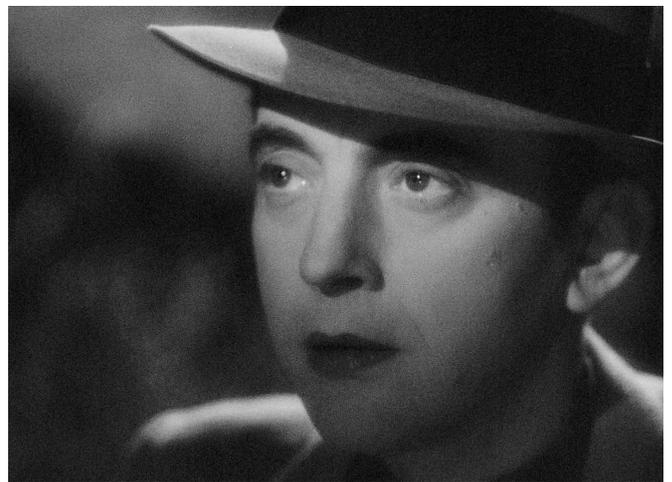
Traces de l'expressionnisme allemand

Revenu tourner dans les studios français, Duvivier se détourne de l'esthétique glamour de sa période américaine pour replonger dans la tradition française des drames sombres d'avant-guerre. Il en retrouve donc certaines des formules, issues en droite ligne de l'expressionnisme allemand.

Ce mouvement cinématographique devenu caractéristique de la République de Weimar est appelé aussi *caligarisme*, du nom du film de Robert Wiene *Le Cabinet du docteur Caligari* (1920), qui en fut le fleuron inaugural. Les films auxquels on l'associe partagent un certain nombre d'éléments dramaturgiques comme la hantise du double ou le somnambulisme, mais ce sont surtout des motifs formels récurrents qui vont lui offrir une postérité identifiable. Distorsions expressives des décors, photographie contrastée en clair-obscur, environnement brumeux et stylisation du jeu des comédiens se retrouvent dans nombre des films de la période, ainsi que dans ceux qui s'en inspireront, aussi bien en France qu'à Hollywood, dans le registre fantastique comme dans celui du film noir. Le cinéaste Fritz Lang en livra la clé fondamentale quand il déclara à une revue allemande : « L'espace sera façonné de telle sorte que tout ce que l'homme vit en son sein ne paraîtra possible et logique que dans cet espace-là. » Dès lors, précisait-il, « un expressionnisme très subtil harmonisera alors les décors, les accessoires et les actions ».

C'est donc par un lien étroit entre l'espace objectif dessiné par le plan et la subjectivité tourmentée des personnages que se reconnaît un film expressionniste. La formule fleurira très vite dans le cinéma français, que ce soit de façon littérale (Duvivier réalise lui-même un remake du *Golem* en 1936) ou plus distante, quand elle se borne à emprunter des effets de lumière. On la retrouvera sous l'Occupation, à travers une veine fantastique (*La Main du diable* de Maurice Tourneur) et le registre criminel qui culminera avec *Le Corbeau*, d'Henri-Georges Clouzot. Inscrit dans une veine proche du film de Clouzot, *Panique* semble donc à la fois jouer avec les motifs expressionnistes et en reprendre le principe défini par Lang. Avec le directeur de la photographie Nicolas Hayer, déjà responsable de l'image du *Corbeau*, Duvivier s'amuse ainsi à filmer des figures relevant du folklore caligariste. Devant sa caméra, Hire devient astrologue et magicien, et reçoit sa clientèle dans une pièce envahie de livres et de gravures ésotériques. Les amants criminels vont, de leur côté, à la rencontre d'une diseuse de bonne aventure, fardée comme une vieille sorcière et qui annonce l'avenir d'une voix lugubre dans un décor où s'entassent animaux empaillés, vasque fumante et faux sarcophages égyptiens. Duvivier, ici, ne semble plus que parodier les clichés de l'expressionnisme allemand en soulignant leur théâtralité factice.

Cette épouvante de foire cache cependant des emprunts plus discrets et significatifs. Une logique souterraine de hantise sinue ainsi à travers des jeux d'ombre et de lumière qui drapent aussi bien les décors que les visages. La première apparition d'Alice sur la place de Villejuif est filmée comme un spectre noir venu apporter la mort. À plusieurs reprises, la silhouette de Hire se découpe en ombre chinoise sur le carreau de sa fenêtre, quand il observe la jeune femme vaquer dans sa chambre. Son ombre se détache aussi dans l'escalier après qu'il a offert une pomme à la petite fille, ce qui ne manque pas d'évoquer *M le maudit* de



Fritz Lang. Par-là, Duvivier semble donner corps aux fantômes des habitants du quartier. Il y a, enfin, la manière avec laquelle il filme les traits d'Alfred, quand les amants devisent le soir au pied de l'église. En rejetant une partie du visage dans l'ombre du chapeau, la caméra souligne la puissance expressive de son regard et les traits fins de ses lèvres outrageusement maquillées. Alfred apparaît comme une créature vampirique au moment de son étreinte avec Alice.

Ces emprunts ponctuels aux motifs expressionnistes ne servent donc qu'un but : celui d'annoncer le drame à venir, en glissant sous la clarté réaliste du film, avec son pittoresque urbain, des éléments à la lisière du fantastique. Duvivier va jusqu'à emprunter délibérément le motif usuel de l'escalier comme métaphore du destin. Il y a ainsi deux fois recours, la première comme parodie, et la seconde comme dramaturgie esthétique. Dans le premier cas, c'est l'ombre projetée d'Alice sur les murs de l'escalier menant au bureau du docteur Varga qui croise la silhouette d'un chat noir. Mais ce fantastique de théâtre cède la place à une symbolique plus rigoureuse avec le croisement des deux escaliers menant aux chambres respectives de Hire et d'Alice : d'un simple décor, Duvivier signifie la fatalité de leur rencontre. Chacun suivra un destin différent, voué à leur radicale séparation. Hire ne le sait pas encore, mais le décor le dit : Alice est ailleurs et le trahira.

Mise en scène

Foules au spectacle et spectacle de la foule

« Il y a dans *Panique*, une poésie du mouvement, une symphonie de la foule. »

Julien Duvivier

En centrant son drame sur une communauté humaine, Duvivier place sa mise en scène au cœur d'un monde fermé dont il observe le dérèglement progressif. En découlent alors les grands principes qui l'animent : filmer des espaces clos comme des scènes de théâtre, à l'intérieur desquelles se pressent violemment de mauvaises passions, jusqu'à l'explosion en folie meurtrière.

