

Littérature et Cinéma

Danielle Bajomée, Jean-Baptiste Baronian,
Benoît Denis, François Emmanuel,
Sébastien Fevry, Frédéric Fonteyne,
Pierre Mertens, Yves Namur,
Adolphe Nysenholc, Dick Tomasovic
et Patrick Werly



ACADÉMIE ROYALE DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES

Déplacer, démarquer, délocaliser, refocaliser

Notes sur *L'Assassin habite au 21*,
de Steeman à Clouzot

Dick TOMASOVIC

God damn and... Vous n'oubliez qu'une chose,
Sherlock! Mr Smith est démasqué!

CONSIDÉRABLE succès des années 1940, *L'Assassin habite au 21* – réalisé par Henri-Georges Clouzot en 1942, adaptant le roman éponyme, lui-même très populaire, de Stanislas-André Steeman publié en 1939 – constitue un exemple, quasi canonique, d'un film du répertoire classique qui met aux prises littérature policière belge et cinéma policier français. Il n'en reste pas moins un film policier largement atypique qui déjoue les attentes (une œuvre que l'on aurait pu croire possiblement austère et sous surveillance, puisque produite sous l'Occupation) pour prendre la forme d'une

comédie policière extrêmement vive et audacieuse. Premier film de Clouzot, qui deviendra l'important cinéaste français que l'on sait¹, *L'Assassin habite au 21* bénéficie d'un scénario pour le moins habile qui influence sans doute encore aujourd'hui un certain nombre de films². L'œuvre se donne aussi comme une vision du monde singulière, où pointe déjà par moments une certaine misanthropie, qui marquera la filmographie du cinéaste. Incontestable témoin de son époque, le film est également un cas d'étude passionnant pour envisager les multiples circulations entre littérature et cinéma.

La tentation du pastiche

Né en 1908, Stanislas-André Steeman se rêve, très jeune, en homme de plume. Il publie dans différentes revues littéraires, travaille comme journaliste, écrit des romans policiers parodiques à quatre mains avec Herman Sartini, et reçoit, en 1931, le Prix du roman d'aventures pour *Six Hommes morts*. Le héros du livre est un certain Wenceslas Vorobeïtchik, alias Monsieur Wens, déjà présent dans

¹ Pour une synthèse de sa carrière, voir Philippe PALLIN et Denis ZORGNIOTTI, *Une histoire du cinéma français*, tome 2 : 1940-1949, La Madeleine, LettMotif, 2021, p. 94-101. On pourra lire plus longuement, entre autres, Francis LACASSIN et Raymond BELLOUR, *Le Procès Clouzot*, Paris, Le Terrain vague, 1964 ; José-Louis BOCQUET et Marc GODIN, *Clouzot cinéaste*, Paris, La Table ronde, 2011 ; et le numéro spécial de la revue *Éclipses* coordonné par Youri Deschamps en 2017, *Clouzot, l'œuvre au noir*.

² Comme plusieurs de ses autres films, d'ailleurs, et bien au-delà des frontières hexagonales. Lire Christian VIVIANI, « L'héritage Clouzot », *Positif*, n° 579, mai 2009, p. 107-110.

quelques nouvelles des années 1930, et qui sera aussi, par un subtil transfert, l'un des protagonistes de *L'Assassin habite au 21*, mais uniquement dans sa version cinématographique. Le roman d'origine, couronné d'un notable succès public, marque probablement, à la fin des années 1930, l'apogée de la carrière de l'écrivain. Ces deux œuvres sont également importantes pour Clouzot. Convaincu tant par leurs qualités intrinsèques que par leur potentiel commercial, il se lancera dans leur adaptation. D'abord avec *Six Hommes morts*, qu'il rebaptise *Le Dernier des six*. Son scénario est porté à l'écran par Georges Lacombe en 1941. Fort de cette réussite, Clouzot passe à la réalisation l'année suivante avec un deuxième scénario tiré de Steeman, et entre dans l'histoire du cinéma grâce à une nouvelle intrigue criminelle. Après la deuxième guerre mondiale et la réception très polémique du fameux *Le Corbeau* (1943) qui lui vaudra bien des problèmes à la Libération³, Clouzot revient encore à Steeman en adaptant, pour son troisième long métrage en 1947, *Légitime défense*, sous le titre *Quai des Orfèvres*. On le voit bien, l'univers de Stanislas-André Steeman est déterminant dans le début de carrière de Clouzot. Mais l'écrivain connaît bien d'autres adaptations de son travail, dont *Le Mannequin assassiné*, réalisé par Pierre de Hérain en 1948; *Mystère à Shanghai*, tiré de *La Nuit du 12 au 13* et réalisé par Roger Blanc en 1950 (Steeman, alors au sommet de

³ Le film sera maudit et Clouzot deviendra le bouc émissaire du cinéma français. Voir Jean A. GILI, «Le dossier Clouzot», *Positif*, n° 579, mai 2009, p. 88.

sa popularité, fait de courtes apparitions anecdotiques dans ces deux films); ou encore *Dortoir des grandes*, d'après le roman *18 fantômes*, par Henri Decoin en 1953. Ainsi, l'auteur belge semble être, dans les années 1940 et 1950, une valeur sûre du film policier français. Parmi tous ces films, *L'Assassin habite au 21* tient une place particulière, en ce qu'il porte la réflexion d'un jeune cinéaste ambitieux sur les potentialités expressives du langage cinématographique.

Pour comprendre l'approche de Clouzot, il convient de rappeler la singularité du roman de Steeman, publié en 1939 à la Librairie des Champs-Élysées, dans la déjà célèbre collection « Le Masque⁴ ». L'intrigue s'intéresse à un mystérieux assassin qui terrorise la ville de Londres en commettant des crimes en série: sept corps ont été retrouvés, le crâne fracassé, en seulement une dizaine de semaines. À chaque fois, le tueur en série signe ses meurtres d'une carte de visite au nom de « Mr Smith ». Mais son identité reste un mystère, même pour les fins limiers de la réputée Scotland Yard. Le superintendant Strickland mène l'enquête. Ses investigations, grâce à un indicateur qui a suivi de loin la silhouette de l'assassin, le conduisent au domicile du cynique criminel, au 21, Russell Square. L'enquête prend un

⁴ Cette collection, la plus ancienne française dédiée au genre policier, a été créée par Albert Pigasse en 1925. Un certain nombre de romans du Masque seront adaptés dans les années 1930 et 1940. Voir Francis VANOYE, « L'adaptation comme genre du cinéma français », dans Raphaëlle MOINE (sous la dir.), *Le cinéma français face aux genres*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2005, p. 122.

tour inattendu lorsque la police s'aperçoit que cette adresse abrite non un homme isolé, mais une pension de famille, avec de nombreux occupants qui peuvent constituer autant de suspects... Parmi eux, la directrice, très prévenante, de la pension, Mrs Hobson, un certain Dr Hyde (un ancien médecin), l'insondable major Fairchild (présenté comme un ancien officier des Indes), Mr Andreyew (un comédien russe spécialisé dans le doublage de films), le mystérieux professeur Lalla-Poor (un prestidigitateur), ou encore Miss Holland (une écrivaine passionnée par les chats), et puis Mr et Mrs Crabtree, Mr Collins, et la gouvernante Mary. À ce groupe chamarré vient s'ajouter un nouveau locataire, M. Julie, un universitaire français un peu poltron, venu étudier les monuments égyptiens au British Museum. Qui parmi toutes ces personnes est le coupable? Le roman à énigme interroge le lecteur et prend la forme d'un plaisant *Cluedo* avant l'heure⁵.

On le devine avec ce bref résumé: *L'Assassin habite au 21* est un roman policier qui rend hommage à ses pionniers et pionnières (on pense bien sûr aux grandes figures que sont Edgar Allan Poe, Sir Conan Doyle et Agatha Christie, pour ne citer que celles-là) tout en essayant de trouver sa voie singulière à travers une réjouissante caricature des stéréotypes du genre. Le cadre de l'action est donc forcément Londres et le texte flirte avec le pastiche. On y évoque un énigmatique et inquiétant tueur, signant effrontément

⁵ Le jeu, d'origine anglaise, bien sûr, ne sera commercialisé qu'en 1949.

ses crimes odieux d'un nom d'une immense banalité : Mr Smith. Il se sert bien sûr de l'épaisse et typique brume de la grande ville pour échapper aux inspecteurs de Scotland Yard qu'il ne cesse de provoquer. On pense évidemment à Jack l'Éventreur (d'ailleurs évoqué dans le roman), mais aussi au génie du crime *Fantômas*, mis au point par Pierre Souvestre et Marcel Allain dès 1910. La combinaison de tous ces éléments bien connus des amateurs de roman policier assure au roman un véritable succès qui conduit naturellement l'industrie du cinéma à envisager une adaptation.