● Clôture

Ayant construit sa réputation dans les années 1930 sur son emploi des décors naturels, qu'il savait habilement mêler aux décors de studio, Duvivier s'en détourne dans *Panique*. Le film est ainsi presque intégralement tourné aux studios de la Victorine, à l'exception de deux brefs extérieurs, l'un sur les quais de Paris, l'autre sur les bords d'une rivière. Ce choix, au-delà de ses évidentes raisons pratiques, répond à des questions esthétiques très arrêtées. Là où le roman de Simenon organisait un gracieux ballet de points de vue autour des filatures et des promenades du regard, Duvivier préfère resserrer sa dramaturgie dans le périmètre formé par trois lieux différents (le bureau de Hire, sa maison de campagne, la place de Villejuif qui s'étend au pied de son hôtel), dont l'un est investi par une fête foraine. Cette clôture scénographique est d'autant plus marquée que les espaces ne communiquent pas entre eux. Duvivier ne filme aucun trajet, mais passe de l'un vers l'autre par le biais de fondus enchaînés qui marquent une coupure dans l'espace et le temps. L'univers de *Panique* se présente donc comme divisé en trois mondes, relativement autonomes, où ne peuvent circuler de l'un à l'autre que les trois personnages principaux que sont Hire, Alfred et Alice. Ces mondes sont cependant d'une importance inégale, du fait que deux d'entre eux ne fonctionnent que comme coulisses du troisième. Si la place de Villejuif est le lieu central d'une confrontation entre Hire et la foule, les deux autres décors arrangent des arrières-scènes où se dévoilent les dimensions secrètes du personnage.

Coulisses féériques

Isolé socialement à Villejuif, Hire devient l'énigmatique docteur Varga dans son antre parisien. La nature occulte du personnage s'y épanouit au point d'ensorceler tout l'espace alentour. Il suffit ainsi à Alice de regarder la carte de Varga, de scruter son nom et son adresse, pour que le montage la dépose au lieu-dit, par la grâce d'un fondu enchaîné. Cette opération magique se redouble encore d'une ritualisation de l'entrée. Il faut ainsi, à Alice comme plus tard à Alfred, traverser au préalable un même cadre, occupé à l'avant-plan par la silhouette d'un artisan penché sur son établi. Sans visage, cet homme n'a pas d'autre fonction que celle d'une statue animée pour orienter les égarés vers le cabinet de Varga. À ce premier passage s'en ajoute un second, avec cet autre plan répété qui voit Alice, puis Alfred, grimper les marches d'un escalier avec leur ombre grandissant sur le mur, comme si elle s'animait d'une vie propre. L'arrivée chez le docteur Varga prend la tournure d'une entrée dans un espace de conte de fées, où Hire règnerait en maître mystérieux. Ce monde se présente donc comme le lieu d'une réclusion et d'un renversement : méprisé à Villejuif, Hire devient ici un personnage puissant et respecté qui semble maîtriser son destin. C'est à la fois ce qui lui donne sa force, avec laquelle il peut repousser sans égard Alfred venu le tuer, mais aussi sa faiblesse. Hire se laisse en effet



précisément mystifier par Alice à l'endroit où il pensait contrôler les événements, et lui ouvre alors les portes de son deuxième monde secret, selon un principe de contamination.

Ce deuxième monde, c'est celui d'une maison de campagne, située dans l'île des Loups, et qui s'élève au milieu d'une nature virginale. Uniquement accessible par le franchissement d'une rivière, il semble comme protégé par cette eau des enchantements où « le monde reflété est la conquête du calme »¹. À l'abri des injures du temps historique, la maison de Hire possède la qualité d'une fantasmagorie : derrière sa réalité objective, s'étend la puissance symbolique d'une mémoire préservée mais recluse. L'arrivée d'Alice dans ce passé empaillé provoque

1 Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Le Livre de poche, 1993.

une brutale anamnèse. En ouvrant les rideaux, Hire inonde ses recoins secrets de la lumière du présent. Surtout, par ce geste répété (déjà accompli dans les appartements du docteur Varga) il laisse, sans le savoir, un poison s'épandre dans son intimité : après l'avoir séduit dans son cabinet parisien, Alice pénètre cet abri mémoriel vêtue d'une robe noire. Cette tache chromatique vient ainsi contaminer l'espace subjectif de Hire (son fantasme passé, sa mélancolie, la cause de sa misanthropie) en y déposant un signe mortel. En blessant doublement la puissance de Hire, celle de l'astrologue respecté et celle de l'avocat passé, Alice se révèle donc ici en pur agent de mort. Elle peut alors retourner dans le monde présent de la comédie humaine, et du spectacle écumant des bourreaux.

La grande scène

Comme le montre le montage alterné des scènes sur l'île des Loups avec celles où s'organise le coup monté d'Alfred, c'est dans le quartier de Villejuif que se joue le drame central du film. Mais d'abord, quel quartier ? Une place, circulaire, cernée des façades d'immeubles dont la construction décorative semble parfois accuser la nature de simples palissades. C'est qu'elles en ont la fonction : à l'instar des clôtures en bois qui masquaient le cadavre de Mlle Noblet sur le terrain vague, les immeubles compriment l'espace en bouchant l'horizon. La place centrale a donc la structure d'une scène encaissée vers laquelle convergent tous les regards. Sa forme circulaire se redouble de celle des manèges qui viennent s'y installer, comme si le spectacle à venir se constituait en carrousel tournoyant, fondant les énergies dans un mouvement giratoire. Mais la circularité du décor lui offre une dernière fonction scénographique en divisant l'espace général de manière alvéolaire : les immeubles renferment des commerces séparés de la place centrale par une vitrine. Chacun de ces commerces devient à son tour le lieu d'une petite poche théâtrale qui est, selon le principe de la vitrine en verre, à la fois séparée et ouverte sur la place. La grande scène se décompose ainsi en de plus petites où les protagonistes peuvent être tour à tour acteurs ou spectateurs, selon que la dramaturgie se déroule sur la place (en hors-champ) ou à l'intérieur des commerces. La place de Villejuif est donc le lieu d'un babillage collectif sans contrôle. Hire, figure de maîtrise dans les arrières-scènes de ce monde, se réduit ici à celle d'un simple spectateur devant le théâtre social qui se joue sous son regard. Cette scène où il habite est donc aussi le lieu de son impuissance.