Elle revient au jeune Clouzot, qui est précédemment passé par des études en sciences politiques, a occupé des postes d'assistant de député, puis de journaliste et de parolier (notamment pour Maurice Chevalier, qui l'emploiera comme secrétaire), avant d'écrire pour le cinéma et de se retrouver en Allemagne en tant qu'assistant du réalisateur Anatole Litvak pour superviser les versions françaises des adaptations d'opérettes allemandes. Un problème de santé (une pleurésie purulente) l'oblige à se retirer dans un sanatorium durant quatre années, qu'il va mettre à profit pour peaufiner ses talents d'auteur et écrire des scénarios. Il enchaîne deux adaptations de romans qui se retrouveront sur les écrans en 1941 : *Les Inconnus dans la maison* pour Henri Decoin, d'après le roman éponyme de Georges Simenon, avec Raimu ; et *Le Dernier des six*, première incursion dans l'univers de Steeman, pour Georges Lacombe, avec Pierre Fresnay et Suzy Delair, qui est alors sa compagne. Le début des années 1940 reconfigure l'industrie du cinéma

français. Faut-il le rappeler, le déclenchement de la seconde guerre mondiale puis l'occupation du pays par les forces allemandes provoquent l'exil de nombreux cinéastes, tels que René Clair, Julien Duvivier ou Jean Renoir, pour ne citer qu'eux. L'appel d'air profite à Clouzot⁶ qui entame sa longue carrière de réalisateur, reconnu à l'international dès *Le Salaire de la peur* (le film, adapté d'un roman de Georges Arnaud, avec Yves Montand et Charles Vanel, obtient le Lion d'or à Venise, l'Ours d'or à Berlin et le Grand Prix au Festival de Cannes en 1953). Suivront, entre autres et pour mémoire, *Les Diaboliques* (1955), insoutenable thriller tiré du roman *Celle qui n'était plus* de Boileau-Narcejac, avec Paul Meurisse, Simone Signoret et Véra Clouzot (son épouse); *Le Mystère Picasso* (1956), fascinant documentaire sur la méthode du peintre légendaire; *La Vérité* (1960), film de procès tiré d'un fait divers, avec une intense Brigitte Bardot; *L'Enfer*, projet partiellement tourné et relativement expérimental avec Romy Schneider qui restera inachevé; et enfin, *La Prisonnière* (1968), une œuvre avant-gardiste, audacieuse et dérangeante par la manière dont y est mise en scène explicitement la question des fantasmes et des irrépressibles pulsions sexuelles. Ce sujet traverse cependant largement la filmographie de Clouzot, à commencer par *L'Assassin habite au 21*, mais sur le ton de la plaisanterie et

⁶ «Le cinéma français ne cesse de faire appel à de nouveaux talents et puise dans ce perpétuel "rajeunissement" une vigueur dont on commence heureusement de juger les effets sur notre production» (ANONYME, «Un nouveau metteur en scène: H.-G. Clouzot», *La France socialiste*, 12/08/1942).

du badinage avec des personnages de femmes légères ou de prostituées. On y trouve notamment cette réplique d'anthologie, lorsque l'inspecteur interroge une jeune femme vêtue d'un déshabillé qui s'assied langoureusement en face de lui en faisant glisser sa lingerie pour découvrir ses jambes :

- Vous devriez vous couvrir, vous allez attraper un rhume de cerveau.
- Par les cuisses ?
- Ah tout dépend où vous placez votre cervelle...

Sous couvert d'humour, *L'Assassin habite au 21* laisse déjà transparaître le cynisme et la misanthropie de l'œuvre à venir d'Henri-Georges Clouzot. Sa vision des rapports humains (comportements individualistes, pulsions obsessionnelles, faiblesses morales...) l'invite à peindre un monde d'une grande noirceur. Cette conception trouve son incarnation dans son désir de contrôle absolu de la mise en scène, des effets de cadrage et des jeux d'ombres et de lumière, le cinéaste, déterministe, étant manifestement inspiré, plastiquement et narrativement, par le cinéma expressionniste allemand (à commencer par Fritz Lang). Si l'humour de Steeman et de *L'Assassin habite au 21* fait mouche pour Clouzot, c'est en vérité pour mieux rire noir.