● Les axes de circulation

La fermeture bouclée des décors induit une transformation des espaces de circulation en véritables enceintes d'enfermement. Duvivier regarde ainsi ses personnages évoluer comme des mouches prisonnières à l'intérieur d'un verre. Si les horizons sont bouchés par les clôtures du décor, il reste la possibilité d'en sortir par le haut. Aux axes horizontaux dessinés par la scénographie, le film oppose donc ponctuellement des mouvements verticaux qui visent à briser cette barrière invisible. Les élèves peuvent ainsi repérer cette disposition spatiale en s'attachant aux mouvements de caméra qui accompagnent l'action de travellings latéraux. C'est, notamment, en remarquant leur point d'arrêt qu'ils pourront voir comment des obstacles physiques contraignent les personnages (voir la scène de dialogue des deux amants au pied de l'église). À l'opposé, on pourra alors montrer comment les amorces de verticalité, que ce soit à travers les déplacements des personnages ou bien les décors eux-mêmes, semblent toujours accompagner des illusions de sortie possible : escaliers, vues en contre-plongée, échappée sur les toits...

● Jeux de rôle

Chaque décor circonscrit donc une identité de Hire. À Paris, il est le docteur Varga, sur l'île des Loups, l'avocat Hironvitch et, enfin, à Villejuif, M. Hire, dont le nom coupé symbolise la césure avec le passé et les relations sociales. Cette distribution tripartite des identités indique que ces espaces autonomes sont des espaces de jeu : Hire y joue un rôle, comme le font tous les autres personnages, principaux comme secondaires. La place de Villejuif, avec sa scène centrale et ses dépendances (ses commerces et ses chambres d'hôtel), accueille ainsi des mises en scène concurrentes où chacun s'efforce d'être l'acteur d'une pièce dont il souhaite maîtriser la dramaturgie.

Regarder

Metteur en scène de sa propre vie à Paris et sur l'île des Loups, Hire se révèle à l'opposé bien plus faible à Villejuif. Au premier interrogatoire mené par un inspecteur de police, il ne tarde pas à révéler un pan de son identité. Mis en cause à plusieurs reprises par Marcelle, sa défense, aussi hautaine soit-elle, est une manière de rompre la conversation face à la force du nombre. Le cadeau d'une pomme à une petite fille devient un geste déplacé qui s'ajoute au tableau de ses fautes. Enfin, quand il aborde Alice, c'est avec la maladresse d'un novice dans l'art de la séduction. À Villejuif, Hire n'agit pas, ou mal. Il n'est que le spectateur impuissant des événements, toujours en retrait, isolé par la mise en scène de Duvivier qui le place à l'écart des petits groupes de discussion. C'est un homme qui attend. Cette impuissance, un geste en donne la mesure : si, à plusieurs reprises, Hire ouvre et referme les rideaux des lieux où il domine, il n'en est plus rien à Villejuif. Dans sa chambre, il n'est plus qu'un triste voyeur guettant l'ouverture de la fenêtre qui donne sur celle d'Alice. Le voilà littéralement paralysé : son regard, porté obsessionnellement vers le logis de la jeune femme, fige tout son corps dans l'encadrement de la fenêtre, en attendant qu'elle daigne ouvrir les rideaux de sa chambre. D'objet du désir, Alice devient la maîtresse d'un spectacle qui convertit sa chambre en scène de représentation, et celle de Hire en fauteuil d'orchestre.



Jouer

Tout décor transforme les relations sociales en une scène de jeu. Tout jeu transforme le décor en scène. Le bar de l'hôtel, en accueillant la petite foule des commentateurs, devient ainsi le théâtre d'une pièce de boulevard où chacun veut croire qu'il peut jouer les premiers rôles. C'est encore le règne des expressions individuelles (Marcelle tente ainsi d'imposer ses monologues de diva) avant qu'elles ne s'effacent dans un destin collectif.

Aussi chacun veut encore croire qu'il joue une partition personnelle. Mais, à ce petit jeu, Alfred, associé à Alice, se révèle comme un véritable chef d'orchestre. Le jeune homme se

construit des alibis, joue l'innocence, invente une fausse preuve et renforce des soupçons mal placés. Il agit comme un metteur en scène qui ferait de la place de Villejuif son théâtre et de ses habitants ses comédiens, à tel point qu'il semble parfois prendre en charge la mise en scène du film. C'est ainsi qu'il met en place la fiction de sa fausse rencontre avec Alice à l'endroit le plus visible du quartier, formé par l'avancée de la terrasse du bar sur la grande place. En s'approchant de Michelet qui y prend son café, Alfred le choisit comme spectateur de sa mise en scène. La jeune femme, juchée à quelques mètres de là sur une table du bar, prend elle-même Marcelle pour témoin de sa réaction au regard séducteur que lui adresse Alfred. Duvivier filme donc leur échange de regards par un champ-contrechamp qui divise l'espace en deux échelles différentes : d'une part la scène générale où se recrée la rencontre entre les deux amants ; d'autre part les deux scènes de la terrasse et du bar intérieur où chacun joue respectivement sa partition pour le témoin qu'il s'est choisi. C'est alors un travelling avant qui vient raccorder ces deux espaces en suivant le mouvement d'Alfred quand il rejoint Alice. La caméra de Duvivier semble ainsi lier sa mise en scène à celle du jeune criminel. Un dernier détail en retient cependant la parfaite superposition : lorsque la silhouette d'Alfred rentre enfin dans le cadre où Alice est assise, le regard de la jeune femme reste tourné vers l'extérieur du bar. Ce n'est donc pas lui qu'elle regardait. Mais qui alors ? Peut-être Michelet resté sur la terrasse, ou déjà une foule d'anonymes dont nous n'aurions pas tout à fait pris conscience, et qui seraient nous, les spectateurs du film.

● La place du spectateur

Requis par la nécessité de montrer l'avant-scène comme les coulisses de son récit principal, Duvivier semble d'abord choisir de filmer les événements en adoptant un point de vue externe : la caméra, posée à distance de ses personnages, s'identifie au regard d'un narrateur extérieur. Le point de vue y est donc à la fois décentré, passant d'un personnage à un autre, et objectif, puisqu'il ne privilégie le regard de personne. De ce fait, le regard du spectateur semble se tenir en dehors du film. Pourtant, un détail logé dans un des tout premiers plans du film laisse penser que cette situation n'est pas aussi figée qu'elle paraît l'être. Au moment où Hire prend en photographie le sans-abri qui fouille dans une poubelle, un zoom brutal recadre brièvement le plan autour du vagabond. Cette incongruité (le zoom est réalisé par un trucage optique en postproduction, comme un grossissement du photogramme) synchronise alors le mouvement de notre regard avec celui de l'appareil de Hire. Autrement dit : le regard du spectateur s'identifie, à cet instant, par une cascade symbolique (nous photographions Hire qui photographie le clochard) à celui du voyeur.



Croquis de Serge Pimenoff pour la scène de lutte féminine © D.R.