L'assassin déménage (mais habite toujours au 21)

Le regard et le ton de Clouzot, ironiques et pessimistes, sont repérés en 1941 par Alfred Greven, directeur

de la Continental⁷, une maison de production française dont le capital est allemand, ce qui ne l'a pas empêchée de produire un certain nombre de films faisant preuve d'une étonnante liberté de ton au vu du contexte⁸. Il lui confie une série de travaux d'écriture, avant la charge de scénariser et de réaliser *L'Assassin habite au 21*. Déjà familier de l'univers de Steeman, Clouzot propose à l'auteur belge de venir le rejoindre à Paris et de travailler à ses côtés. Cependant, le cinéaste, dont la réputation despotique sur le plateau sera vite établie, semble avoir déjà tout prévu et vouloir tout contrôler. Il est vrai que Clouzot estime que nombre d'écrivains vont au cinéma uniquement dans le but de gagner facilement de l'argent, alors que l'industrie n'a pas besoin des écrivains. Au contraire, précisera-t-il, il vaut mieux s'exprimer naturellement par le cinéma, il faut « penser directement pour l'écran et non faire du théâtre ou du roman filmé⁹ ». À bien y regarder, Clouzot semble assez peu intéressé par la mécanique du récit de type *whodunit*¹⁰, pourtant savamment huilée par Steeman. Ce premier film

⁷ Sur l'histoire de cette société et de son fondateur, voir Christine LETEUX, *Continental films, cinéma français sous contrôle allemand*, Mesnils-sur-Iton, La Tour verte, 2017.

⁸ Voir Christian VIVIANI, « Clouzot et la Continental ou l'inconnu dans la maison », *Positif*, n° 682, décembre 2017, p. 109-111.

⁹ Lire Claude GAUTEUR, *Henri-Georges Clouzot, l'Œuvre fantôme*, La Madeleine, LettMotif, 2017, p. 14.

¹⁰ Soit « Qui l'a fait ? », un type de récit à énigme en vogue également dans le cinéma français depuis les débuts du parlant. Voir Catherine BERTHÉ-GAFFIERO, « Le cinéma policier français de 1930 à 1950 : l'âge d'or du film à énigme, le Whodunit », dans Raphaëlle MOINE (dir.), *op. cit.*, p. 203-212.

sera déjà et avant tout une affaire de mise en scène, faisant des comportements humains sa matière première. Clouzot reprend les personnages du roman, mais retravaille leurs caractéristiques, épaissit leur chair, rend les dialogues plus éclatants et incisifs. Le même soin est apporté aux seconds rôles et aux personnages principaux, le film prenant l'aspect d'une fresque truculente où chaque « trogne » participe au plan d'ensemble. Le cinéaste sculpte les atmosphères, en tire de véritables portraits d'*humeurs*. Aussi, les ressorts dramatiques, à l'exception peut-être de la révélation finale, n'apparaissent que comme des prétextes à des études de personnages pittoresques et des échanges de dialogues caustiques.

C'est le lot de toute adaptation : un travail important de réécriture de scènes et de personnages est effectué. Clouzot supprime certains développements narratifs et ajoute d'autres figures ou péripéties, autonomisant de la sorte le film du roman. Rien d'inhabituel à cela et on pourrait longuement jouer au jeu des sept erreurs en reprenant les différences entre les deux œuvres, mais la démarche en elle-même n'a pas beaucoup d'intérêt.

Ce qui semble par contre devoir absolument être remarqué, c'est le double travail de déplacement, effectué par Clouzot lui-même, d'une part de la diégèse, et d'autre part des figures de l'énonciation, ce que l'on pourrait nommer, de manière quelque peu barbare, un principe de *délocalisation* et un principe de *refocalisation*, à défaut de trouver un vocabulaire plus adéquat.

Tout d'abord, le film se démarque du roman par son changement de lieu. Dans le texte de Steeman, la situation de l'intrigue à Londres n'a rien d'anecdotique et peut même être considérée de première importance. Il s'agit pour l'écrivain, d'une part, de rendre hommage aux grandes plumes britanniques du genre et, d'autre part, de s'amuser des codes, voire des clichés, du roman policier à l'anglaise, soit le classicisme du *whodunit*, pour délivrer une tonalité souriante, sinon par moment grinçante, qui fait flirter ce roman criminel à énigme avec le pastiche ludique.

Or, le premier geste de Clouzot n'est autre que de déplacer la diégèse et de la ramener à Paris. En soit, le changement de décor en passant d'un livre à un film n'a rien d'extraordinaire et, aujourd'hui, ce type de modification s'observe communément (un exemple récent est proposé par *Ritueel*, la dernière adaptation du roman policier de la Britannique Mo Hayder, sorti au cinéma en 2022, dont l'intrigue située à Londres a été transportée à Bruxelles par le réalisateur flamand Hans Herbots). Cependant, ce type de déplacement a peut-être une autre envergure dans le cas qui nous occupe.

En effet, de nombreuses répercussions sur le récit sont provoquées par ce geste de délocalisation – voire de relocalisation, pourrait-on écrire si l'on voulait insister sur la nature industrielle du geste, ou encore tout simplement de « localisation » pour faire référence à un terme souvent utilisé par les études récentes en linguistique et communication

multilingue pour définir des ensembles de processus par lesquels des contenus développés en un lieu précis ou pour un lieu particulier sont adaptés pour leur utilisation en un autre endroit¹¹. Les termes ne manquent pas et paraissent paradoxalement incertains pour évoquer l'adaptation d'un produit à une région donnée et un nouveau marché cible, même s'il ne s'agit pas tout à fait de cela dans le cas du film ici envisagé. La notion de délocalisation diégétique semble toutefois la plus pertinente pour évoquer cette adaptation, dont ce déplacement est lourd de conséquences. Il n'y a plus de *fog*, ce mythique brouillard londonien, pour planter l'intrigue, mais plutôt un troquet typiquement parisien et son ivrogne de service vantant les mérites du muscadet en guise de scène d'ouverture. Il faut faire son deuil du prestigieux Scotland Yard et accepter les méandres de l'administration française de la police que Clouzot décide de moquer de manière mordante dès les premières scènes du film. Il n'y a plus de noms exotiques, comme Robin Prior, Dr Hancock, Ginger Lawson, le major Fairchild ou Toby Marsh, mais un commissaire Monnet, un inspecteur Picard, un mauvais garçon répondant au nom de Jean-Baptiste Turlot, etc. Et le savoureux Dr Hyde (un nom qui charrie les fascinants mystères de dédoublement de personnalité décrits par Robert Louis Stevenson dans son célèbre roman fantastique) est désormais le sobre docteur Théodore Linz. Enfin, un nouveau personnage de chanteuse gouailleuse,

¹¹ Debbie FOLARON et Yves GAMBIER, « La localisation : un enjeu de la mondialisation », *Hermès, La Revue*, vol. 49, n° 3, 2007, p. 37-43.

la fameuse Mila Malou, interprétée par l'excentrique Suzy Delair, finit d'instaurer un charme typiquement parisien à l'intrigue.

La pension de famille du 21 Russel Square est relocalisée avenue Junot à Montmartre et se nomme à présent la «pension des mimosas». Et le fameux et mystérieux Mr Smith signe ses cartes de visite du nom de M. Durand, parfait pendant français de nom très commun. Quant au superintendant Strickland, il échappe à une francisation totale pour devenir le commissaire Wenceslas Vorobeïtchik (appelé plus communément Wens), un personnage déjà incarné par Pierre Fresnay dans l'adaptation du roman *Six Hommes morts*, sorti sur les écrans en 1941. Après le succès remporté par ce qui est devenu *Le Dernier des six*, la présence renouvelée de ce personnage, rapidement adopté par le public¹², permet d'assurer une sorte de continuité entre les deux premières adaptations de Steeman à l'écran, faisant de la présence de ce personnage et de son incarnation par Pierre Fresnay un argument commercial pour les spectateurs.

On le comprend bien, il y a dans cette délocalisation un indéniable enjeu industriel : il est bien plus simple pour la Continental de reproduire Paris que Londres en ses studios, le cinéma français ayant en 1942 une longue décennie derrière elle de pratique très importante de filmage de Paris (en extérieur ou intérieur, avec un remarquable savoir-faire

¹² «Pierre Fresnay devient un autre Sherlock Holmes», *Toute la vie*, 13/08/1942.

de reconstitution en studio). Mais en ces temps troublés de seconde guerre mondiale et d'Occupation, on peut aussi aisément deviner que, d'une part, l'évocation d'une intrigue dans un pays comme l'Angleterre puisse être pour le moins délicate et, d'autre part, que des représentations marquées par des formes de proximité géographique et culturelle s'imposent. Enfin, ce déplacement se laisse lire comme un geste de réappropriation particulièrement marquant et assumé, à la fois d'un point de vue auteuriste et culturel, par Henri-Georges Clouzot qui, sous ce prétexte, peut réinventer la galerie des personnages de Steeman comme bon lui semble, laisser s'exprimer son propre humour à travers la truculence de dialogues dont il a le secret, et cultiver un esprit caustique bien plus parigot que britannique dont il est incomparablement plus familier.

C'est encore cette délocalisation qui permet de bouleverser l'intrigue à des fins de personnification du héros. Dans le roman, les inspecteurs de Scotland Yard enquêtent depuis l'extérieur de la pension (ils essaient de convaincre l'un des pensionnaires, le professeur d'égyptologie, de leur servir de taupe, mais son attitude peureuse éveille les soupçons du tueur qui l'assassine aussitôt). Dans le film, le commissaire Wens et sa petite amie vont infiltrer la communauté des Mimosas et tenter de débusquer l'assassin en vivant à ses côtés.

La décision de situer l'intrigue de l'action en France et la mise en avant du personnage de Wens, accompagné de sa

petite amie Mila Malou, affranchissent le film du jeu intellectuel du *whodunit* pour l'inscrire dans une tradition de comédie policière française bien établie (*Le mort en fuite* d'André Berthomieu en 1936, *Circonstances atténuantes* de Jean Boyer en 1939, *Fric-Frac* de Claude Autant-Lara, pour n'en citer que quelques-uns). Par ailleurs, et même si la proposition paraît aujourd'hui invérifiable, il n'est peut-être pas inconsidéré de supposer que Clouzot aurait été tenté de franciser une formule de comédie policière et sophistiquée hollywoodienne qui remporta un succès important dans les années 1930. La franchise *The Thin Man* (six films au total), dont le premier sort sur les écrans en 1934 et les trois suivants en 1936, 1939 et 1941, adapte le roman éponyme de Dashiell Hammett. Les quatre premiers films sont réalisés par Woodbridge Strong Van Dyke avec un irrésistible duo de détective, Nick et Nora Charles, interprétés par William Powell et Myrna Loy, et dont on retrouve de nombreux accents dans le couple composé par Pierre Fresnay et Suzy Delair. Ces aspects trouvent un nouveau cadre rafraichissant dans une forme de reformulation française. Ainsi, donc, cette délocalisation n'a rien d'anodin ou de simplement pragmatique, mais s'inscrit dans un contexte historique et créatif particulier qu'il serait passionnant d'interroger plus profondément pour en cerner plus précisément tant les enjeux idéologiques qu'esthétiques.

Dans les yeux de l'assassin

Le film de Clouzot se démarque également du roman de Steeman par une série de modifications appliquées aux modalités narratives elles-mêmes, et particulièrement la question de la focalisation, pour emprunter les termes de Gérard Genette, eux-mêmes reformulés par François Jost pour envisager la question du point de vue dans le langage cinématographique et audiovisuel¹³. L'enjeu est de prendre en charge, à sa manière, par les possibilités offertes par le langage cinématographique, les audaces du roman de Steeman qui passe avec une très grande aisance d'une description objective à une voix mentale, subjective. Pour prendre la mesure de ce travail de reformulation, l'incipit des deux œuvres est particulièrement intéressant à comparer et analyser. Voici les premières lignes du prologue du roman :

Le passant tomba sans un cri, absorbé par le brouillard avant d'avoir touché terre. Sa serviette de maroquin fit floc en giflant le trottoir.

Mr Smith soupira. Il pensait : « Comme c'est facile ! *Plus facile encore que la première fois !* »

De fait, il n'avait pas éprouvé cette moiteur au creux des mains et ces tiraillements d'estomac qui, l'avant-veille, avaient ralenti son geste de mort.

Les réverbères, allumés depuis le matin, jalonnaient les rues de cocons lumineux, et les rares véhicules roulaient à pas d'homme. Des agents réglant la circulation on ne distinguait que les gants et le casque blanc, surmontant la tache blême du visage. « Fameux

¹³ François JOST, *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987.

temps pour les assassins!» ainsi que l'avait dit Mr Smith à Mrs Hobson en sortant de chez lui.

Il retourna le corps du pied, s'agenouilla, prit le poignet de sa victime. Enfin ses mains gantées de caoutchouc noir coururent sur elle comme de diligents nécrophores.

Dix minutes plus tard, devant le numéro 15 de Rackham Street, quatre hommes entouraient une masse sombre étendue sur le trottoir¹⁴.

Le début du film de Clouzot va tenter de retrouver une forme audiovisuelle pour évoquer cette oscillation entre focalisation interne et externe. La première séquence est une invention pour le film. On y voit un clochard ivrogne (René Génin¹⁵) qui vient dépenser la fortune gagnée avec un billet de loterie dans un estaminet et faire quelques envieux. Le premier plan du film joue cependant déjà habilement sur la position du spectateur : un gros plan sur la poignée de la porte la montre s'ouvrir comme par mystère avant qu'un commis ne la ferme ; la caméra entame alors un panoramique, passant du gros plan au plan large et dévoilant la faune du bistroquet. Au plan suivant, la caméra se retrouve de l'autre côté du bar.

Cette grande mobilité du point de vue non seulement permet de dépeindre les lieux et les personnages avec acuité et fluidité, mais bouleverse à plusieurs reprises la position du spectateur, qui se voit d'abord interpellé par l'ouverture

¹⁴ Stanislas-André STEEMAN, *L'Assassin habite au 21*, Paris, Éditions du Masque, coll. « Masque poche », 2013 (1^{re} éd. 1939), p. 11.

¹⁵ Sa prestation est particulièrement louée par la presse de l'époque. Voir André LE BRET, « L'Assassin habite au 21 », *Paris-Soir*, 19/08/1942.

de la porte, comme si un mystère lui était directement posé, le gros plan et le point de vue en plongée invitant le spectateur à projeter et mettre en jeu sa corporalité subjective dans la séquence, avant d'être associé à un point plus neutre de panorama du bar, puis d'être à nouveau interpellé, cette fois par le clochard qui, se retournant soudainement vers le spectateur, semble lui demander directement «s'il n'a pas raison», comme s'il portait un regard-caméra, certes furtif, mais interloquant. Ce jeu d'interpellation indirect se poursuit au long de la séquence (avec entre autres le gros plan sur les billets accompagné d'une ligne de dialogue qui tient de l'aparté: «tiens, sers-toi mon gars!»).

Mais c'est la séquence suivante, après l'évocation entre les clients du bar de la menace que représente M. Durand dans les rues sombres de Paris, qui retient l'attention, à travers un mouvement d'appareil extrêmement singulier. Il s'agit d'un plan-séquence qui débute à l'extérieur de l'estaminet. La caméra est à distance du clochard, mais glisse derrière une poutre, dans un sens et puis dans l'autre, comme si elle se dissimulait derrière la structure urbaine. La caméra, ostensiblement portée comme à l'épaule, se lance alors sur les pas claudicants du clochard et le suit dans la rue. Ce mouvement hésitant sert d'embrayeur de hors-champ et fait comprendre immédiatement au spectateur qu'il occupe la position d'un protagoniste et que la prise de vue veut indiquer une caméra subjective. Ainsi embarqué dans un corps de poursuivant, le spectateur croise des agents de police à vélo, qui saluent le clochard, mais, étonnamment, ne semblent pas remarquer

la caméra, comme si sa présence (et donc la nôtre dans ce corps non identifié) était fantastique, comme si nous étions un fantôme ou un vampire tapi dans la nuit, ce qui peut faire, un temps, douter de la subjectivité de cette caméra. Toutefois, du point de vue qui a été attribué au spectateur, il apparaît que « nous » faisons bientôt tomber une canne. Les embrayeurs du hors-champ, cette fois, sont extrêmement clairs : « nous » occupons bien le regard et le corps du poursuivant et notre présence inquiète d'ailleurs au plus haut point le clochard, qui espère monter et s'enfuir à bord d'un taxi, en vain malheureusement. La caméra se rapproche alors, rapidement et soudainement, du pauvre hère isolé, une lame est sortie de la canne et enfoncée dans le ventre de la victime qui hurle, le regard planté dans la caméra. L'interpellation est saisissante : nous sommes l'assassin.

Le plan-séquence se clôture avec l'effondrement au sol de ce qui n'est déjà plus qu'un cadavre. Un plan pris de côté filme cette fois de manière objective les mains du tueur dépouillant sa pauvre victime (« Enfin ses mains gantées de caoutchouc noir coururent sur elle comme de diligents nécrophores », écrivait Steeman). Un dernier gros plan s'intéresse à la carte déposée par l'assassin au nom de Durand. Un sinistre fondu au noir signe la fin de la séquence et du prologue. On le voit, il y a bien une écriture, magistrale, qui tente, par les moyens du cinéma, de rejouer l'oscillation de la focalisation du roman de Steeman (qui passait par la voix mentale du tueur, ici impossible à rendre en voix off pour ne rien trahir du mystère de l'identité du tueur). Clouzot

fait varier les ocularisations externes et internes pour mieux interpeller son spectateur.

La mise en scène de Clouzot est d'autant plus remarquable que ce type d'effet n'est pas chose commune en 1942. Ce n'est que cinq ans plus tard que Robert Montgomery proposera un film noir presque entièrement filmé en caméra subjective (*La Dame du lac*, 1947). Et Clouzot n'a pas encore pu voir *Citizen Kane*, qui multiplie les audaces formelles des choix d'angle de vue, car même si le film d'Orson Welles date de 1941, il ne sortira sur les écrans français qu'après la Libération, en juillet 1946. Cependant, la mise en scène de Clouzot n'est pas sans fortement rappeler l'adaptation cinématographique, en 1931, du récit de Stevenson, *Dr Jekyll et Mr Hyde*, par Rouben Mamoulian. Le film comporte également une mémorable séquence en caméra subjective, au début du film, dans laquelle la physionomie du docteur Jekyll n'est dévoilée que lorsque celui-ci se regarde dans un miroir. Il est par ailleurs troublant de constater à quel point ce plan du clochard éventré qui meurt les yeux grands ouverts face à l'objectif de la caméra annonce la mise en scène horrifique du fameux *Peeping Tom* (*Le Voyeur*, en français) que réalise Michael Powell en 1960. Ainsi, le prologue du premier film de Clouzot insiste déjà sur la question du voyeurisme, bientôt structurante de son cinéma¹⁶.

¹⁶ On sait l'importance que le regard prendra dans ses films à venir. « Dans ses films, Clouzot en tant que "regard" ne cherche nullement à se faire oublier. Au contraire, il donne constamment au regard sa valeur de saisie objectivante: c'est en ce sens que l'on parle parfois

Cette séquence, emblématique, et peut-être matricielle d'une œuvre à venir, révèle déjà la noirceur de la vision du monde de Clouzot, puisque, au-delà de la puissance plastique et narrative des images, qui instaure, progressivement, un lourd suspens menant à une épouvantable scène d'assassinat, l'assignation du spectateur à la place du meurtrier semble condamner toute l'espèce humaine, comme si en chaque spectateur sommeillait un monstrueux criminel prêt à sortir de l'ombre dès que l'occasion se présente. Il serait tentant de reporter cette caméra subjective au contexte de l'époque, celui d'une France soumise à l'occupant allemand, vivant dans la peur, rongée par la suspicion, éprouvant ses valeurs morales. Toutefois, l'ignominie des comportements humains, les sombres et irrépressibles pulsions qui font de l'homme un loup pour l'homme imprègneront l'essentiel de la filmographie de Clouzot, au-delà de ce moment très particulier de l'Histoire. Le cinéaste contemporain Xavier Giannoli dit de son cinéma qu'il est sans bonne conscience et que Clouzot « n'est pas du côté du bien et ne filme pas le mal en voulant le punir. Il a un regard d'anthropologue et montre l'être humain comme un animal étrange, traversé par des instincts destructeurs, comme noyé dans un lac de pétrole noir ¹⁷ ». Si Clouzot traite la pulsion criminelle dans ce prologue de manière particulièrement sinistre, cinglante

du "voyeurisme" de Clouzot » (voir Philippe PILARD, *H-G. Clouzot, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Seghers, 1969, p. 69).

¹⁷ Cité par Bernard GÉNIN, « Clouzot, le pessimisme fécond », *Positif*, n° 682, décembre 2017, p. 88.

et impressionnante, le cinéaste abordera les faiblesses et médiocrités humaines avec humour dans le reste du film, à travers les agissements et les dialogues, joyeusement irrévérencieux, de nombre de personnages secondaires ou à l'aide de séquences satiriques inventées pour l'occasion.

Cas d'école permettant de revenir autant sur les articulations entre littérature policière et film policier que sur l'importance d'une époque et d'un contexte de production sur la fabrication d'une œuvre, *L'Assassin habite au 21*, production somme toute commerciale conçue à un moment très particulier de l'industrie cinématographique française, invite également à s'interroger sur l'importance des premières marques stylistiques d'un auteur en devenir. Dans les deux grands gestes du travail adaptatif du matériau littéraire pour l'écran ici envisagés, portant sur les notions de localisation et de focalisation, se révèlent les accents, acerbes, d'un regard de cinéaste en train de se forger. Une décennie plus tard, il se livrera au *Strapontin* : « Je ne crois pas au metteur en scène qui n'est pas son auteur¹⁸. »

¹⁸ Henri-Georges Clouzot à Steve Passeur dans sa rubrique « Strapontin », *L'Aurore*, 6/02/1953.