● La caméra subjective

Une règle de mise en scène veut que les acteurs ne regardent pas la caméra, sans quoi le mur symbolique séparant le monde fictionnel et le monde réel serait franchi. À l'inverse, la caméra prend rarement la place d'un des personnages. Si elle le fait, on parle alors de caméra subjective, puisque l'axe de la caméra correspond à la direction de regard de ce personnage, et identifie ainsi le point de vue du spectateur à celui-ci. Le procédé est donc d'un emploi double : d'une part il réduit le champ des informations auxquelles le spectateur a accès, d'autre part il le force à adopter le point de vue d'un personnage dans lequel il ne souhaitait pas forcément se projeter. Il sera intéressant de repérer parmi les films ayant employé radicalement ce procédé ceux qui relèvent plutôt de l'un ou de l'autre emploi : ainsi *La Dame du lac* de Robert Montgomery qui nous place dans la peau d'un détective et crée ainsi des effets de suspens. A contrario, *Le Voyeur* de Michael Powell offre au spectateur le regard d'un assassin macabre, ce qui vaudra au film d'affronter une polémique à sa sortie. On verra alors que la caméra subjective place le spectateur dans une situation d'inconfort cognitif, soit qu'il craigne les événements, soit qu'il refuse d'y participer. Et c'est bien cet inconfort que va provoquer l'emploi d'une caméra subjective lors de la scène des autos-tamponneuses dans *Panique* [cf. Séquence].

Du spectateur du film au spectateur des événements

Dans la suite du film, Duvivier ne va donc pas cesser de faire glisser insensiblement le point de vue du spectateur de l'extérieur vers l'intérieur des scènes. Le premier plan où apparaît le cadavre de Mlle Noblet s'ouvre ainsi sur une vue générale présentant l'arrivée des camions de forains sur la place. Puis, dans la continuité du plan, un mouvement de grue rabaisse la caméra jusqu'au pied d'une palissade bordant un étroit terrain vague. Elle y découvre les pieds du cadavre qui apparaissent en même temps à notre regard et à celui des forains. En un long travelling aérien, Duvivier passe ainsi d'un plan général objectif à un gros plan subjectif qui assimile notre point de vue à celui d'un témoin accourant sur la place. La suite de la scène ne le démentira pas : placée au milieu des badauds, la caméra de Duvivier associe notre regard à celui d'un voyeur parmi d'autres, appâté par le spectacle macabre de la mort.

Le spectateur et la foule

Ce passage progressif du point de vue du spectateur vers une focalisation interne se retrouve dans le mouvement général du film. Si les premières scènes de regroupement des habitants du quartier sont filmées sous des axes variés, plus le récit avance vers son dénouement paroxysmique, plus la caméra semble occuper la position d'un homme glissé parmi les badauds. Dans les scènes se déroulant dans le bar de l'hôtel, le point de vue se fixe ainsi à hauteur du comptoir, au milieu des autres clients. Les groupes tendent aussi à se former en un cercle ouvert dont la caméra devient un des maillons. La répétition du procédé dans le cours du film contraint ainsi le spectateur à participer de l'intérieur au mauvais spectacle qui s'annonce. Mais il arrive aussi que la caméra se détache de la foule pour en saisir

le mouvement général. Cet écartèlement du point de vue est même au cœur de la séquence de lynchage : nous sommes à la fois dans la foule par l'usage ponctuel de plans américains, et en dehors, dès lors que Duvivier passe à des plans d'ensemble. Mais le cinéaste ajoute encore une troisième échelle : celle du gros plan sur le visage de Hire qui nous en livre le calvaire. Par cette multiplication des points de vue, Duvivier interroge donc notre propre place en suggérant l'impossibilité éthique qu'il y a à demeurer un simple spectateur : ou nous sommes avec Hire, ou nous sommes avec ses bourreaux.

● La foule, à elle-même son propre spectacle

Enjeu central du récit, la formation de la foule ne pouvait que devenir la préoccupation essentielle de la mise en scène de Duvivier. Comment passer d'une somme d'individualités à la masse indistincte d'une multitude menée par une passion collective ? Comme tout changement métabolique, il lui faut une catalyse. Ce sera la fête foraine.



Concurrence

« Les foires, ça fait du tort au commerce » : derrière les vitrines commerciales du boucher se cache une vérité plus fondamentale sur la concurrence entre le spectacle de la fête foraine et celui des événements de la place de Villejuif. C'est d'abord spatialement qu'elle s'exprime : les manèges reprennent le motif circulaire de la place en attirant vers eux la déambulation des habitants. La fête produit ainsi une image réduite de ce qui constitue une place urbaine, à savoir un afflux de personnes venues se regrouper dans un périmètre défini. Cette concurrence entre les représentations débouche naturellement sur celle des fréquentations : le spectacle ne peut être à la fois dans les manèges et sur la place qui les accueille. Deux scènes s'en font ainsi l'écho. À l'arrivée de Hire dans la séquence finale, les manèges sont coupés : « un spectacle gratuit, c'est de la concurrence déloyale, arrêtons les frais » dit ainsi un forain, dans une plainte inversée de celle que tenait le boucher au début du film. Avant cela, la procession funéraire qui accompagne la dépouille de Mlle Noblet est aussi filmée depuis la piste des autos-tamponneuses mises à l'arrêt. D'un seul plan qui regroupe les deux scènes du manège et de la procession à travers un surcadrage, Duvivier signale ainsi que la fête foraine ne peut se tenir en même temps que le spectacle de la mort, mais qu'elle nous y prépare.



D'un spectacle à l'autre

De l'arène de la fête foraine à celle de la place urbaine, c'est donc une relation de continuité qui s'instaure. La première fonctionne comme un catalyseur émotionnel de la seconde, en excitant la foule dans un tourbillon d'énergie qui va ensuite emporter toute la place. C'est le principe même de la séquence où Duvivier filme le combat de lutte féminine : autour du ring, les spectateurs se regroupent en un seul public qu'une rumeur va à son tour transformer en foule hystérique. Dans un intense mouvement giratoire des plans, par un montage consécutif de panoramiques latéraux qui suivent le déplacement des individus, la fête se vide de son public. Ce dernier part comme une masse mugissante se regrouper sur les côtés de la place en attendant de planter la banderille finale. À l'arrivée de Hire, le décor est donc devenu une arène, ceint de centaines de spectateurs hurlant à la mise à mort du bouc-émissaire. La fête peut alors s'évanouir puisque le spectacle s'est déplacé. Elle aura, au préalable, rempli sa fonction : en dissolvant l'ordre social traditionnel dans un renversement carnavalesque, elle aura regroupé les individus en une foule indistincte, mue par une même énergie des passions mauvaises. Une fois la mise à mort achevée, les criminels pourront reprendre leur tour de manège.

● Filmer la rumeur

Comme le montre la scène de lutte féminine, c'est aussi par la contamination de la parole que les individus se constituent en foule. Une écoute sonore du film pourra ainsi montrer l'accélération progressive des dialogues de groupe en une clameur bruyante. Des scènes impliquant la clientèle du bar jusqu'à celles du lynchage, en passant par le spectacle de la lutte et la rumeur parcourant les travées de la fête, on pourra faire entendre une véritable compression du son qui offre une autre manière de figurer la foule. Une analyse attentive du montage pourra aussi servir à montrer comment le cinéaste filme cette parole comme une balle que chaque protagoniste semble passer au suivant selon un principe d'accélération giratoire des mouvements.

Séquence

Énergie du montage

La séquence de la fête foraine [00:22:51 – 00:28:17] débute sur une ouverture au noir, signe qu'elle prend place dans un temps et un lieu distincts de celle qui la précède et que va s'y jouer un récit autonome. Ce récit sera à la fois une reprise du mouvement global du film, une métaphore du lynchage de Hire et, enfin, une annonce de la mort à venir. Elle témoigne du talent de Duvivier pour filmer des développements paroxystiques à travers un implacable découpage, jusqu'à l'explosion finale.

« Une idée géniale de mise en scène, M. Hire fait un tour en auto-tamponneuse, et tous les autres clients de l'attraction fondent sur lui, lui rentrent dedans. Je vois encore un plan incroyable de Michel Simon, raide, impeccable, dans sa voiture, alors que le lynchage a commencé. »

Patrice Leconte

● Compression

Le premier plan offre une vue en plongée, aussi générale qu'anodine, sur la place envahie de manèges [1]. Tout autour se dressent les immeubles qui cernent la fête foraine avec leurs façades, comme des palissades sur un chantier. Cet emboîtement de motifs circulaires rappelle la situation du terrain vague où avait été découvert le cadavre. Mais l'entassement d'immeubles et de manèges crée une surcharge visuelle inédite dans le film. La mort plane ainsi comme un souvenir lointain qui survole le plan mais se tapit aussi sous le grouillement de la fête, dans un terrain vague désormais recouvert de manèges. Derrière sa surface innocente, l'image contient donc déjà le drame à venir et n'attend plus que d'être remplie de l'énergie nécessaire pour le faire naître.

Cette énergie, c'est précisément par le montage que Duvivier va s'employer à la transmettre. Les plans suivants offrent des vues en contre-plongée sur les nacelles des manèges aériens qui se détachent sur le fond d'un ciel pur [2]. La musique de la fête accompagne la joie éclatante de ces corps tournoyant dans le ciel [3]. Le dynamisme du mouvement des nacelles est aussi renforcé par un montage qui oppose les directions du mouvement d'un plan à l'autre. Le découpage condense ainsi une impression de plénitude associée à la sensation irréaliste de corps libérés de la gravité. Une fois animée, cette jouissance désinhibée peut être rapatriée à l'intérieur du décor de la fête foraine. Par un travelling arrière, la caméra se détache d'un funambule marchant dans les airs pour rejoindre la foule fourmillant au pied des manèges [4]. Dès lors le regard du spectateur ne quittera plus ce niveau d'horizontalité, redescendu à hauteur d'homme, parmi la foule des gens venus se distraire. Le cadre général est ainsi posé, avec sa circulation folle d'énergies traversant le public, et qui attendent une mèche et une étincelle pour s'enflammer.

● Liaison

Mais qui tient la mèche? Dans le film, comme dans cette séquence, elle se tresse autour de la relation trouble unissant Hire à Alice et Alfred. Aussi la caméra de Duvivier s'attache, dans les plans qui suivent, à en cartographier les liens. D'abord en isolant les personnages du décor avec un travelling latéral serré qui rompt avec les plans d'ensemble précédents. Puis en les filmant dans une posture de retrait par rapport aux autres spectateurs: le regard en arrière (alors que la foule reste dos à la caméra, happée par le spectacle forain), tourné vers Hire qui les observe [5]. Par un effet de symétrie, lui-même se tient le dos tourné au public [6]. Où est le spectacle? Devant ou derrière les spectateurs? Sur les estrades foraines ou dans le lien entre les trois personnages que nouent les raccords regard du montage? Tout l'espace est ainsi recomposé subjectivement par la tension des regards que s'adressent les personnages. Mais cette tension est comme un charme qui fige l'action. Aussi faut-il le rompre par un sortilège encore supérieur. Derrière les deux amants, se dresse ainsi un grand panneau qui annonce les tours d'une cartomancienne, Mme Blanche [7]. Le panneau tient la place d'un rideau de théâtre dissimulant un monde alternatif. Franchir le rideau, c'est donc fuir le regard inquisiteur de Hire, pour pénétrer un espace magique, ce que Duvivier souligne par un fondu enchaîné qui nous installe directement dans l'antre de Mme Blanche. Dès lors, la scène qui suit se présente comme une petite poche narrative outrancièrement théâtralisée avec son décor parodique [8]. Mais la faute d'Alfred ne disparaît pas, pas plus que le personnage de Hire. Évoqué à travers les paroles de Mme Blanche, il réapparaît dans la même posture quand les amants sortent de chez la cartomancienne. Rien n'a changé, à un étrange détail près: le spectacle forain qui se joue devant lui n'est plus le même. Voilà donc où était la magie: dans l'apparition littérale d'une comédie de guignol singeant une querelle à coups de bâton [9]. C'est un signal pour Alfred et une étincelle. L'explosion peut enfin venir.

● Explosion

Voilà donc la foule, ivre de l'énergie accumulée précédemment, qui s'empresse sur la piste des autos-tamponneuses, ceinturée comme l'arène d'un spectacle [10]. La fermeture de l'espace circulaire va ainsi en compresser violemment le dynamisme par un double effet d'accélération et d'accumulation. L'accélération, c'est d'abord celle de la musique foraine dont la cadence, d'abord mesurée, monte crescendo. C'est aussi celle du découpage: la scène débute avec un plan d'ensemble relativement anecdotique où se produit un premier choc sur la voiture de Hire [11], avant de se resserrer spatialement (par l'emploi de plans américains) et rythmiquement (par des coupes plus rapides qui multiplient les collisions). L'accumulation vient, elle, de l'entrée de nouveaux personnages dans la scène. Ils peuvent être à l'intérieur de la piste [12], ou parmi les curieux, serrés dans un cadre penché, comme si le film lui-même était entraîné dans cette ivresse collective [13]. Dès lors le découpage ne va plus cesser de jeter les images les unes contre les autres. Par la répétition de plans subjectifs, où la mise en scène précipite le regard du spectateur à la place des conducteurs, ces images deviennent en effet elles-mêmes les véhicules entrant en collision [14]. L'ordre instable qui prévalait au début de la séquence explose désormais dans un chaos de sons et d'images, saturés de rires hystériques, et qui s'accumulent en une énergie de destruction précipitée contre Hire. On revient alors à un plan d'ensemble [15], qui desserre enfin la tension de la séquence, et s'achève sur le commentaire placide de Michelet (« Je parle de grande chasse, de chasse à courre »), laissant personnages et spectateur avec la sensation amère d'un mauvais lendemain de fête.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



Point de vue

Un manifeste ironique

● De la tragédie à la comédie

En ouvrant puis clôturant son récit sur une mort, en enfermant ses personnages dans un espace circulaire sans issue, *Panique* reprend l'un des traits essentiels de la tragédie qui est d'inscrire la fatalité de son dénouement dès ses prémices. Le premier plan du film ne laisse ainsi aucun doute sur la suite : l'expulsion, par un policier, d'un sans-abri de la place où il se reposait annonce une logique d'exclusion qui va ordonner le film jusqu'à son terme. Reste qu'à l'intérieur de ce développement narratif méthodique, Duvivier ne cesse de glisser des éléments de comédie, moins pour en suspendre le cours funeste, que pour y insérer d'intéressants effets de contraste.

Commedia dell'arte

Si la tragédie semble aussi bien soutenir l'architecture du récit que les relations entre Hire et le couple formé par Alice et Alfred, ce sont les personnages secondaires qui y apportent une tonalité comique. Affublés d'une gouaille populaire, d'expressions fleuries et de costumes fonctionnels, ces derniers semblent sortir d'une pièce de commedia dell'arte qui se jouerait dans les coulisses du drame général. Comme dans ce genre de théâtre populaire italien, les personnages apparaissent sur scène, nourris par un ensemble de traits physiques appuyés. Leurs comportements psychologiques s'accompagnent de signes distinctifs qui contribuent à renforcer leur typification : chapeau et binocles du précepteur, blouse du boucher tirée sur un ventre bedonnant, bouche outrageusement maquillée de la prostituée. À cela s'ajoute une direction de jeu poussée vers l'outrance et la

caricature. Ils parlent haut et fort, d'un débit rapide, rient, crient, grondent, et assènt leurs répliques avec l'assurance des cabotins. Acteurs d'un spectacle vivant, ils se mobilisent pour se faire entendre de tous, du premier au dernier rang, conscients d'agir sur les tréteaux d'un théâtre social. Mais cette énergie qui les anime contribue aussi à révéler leurs ridicules. Comme chez Molière, l'arlequinade se mue alors en comédie de caractères.

Comédie de caractères

Ainsi de Marcelle, la prostituée, dont le sans-gêne vient de l'assurance prétentieuse avec laquelle elle pense user de ses charmes. M. Sauvage, le percepteur, balance entre obséquiosité devant les autorités et morgue devant les voisins. Le boucher se révèle très vite comme un modèle de bêtise ordinaire, assenant des opinions aussi butées qu'infondées et qui manifestent la crédulité de son caractère. Il tente même d'acheter la parole de la jeune Lucienne en lui promettant une pièce de viande si elle dénonce le comportement supposément déplacé de Hire à son encontre. L'enfant, seule innocente dans cette troupe de coupables, s'y refuse, renvoyant l'attitude du boucher à sa propre obscénité, comme le roi à sa nudité. C'est que la comédie vaut ici comme principe de révélation : plus les personnages sont drôles, plus se dévoilent leur bêtise et leur fatuité. Or, ces faiblesses sont justement des failles qui les exposent au jugement intran-sigeant du misanthrope Hire. Déjà insensible aux charmes de Marcelle, sa qualité d'avocat passé peut aussi en remonter aux prétentions sociales de M. Sauvage. Quant au si naïf boucher, le voilà prêt à croire aux puissances que Hire se donne lorsqu'il se fait appeler Varga. Hire porte sur eux un regard sans concession, révélant par ses silences, ou ses rares commentaires, les défauts qu'ils prétendaient faire oublier. En se posant comme un juge sarcastique de leurs défaillances, il appelle en retour leur détestation. Mais son point de vue de moraliste désenchanté

demeure bien celui du cinéaste. Le rire, dans *Panique*, est donc l'expression d'une désillusion sur les relations humaines qui voit dans la faiblesse des individus le ferment de leur cruauté sociale. Longtemps préservé de ce regard comique, le patron de l'hôtel, M. Breteuil, est ainsi celui qui résiste le mieux à la pulsion du lynchage. Mais il finit paresseusement par y céder : « Oh, et puis zut » souffle-t-il alors, comme emporté par le nombre. La comédie vient ici de la faiblesse désarmante de sa réaction qui se mêle inextricablement à un sentiment de terrible accablement. Quand Duvivier veut faire rire, c'est donc pour mieux relever l'amertume de sa tragédie.

● Les signes de l'ironie

Dans les bas-côtés du récit de *Panique*, Duvivier ne va donc pas cesser d'en éclairer la lecture par des signes ironiques. Ces signes tiennent ici la place d'un chœur antique, chargé de commenter les événements sans en interrompre la course, en diffusant leur lumière expressive dans les arrière-plans du film.



Amour

C'est d'abord dans la musique du film que le cinéaste trouve la matière la plus appropriée à ses intentions ironiques. Sans qu'on en devine la portée, le générique de début défile ainsi au son orchestral d'une chanson composée par Jacques Ibert. La musique est une valse à trois temps typique de celles qui pouvaient être alors dansées dans les bals populaires. Elle invite au mouvement et à la joie, alors que s'affiche le titre du film dans une typographie épaisse et inquiétante annonçant tout autre chose : « Panique ». Elle se refait entendre plus tard, quand la fête foraine bat son plein. Un chanteur de rue, accompagné d'un orchestre, en chante les paroles devant un public : « Besoin si profond sur notre mappemonde, la main dans la main, l'amour, l'amour, c'est la beauté du monde. » Le chant précède puis accompagne la promenade d'Alfred et Alice à la fête foraine. Il revient ensuite à deux reprises dans le film : la première fois, juste avant qu'Alfred n'avoue le meurtre à Alice ; la seconde, dans les derniers plans précédant le générique de fin. Elle offre alors au film une sorte de *coda* ravageuse venue conclure le récit d'une machination et d'un lynchage, enclenché précisément par le sentiment amoureux de Hire. La chanson ferme ainsi le film avec la cruauté d'une antiphrase : loin, bien loin d'être la beauté du monde, l'amour est plutôt la porte d'entrée de la laideur morale, du mensonge et du crime. C'est de ne l'avoir pas compris (son point de vue misanthrope se dissociant à ce moment-là de celui de Duvivier) que Hire en sera la victime.

Deux autres musiques jouent aussi un rôle dans la lecture ironique du film. La première est celle de la fête foraine qui accompagne les scènes nocturnes de sa présence lointaine et réverbérée dans la place de Villejuif. Jouée par un orgue de barbarie, elle propage un air enjoué et innocent dans une atmosphère

viciée par les machinations et les jalousies des personnages. La seconde est un chant liturgique qui s'élève de l'église devant laquelle Alice et Alfred se retrouvent le premier soir de leur rencontre. Elle revient dans la scène de procession funéraire, alors qu'Alice est interrogée par Michelet, l'adjoint du commissaire. En contrepoint des images, la signification du chant se déplace donc : d'une louange à Dieu, il devient le rideau sonore derrière lequel une jeune femme ourdit des alibis pour protéger le criminel qu'elle aime. Éclairée par ce contraste, la religion devient la manifestation des hypocrisies sociales.



Fraternité

Si le fond musical permet à Duvivier d'exprimer un point de vue désenchanté sur l'amour et la religion, c'est dans les arrière-plans de son décor qu'il précise son regard sur le contexte national du film. Sur les façades du bâtiment le plus élevé de la place est ainsi dessinée une même enseigne : « lavoir de la fraternité ». L'édifice apparaît une première fois à l'image juste après que le boucher s'est plaint de l'arrivée de la fête foraine où « les clients vont se bourrer de sucreries et de pain d'épices ». Peine perdue, le plan suivant montre bien l'installation des camions forains, avec en arrière-fond le panneau du lavoir, avant de découvrir le cadavre dans le terrain vague. L'inscription produit ici un double éclairage : d'une part sur la peur de l'étranger, ici manifestée par le boucher et, d'autre part, sur la part de violence et de cruauté qui compose les relations humaines. La fraternité qui dessine son nom discrètement dans les arrière-plans de l'image est donc celle, biblique, qui lie Abel et Caïn : elle renvoie au meurtre primordial de la mythologie, qu'on sait mû par un terrible sentiment d'envie. Le mot se montre ainsi sous de multiples angles dans la scène finale : d'abord élevé au-dessus de la silhouette de Hire lorsque la foule le menace, et ensuite plaqué contre le bâtiment vers lequel il essaie de la fuir. Au mot s'ajoute alors l'image du drapeau national, hissé sur les toits. À ce moment-là, l'ironie du cinéaste se déplace d'un point de vue général et abstrait vers un autre, beaucoup plus précis et féroce dans le contexte de la sortie du film : c'est bien la fraternité républicaine qui est ici visée, comme témoin silencieux et donc impuissant des crimes qui peuvent avoir lieu sous son drapeau. Ajoutée au son des trains qui accompagne chaque mort du récit [cf. *Récit*], l'ironie de Duvivier passe d'une désillusion de misanthrope à un manifeste féroce contre les années troubles de l'Occupation et de la Libération : jamais les Français, semble-t-il dire, n'avaient laissé courir crimes et injustices avec une telle ferveur sous le drapeau de la solidarité nationale. Au terme de cette terrible danse de mort, l'ironie habituelle du cinéaste trouve donc la forme d'un réquisitoire féroce contre la société en général, et la France en particulier. Et Duvivier d'achever son film sur la tonalité la plus sombre de son cinéma, dans l'inanité d'un chant d'amour.

Réception critique

L'histoire comme seul juge



Sorti en janvier 1947, après avoir été refusé au Festival de Cannes, *Panique* suscite des critiques féroces dans la presse française. Dans *L'Humanité*, Pol Gaillard écrit ainsi : « *Panique* est un film faux et ignoble, qui se complaît dans la bassesse, qui soulève le cœur. Sauf une prostituée fort en gueule, rien que des personnages odieux. Un criminel lâche et salaud, une fille éperdue d'amour pour lui, qui joue de la cuisse et du sein, une espèce de vieux sadique astrologue qu'on voudrait nous faire plaindre ou admirer, des commerçants ridicules, une foule bête et méchante, voilà les héros de ce film ! Et l'histoire est digne d'eux : tous les poncifs du genre y passent... » La même semaine de la sortie, Jean Néry en rajoute dans le journal *Franc-tireur* : « Un défi lancé à tout ce qui pourrait s'y glisser de santé, d'humanité, de joie de vivre... Tout s'enchaîne ensuite pour enfoncer l'action toujours plus avant dans le pénible, le dégradant et le visqueux. Et si, par mégarde, nous étions tentés d'échapper à cette morne désespérance, quelques scènes brutales ou cyniques se chargeraient de nous rappeler à l'étouffement. »

C'est ici d'abord la noirceur sans répit du film qui lui est reprochée. Et ce reproche s'exprime avant tout dans les colonnes de journaux liés aux mouvements de la Résistance. Deux ans après la Libération, l'heure n'est plus aux règlements de compte. Sous l'impulsion d'un accord tacite entre gaullistes et communistes, l'historiographie de la France pendant la Seconde Guerre mondiale commence à s'écrire sous une forme légendaire : l'État français de Vichy n'était qu'une parenthèse minoritaire, la majorité des Français ayant participé silencieusement à la Résistance. Qu'importe que la vérité soit largement plus nuancée si elle ne satisfait pas à la volonté d'union des Français et de réparation des blessures de la guerre civile. Dans un tel contexte, le regard féroce de Duvivier sur la folie criminelle qui s'empare d'un petit quartier de la banlieue parisienne peut être ressenti comme une provocation désespérante. Chacun peut deviner la part métaphorique du film sur les événements passés, et Duvivier se le voit reprocher à mots couverts, comme Clouzot s'était autrefois vu reprocher son film *Le Corbeau*.

D'autres critiques préfèrent insister sur le caractère mécanique du récit, reprochant au film son manque de nuance et sa facticité. Dans *L'Écran français*, Jean Vidal écrit que « la furie collective revêt un caractère arbitraire parfaitement odieux (...). Foule de convention, personnages de convention : les trois figures centrales de cette histoire n'offrent pas davantage de consistance humaine ». Pour André Bazin, critique essentiel sous

la bannière de qui se lanceront dix ans plus tard les jeunes Turcs de la Nouvelle Vague, et qui écrit alors dans *Le Parisien libéré*, « tout dans le film, et surtout la peinture sociale de banlieue parisienne, sent le calcul et la fabrication sans jamais atteindre au ton juste. »

Le reproche adressé par Bazin ressort d'une critique qui traverse toute l'œuvre de Duvivier. Celle qui voudrait voir dans le cinéaste un créateur sans âme, « un simple et honnête bon raconteur d'histoires » comme a pu l'écrire Henri Langlois dans ses carnets dès 1933, ajoutant « Est-ce un cinéaste ? Non, le cinéma ne lui doit rien »¹. Maltraité à sa sortie, *Panique* dut donc souffrir d'un certain oubli par la suite, alors que la cote de Duvivier ne cessait de s'effondrer dans les cercles de la cinéphilie. L'arrivée des cinéastes de la Nouvelle Vague allait balayer ce cinéma d'une fabrication soignée et à la noirceur étouffante, pour proposer sur les écrans des œuvres plus réalistes, détachées des goûts expressionnistes et décoratifs de ce cinéma de « qualité française » comme le nomma François Truffaut. Pourtant, ce dernier défendit le film de Duvivier *Voici le temps des assassins* à sa sortie en 1956. Significativement, ce long métrage est le film le plus noir du cinéaste depuis *Panique*. Est-ce à dire que ce dernier pouvait être redécouvert ? Il faut attendre les années 1980 pour que le film connaisse une réhabilitation critique. Elle est essentiellement due au travail de programmation que fit Patrick Brion dans la case ciné-club de la chaîne de télévision France 3 (FR3, à l'époque). Le film fut redécouvert, au point qu'un de ses admirateurs, le cinéaste Patrice Leconte, réalisa en 1989 une nouvelle adaptation du roman de Simenon. Dans les colonnes du journal *Libération*, Louis Skorecki vanta chez Duvivier les « plans poisseux, poreux, comme si la peur progressive du personnage principal pénétrait littéralement la pellicule ». Une fois détaché du contexte historique de sa sortie en salles, *Panique* a donc fini par apparaître comme une des meilleures œuvres du cinéaste et un classique du cinéma français.

1 Henri Langlois, *Écrits de cinéma*, Flammarion, 2014.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Panique, Combo Blu-ray et DVD, TF1 Vidéo.
Cette édition présente des entretiens avec Patrice Leconte et Claude Gautéur ainsi qu'un commentaire du film par Guillemette Odicino et Eric Libiot. Il contient en outre un livret de 28 pages réalisé par Christophe Lemaire à partir de quelques documents de tournage.

Le remake du film réalisé par Patrice Leconte

Monsieur Hire (1989), DVD, Pathé.

Quelques films de Julien Duvivier

La Bandera (1935), DVD, M6 Vidéo.

La Belle Équipe (1936), DVD et Blu-ray, Pathé.

Pépé le Moko (1937), DVD, Studiocanal.

Voici le temps des assassins (1956), DVD et Blu-ray, Pathé.

Films de lynchage

M le maudit (1931) de Fritz Lang, Blu-ray, Films sans frontières.
Furie (1936) de Fritz Lang, DVD, Warner Bros.

They Won't Forget (1937) de Mervyn LeRoy, DVD import, Warner Bros.

L'Étrange Incident (1943) de William Wellman, DVD, Fox Pathé Europa.

La Colline des potences (1959) de Delmer Daves, DVD, Warner Bros.

Le Jour du fléau (1975) de John Schlesinger, DVD, Paramount Pictures.

La Chasse (2012) de Thomas Vinterberg, DVD, Studiocanal.

BIBLIOGRAPHIE

Le roman à l'origine du film

- Georges Simenon, *Les Fiançailles de M. Hire*, Le Livre de Poche, 2003.

Ouvrages sur Julien Duvivier

- Hubert Niogret, *Julien Duvivier, 50 ans de cinéma*, Bazaar&Co, 2010.
- Eric Bonnefille, *Julien Duvivier, le mal aimant du cinéma français*, vol. 1 et 2, L'Harmattan, 2002.
- Yves Desrichard, *Julien Duvivier : Cinquante ans de noirs destins*, Bibliothèque du Film - Durante Éditeur, 2001.
- Raymond Chirat, *Julien Duvivier*, Serdoc, 1968.

Ouvrages sur Michel Simon

- André Bernard et Claude Gautéur, *Michel Simon*, PAC, 1975.
- Gwénaëlle Le Gras, *Michel Simon, l'art de la disgrâce*, Scope Éditions, 2010.

Entretien et articles

- *Panique* (découpage intégral du film), *L'Avant-scène cinéma*, n°390-391, 1990.
- Noël Simsolo, « À propos de Julien Duvivier ou Comment réussir une séquence », *Image et son*, n°366, 1981.
- Jean-Pierre Berthomé, « Duvivier quatre fois retrouvé », *Positif*, n°663, mai 2016.

SITES INTERNET

Présentation de *Panique* par Raymond Chirat :
↳ youtube.com/watch?v=R0d44RjQUA

Conférence de Noël Herpe sur Julien Duvivier : « Qui êtes-vous Julien Duvivier ? »
↳ cinematheque.fr/video/77.html

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.
↳ transmettrelecinema.com/film/panique



- Présentation du film par l'historien du cinéma Noël Herpe
- Filmer les visages

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.
↳ cnc.fr/professionnels/enseignants/lyceens-et-apprentis-au-cinema

Les éditions Capricci remercient la Cinémathèque française pour sa contribution à l'iconographie de ce dossier.

Fraîchement accueilli à sa sortie en 1946, *Panique* est aujourd'hui considéré comme un des meilleurs films de Julien Duvivier. Cette différence de perception, à plus de cinquante ans d'écart, tient essentiellement au contexte historique qui a entouré la production du long métrage. Revenu alors de son exil hollywoodien, le cinéaste trouve en France un climat de suspicion généralisée au moment d'écrire cette adaptation d'un roman de Georges Simenon. Le pays, après avoir connu l'occupation allemande et une politique d'État antisémite, sort tout juste d'une période d'épuration et de justice expéditive. Marqué par cette atmosphère de déliquescence sociale, le cinéaste réalise une œuvre d'une noirceur sans égale qui s'inscrit dans la lignée des grands films sur le lynchage. Avec Michel Simon dans le rôle de la victime expiatoire, Duvivier filme dans un implacable découpage la mécanique d'une conjuration qui s'achève par la mort d'un innocent. Mû par une ironie radicalement désenchantée, le film dresse ainsi le portrait méthodique et étourdissant d'une petite communauté entraînée par les passions collectives vers un mouvement de foule criminel. Par l'habileté de sa mise en scène, Duvivier pose alors la question au spectateur : et nous, qu'aurions-nous fait dans une telle situation ?



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA