Cycnos

Figures de l'entre-deux : l'archétype du héros marchalien

Ortoli Philippe

Pour citer cet article
Ortoli Philippe, « Figures de l'entre-deux : l'archétype du héros marchalien », *Cycnos*, vol. 27.2 (Généalogies de l'acteur), 2011, mis en ligne en juillet 2013.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/219

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/219
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/219.pdf

Cycnos, études anglophones
revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL
Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

Figures de l'entre-deux : l'archétype du héros marchalien

Philippe Ortoli

Philippe Ortoli écrit des articles et participe à des colloques sur le cinéma qu'il enseigne à l'Université (il est maître de conférences à l'Université de Corse, après avoir été enseignant à Paris 7, Poitiers, Aix-en-Provence et Lyon). Pendant longtemps formateur indépendant et rédacteur de documents pédagogiques en Cinéma pour les lycées et collèges de nombreuses régions, il prépare actuellement un ouvrage, *Le musée imaginaire de Quentin Tarantino* (Cerf), après en avoir publié plusieurs sur le cinéma (le dernier étant *Il était une fois dans l'Ouest*, la Transparence, 2010).

En quelques films (*MR 73*, *36 quai des Orfèvres*, *Gangsters*), et deux séries télévisées (*Flics* et *Braquo*), Olivier Marchal a constitué, au sein d'un genre policier en pleine vitalité hexagonale (*Mesrine*, *Les Mauvais joueurs*, *Truands* ou *Lady Jane*), un univers aux ambitions mythologiques assumées. La première d'entre elles tient dans le souci de proposer une figure héroïque récurrente campée par différents acteurs qui, malgré l'horizon artistique différent d'où ils proviennent (Daniel Auteuil, Frédéric Diefenthal, Richard Anconina, Gérard Depardieu, Jean-Hughes Anglade), paraissent composer les différentes faces de cette même entité. À travers quelques exemples précise et analysés, l'article s'efforce de dresser les diverses phases de cette construction, afin de poser, à travers la question de son origine, celle de la manière dont un acteur devient élément de figuration central de l'œuvre d'un auteur.

Through the three films he directed (*Gangsters*, *36 Quai des Orfèvres*, *MR 73*) and the two television shows he helmed *(Flics*, *Braquo*), Olivier Marchal has created an unashamedly mythological body of work within the paradigm of French crime cinema, which has recently been going through a revival with films such as *Mesrine*, *Les Mauvais joueurs* or *Lady Jane*. Marchal's most idiosyncratic trait is the recurring hero figure played over the years by various actors. Despite their very different artistic backgrounds, Daniel Auteuil, Frédéric Diefentahl, Richard Anconina, Gérard Depardieu or Jean-Hughes Anglade, all seem to embody different facets of a single same entity. By analysing specific stages of the development of this persona, this paper will attempt to show how a writer/director gradually elaborates such a construct. Tracing its origins will also lead us to assess the way an actor becomes a key figurative element within the framework of an author's *oeuvre*.

L'enjeu des films d'Olivier Marchal (Gangsters, 2002 ; 36, quai des orfèvres, 2004 ; MR73, 2008), ainsi que des séries télévisées dont il est le concepteur sans forcément être le réalisateur de tous les épisodes (Braquo, 2009, dont la moitié des épisodes est réalisée par Frédéric Schoendoerffer ; Flics, 2008, dont tous les épisodes sont dirigés par Nicolas Cuche), peut sembler éculé si on le confronte à celui qui préoccupe un certain cinéma actuel : à l'heure où une large partie de la production « auteurale » (Almodovar en est un parfait exemple) s'engage dans une voie ouvertement critique, celui qu'on salue, au mieux, comme le réinventeur du polar hexagonal, au pire comme le nouveau défenseur de la qualité française, propose une œuvre dont les fondements sont ceux du classicisme, c'est-à-dire qu'il nous demande simplement de soutenir l'axiome qu'un film sert à proposer une histoire en même temps qu'un monde ou, plus exactement que la généalogie de ses récits rejoint la structure de

son monde en lui donnant un sens1. Dans le même souci, son inscription dans le cinéma de genre ne passe pas par le second degré, ne met pas en lumière distanciée les effets prodigués par sa reconnaissance, mais se contente, fort modestement, d'en assumer les canons.

En tant que polars, les films et les séries marchaliennes sont donc codifiés autour d'un enjeu esthétique et dramatique ancestral qu'on pourrait résumer par l'adjectif noir (au-delà de son lien avec le film, la série, voire le fleuve ou le carré). Cette non-couleur a ses impératifs : un état de malaise généralisé dont le nœud définitoire se tisse autour de la présence d'un méfait qui entraîne un motif, celui de la privation (de sens, de causes, de morale), enfantant une atmosphère que l'on peut qualifier de trouble. L'angoisse sourde qui suinte du polar noir (nous préférons cette appellation à celle de film noir qui est historiquement datée et désigne un corpus limité) tient dans le fait qu'il confronte le spectateur à un glissement de ses points de repères et à son désir profond d'un art capable de les rétablir. Marchal consigne donc cette appartenance et joue sur les frontières de ce néantissement métaphorique et inaugural[2]. Il sait aussi que le genre n'installe ce dernier que pour le repousser : c'est à la clarté d'émerger du noir et ce grâce à l'action d'un ou de plusieurs personnages désignés à cet effet, car il(s) possède(nt) la clairvoyance nécessaire. C'est dire si les acteurs marchaliens travaillent sur un patron vieux comme le cinéma et presque la littérature, puisque jouer un policier implique de camper celui qui, *a priori*, est à même de rétablir la lumière. Mais ils interviennent à une époque où, depuis longtemps, le genre, en lieu et place de camper – narrativement, plastiquement, optiquement – le méfait et son mystère comme la négation d'un ordre qui doit se reconstituer, a déjà fait de ce dernier le moyen, par la négative, de révéler cette tentation du néant comme seule certitude. Dans cette optique, le policier est contaminé lui aussi par ce souffle uniforme et le noir devient un fond qui se déduit de la myriade d'images se détachant, clignotantes, évanescentes, sur lui, jusqu'à l'imposer premier.

Chez Marchal, cette métamorphose est actée comme un axiome : nul besoin d'aller convoquer Quinlan-Welles de *La Soif du mal* [*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958], le Harvey Keitel de *Bad Lieutenant* (Abel Ferrara, 1990), voire Vic Mackey-Michael Chiklis de *The Shield* (série télévisée américaine créée par Shawn Ryan, 2002-2008) pour lui dresser des références. Elle s'inscrit dans un courant du polar noir, où la non-couleur, de cause privative, se mue en fondement, et, même si l'expérience du réalisateur (ancien inspecteur à la brigade criminelle de Versailles puis à la section antiterroriste) peut donner à penser que la nouveauté de son apport au genre tient dans un souci du réalisme et du détail accru, l'intérêt de son œuvre ne réside pas dans l'intégration du documentaire (comme cela peut être le cas du *L 627* de Bertrand Tavernier, 1992, ou du *Petit lieutenant* de Xavier Beauvois, 2005), mais dans l'expression stylisée de cette sombre contagion. Les acteurs en sont le centre : ils s'organisent en familles, en fonction de la codification de leurs emplois. Même si nous ne souhaitons nous arrêter que sur les héros, nous rappellerons juste en guise de préambule la prédominance dans leur équipe et chez leurs adversaires de visages récurrents (la présence de Francis Renaud, de Guy Lecluyse, de Catherine Marchal sont de vrais leitmotivs) ou de typologies actorales spécifiques : c'est ainsi que, par exemple, du profil d'aigle de Marc Barbé dont le rictus est promesse de capture pour sa proie (*Flics*) à la sérénité inscrite dans les longs cheveux blancs de Philippe Nahon pour masquer le sadisme de ses yeux clairs (*MR 73*), en passant par la brutalité tapie dans le corps massif d'Alain Klartz à la bonhomme bedaine trompeuse (*Braquo*, *36, Quai des orfèvres*), les acteurs campant les (gros) criminels partagent la même

1 « Quand nous voyons un film dans une salle de cinéma, la généalogie du récit – commencement, milieu et fin – recoupe sans cesse la structure du monde [entendons par 'monde' une totalité autonome créée par les lois de ses concepteurs] en la dotant de sens. Pour reprendre l'expression de Laffay, la loi du récit est irréductible à la loi du monde à laquelle, seule, elle offre une direction et une signification » (Mattei 109).

2 « Néantir, n'est pas anéantir, ni nier: c'est refouler vers ce qui s'échappe totalement et ainsi ne laisser rien qui tienne » (Heidegger 55).

impassibilité de surface faisant de leurs accès de violence des stries aussi brutales que brèves qui ne déforment jamais durablement leurs traits.

De manière globale et par-delà les codifications spécifiques des comédiens (passant aussi par la recherche de physiques caractérisés par leur forme globale : la rondeur de Guy Lecluyse alliée à la sécheresse de Francis Renaud dans *Flics*, *36, Quai* des *orfèvres* et *MR* 73, seront celles de Joseph Malerba et de Nicolas Duvauchelle dans *Braquo*), il y a chez Marchal une direction d'acteurs très affirmée qui explique la ressemblance généalogique de ses héros : se développent plusieurs constantes, au premier rang desquelles une absence foncière d'expansion et de sourire (les seuls moments ratés de ces films sont, à notre sens, les très rares instants où, souvent en flash-back, les protagonistes essaient de se souvenir d'un état de liesse familiale, amoureuse ou amicale, car Marchal semble alors incapable de sortir de l'imagerie publicitaire du bonheur – tablée ventrue de mâles hilares aux rires forcés et aux jeux convenus). Si l'on veut réemployer un mot devenu formule depuis Luc Moullet, la tendance générale est à l'*underplaying*, et cette sobriété n'est pas ici la marque du professionnel qui préfère agir plutôt que parler, mais celle de l'homme exilé du monde par lui-même. La raréfaction des expressions est une mesure et il faut voir *36 Quai des orfèvres* pour redécouvrir un Gérard Depardieu rare car ravalant sans cesse – sauf dans son injonction finale – les tentations hyperboliques d'extériorisation des sentiments pour faire de cette introspection la ligne dramatique et esthétique de son jeu et de son personnage, frustré professionnellement et sentimentalement. Cette impression globale d'assèchement est renforcée par un choix vestimentaire qui va du gris au noir et privilégie le cuir enveloppant, même s'il ne dédaigne pas la veste sombre, le blouson ou le pardessus ; la tendance est à la dissimulation de la chair et elle implique un étouffement de la lisibilité immédiate, l'incorporation plastique du deuil, des espoirs et de la lumière. C'est ainsi que, des longs manteaux noirs sur lesquels est inscrit « Police » dans *MR 73* arborés par Daniel Auteuil et Gérald Laroche lorsqu'ils vont procéder à une arrestation dans un chenil, au bonnet « serpicien » porté par Frédéric Diefenthal dans *Flics* (épisode 1), en passant par les blousons opaques de Jean-Hughes Anglade et de sa troupe dépenaillée dans *Braquo*, se manifeste le choix de dissimuler la référence physique au profit de la fonction générique. Par là même, l'acteur se drape dans cette dernière pour y faire oublier sa matière première charnelle, pareillement camouflée par la prédominance du poil sur le visage : moustache, barbe plus ou moins taillée et plus ou moins naissante, cheveux longs, voire gras (Richard Anconina dans *Gangsters* reste la seule exception d'un héros sans pilosité faciale ostentatoire), en renvoyant à un certain primitivisme (celui d'une nature non cultivée, voire en friches), participent d'un masque reconnaissable. La recherche d'une esthétique globale de la cuirasse, conçue comme une protection qui isole et, donc, retranche les héros du reste du monde s'étend à tous les travaux de composition sur le rapport de la figure à son espace. On en trouve une illustration constante dans la manière dont l'acteur est saisi dans sa solitude : sa figuration y emprunte plusieurs modalités dont la plus évidente tient à un placement en plan moyen au milieu de lieux vides : on loue à juste titre le travail de la photographie des films (principalement œuvre de Denis Rouden), qui tend à développer les ambiances grises ou sombres et à ôter de la couleur tout élément d'espérance ou de désir. La restriction de la gamme chromatique due au travail sur un éclairage qui se délecte de la prédominance des ombres (*MR 73* constituant l'apothéose de cette conception), le goût pour une pluie qui favorise les ambiances hachurées, s'exercent sur de grands ensembles métalliques qu'on pourrait dire post-industriels, où les commissariats ressemblent à des hangars dont le mobilier hétéroclite (instruments de musculation, canapé, comptoir) semble avoir été prélevé dans les restes d'une civilisation disparue, les bars et les boîtes de nuit à des grottes aux masses menaçantes et aux néons sculpturaux (les danseuses *topless* occupant cette fonction ornementale), la ville à une suite de rues et de routes quasi-désertes dont la nature, immense et silencieuse, n'est jamais loin, mais

se manifeste toujours par la vue d'herbes folles, de rocaille, ou de boue jouxtant des habitations ressemblant à des fortins. Les acteurs sont inscrits en plan moyen ou rapproché dans ces décors qui, dépeuplés ou pleins, paraissent toujours les ceindre jusqu'à l'étouffement : la métaphore du bocal, voire de l'aquarium, est perceptible dans les scènes de bar à la manière dont la mise au point sonore et visuelle se fait sur les héros, les rendant comme étranger à un arrière-plan mondain intensément flou. Elle cède souvent la plume à celle du bunker, voire du cercueil tant la claustrophobie est patente et ce quels que soient les effets de composition retenus et la grandeur du décor.

Lorsqu'ils sont saisis de plus près, les acteurs sont pareillement limités par les parois qui les entourent, à commencer par leur voiture et la vitre qui les sépare du monde : c'est ainsi que, autre leitmotiv visuel, les séquences de douche, loin d'offrir une purification, accentuent leur solitude, parce qu'à ce moment-là, c'est le simple resserrement scalaire qui possède valeur d'étouffement et de séparation, rendant le jet mécanique sentencieux. La promiscuité du décor et de l'objectif y accentue l'idée d'un temps arrêté sur la rencontre de l'acteur avec son propre corps : sans rentrer dans le détail de l'analyse pour chacun des plans, nous remarquons que le dispositif même de la captation suffit à provoquer cette impression d'étouffement : c'est ainsi très patent dans les plans où l'acteur est confiné par la caméra à son volant (Anglade dans *Braquo* ou Anconina au début de *Gangsters*), ou dans ceux où il reçoit l'eau supposée bienfaitrice du pommeau comme une agression (Yann Sundberg dans *Flics* ou Auteuil dans *36, Quai des orfèvres*). La première des solitudes est bien celle de ce corps confiné dans la plus asphyxiante des armures, mais, lorsque ce dispositif est suppléé par les vues de la ville ou de la cage d'escalier, que les parois y acquièrent donc une nature tangible, en dédoublant les bords de l'écran, l'effet de claustration est le même : en témoignent les plans asphyxiants d'un Marseille rendu à son glauque originel dans *MR 73*, au centre desquels Auteuil paraît incarcéré. Si le lieu commun de ces figures est de glisser dans la nuit (et les scènes de douche rappellent, en ce sens, que ce glissement est inscrit dans leur épiderme), elles se trouvent, de fait, n'exister que par cette limitation qui leur rappelle les contraintes de leur statut qui est, avant tout celui de créatures cadrées et envahies dans leur lieu de vie par la tentation du noir. Sont ici privilégiés les moments d'attente ou de doute, conçus comme tentative de bâtir une figuration au mécanisme de l'hésitation. Souvent déconnectés du circuit cause-conséquence et de la tentation d'efficacité pragmatique, l'acteur marchalien voit son mouvement raréfié, parfois limité à des micro-gestes traduisant son affliction, la position debout laissant place à celle de l'assis voire du couché, et exprimant la seule souffrance ou, du moins, ce qui est son corollaire, la connaissance de ce qui la génère, à savoir la promesse de la perte. C'est ainsi qu'Auteuil dans *36, Quai des orfèvres* et dans *MR 73* aime être saisi dans une attitude de prostration, allongé, là où l'entre-deux s'imprime dans la raréfaction des gestes jusqu'à l'arrêt. Ces plans sont symptomatiques d'une esthétique de la fatigue, qui ramène plastiquement la figure à l'image fixe. L'acteur y semble tenté par la disparition, voire l'effacement progressif, qu'il soit prostré ou assis : l'ombre qu'il recherche dans le premier semble d'ailleurs l'avoir véritablement envahi dans le second.

Mais, pour autant, nous sommes bien dans des polars noirs et, en ce sens, le genre doit respecter la nécessité d'une action physique. C'est à ce moment-là que l'engagement du corps qui s'exprime aussi plus mécaniquement par l'absorption du verre d'alcool ou de la cigarette, considéré ici comme manière intime d'ingérer la dureté du dehors et de parvenir, après l'avoir ainsi incorporé, à en recracher le résidu, l'oblige à sortir de sa coquille pour éprouver sa propre capacité de résistance. Les scènes de course-poursuite sont en ce sens éclairantes dans la mesure où leur longueur, le choix de conserver une quasi-intégralité phénoménale à leur déroulement, la participation empathique de la caméra, mettent en avant la fatigue générée par la dépense d'énergie. Ce souffle court qui serait la base sonore idéale des héros marchaliens renforce l'idée d'une souffrance, celle d'un physique moins usé par les ans et le tabac que par

le désir ambivalent de l'arrêt définitif et du refus d'y sacrifier. Les scènes de violence, celles où le héros abîme le corps de l'autre, de manière plus ou moins définitive, n'expriment ainsi ni un savoir-faire, ni une élégance technique, mais traduisent la particularité d'intrigues qui sont moins dirigées par la recherche des causes d'un méfait et la résolution du problème qu'il pose que vers les stratégies que doivent déployer les héros pour empêcher que les fautes qu'ils ont commises afin de pouvoir, au départ, résorber ce manque, ne les enterrent complètement. Le jeu est ainsi tourné vers la certitude que la mort a déjà pénétré le vivant mais qu'il faut néanmoins agir pour la faire reculer. Le déséquilibre est ainsi toujours patent ou, plutôt, l'équilibre est toujours à conquérir. L'énergie déployée dans les scènes d'action pure témoigne alors de l'application d'une connaissance de l'art de provoquer la perte, qui affecte beaucoup plus qu'elle ne libère. Symptomatiquement d'ailleurs, cette violence peut s'exercer sur soi sans que cela change la donne, puisqu'il s'agit, de toutes manières, de s'abîmer : il y a ainsi un exemple éloquent dans *Braquo* où Anglade et Joseph Malerba poursuivent un violeur (mais, dans *Flics*, la longue traque menée par Diefenthal et Sundberg est tout aussi puissante) dans laquelle l'épuisement physique de la course est rendu vivace par le choix délibéré d'accompagner les héros dans une action éreintante et, en définitive, assez peu spectaculaire. Plus globalement, il flotte dans ces scènes le spectre d'une iconographie du martyr (patent dans le visage ensanglanté par lui-même d'Anconina dans *Gangsters*, mais rendu plus explicite par Auteuil dans *MR73*, dans son chemin de croix expiatoire final). Ce désir de confronter son physique au néantissement est particulièrement manifeste dans les plans où la figure marchalienne affronte directement la mort : il y a les nombreux enterrements auxquelles elle se rend, mais son point d'aboutissement (avant le suicide) se trouve chez Schneider-Auteuil dans *MR 73* dans la scène de la morgue où il vogue directement dans le territoire des disparus. Venu avec sa collègue-ex-maîtresse (Catherine Marchal) pour prélever l'ADN d'une victime afin de prouver le bien-fondé de son intuition quant à l'identité du tueur, et contrecarré par ses collègues (Francis Renaud à leur tête), il est alors confronté directement à ce qui hante la destinée de son corps cinématographique. Plastiquement, l'horizon est tissé de cadavres calcinés, et, cerné aussi bien par les morts que par les vivants, Auteuil se retrouve dans un déséquilibre particulièrement explicite qui insère la promesse d'engloutissement dans le plan jusqu'à le rendre véritablement angoissant.

La parenté entre ces acteurs est donc patente et elle consiste dans la manière dont chacun incorpore les règles du genre pour en délivrer, à travers la valeur plastique que leur confèrent ses principes de composition, une possible interprétation : si on peut identifier comme possible centre Auteuil, dans la mesure où l'entité qu'il forme a fait de l'entre-deux son territoire privilégié depuis longtemps (notamment chez Sautet et Téchiné), cette généalogie a sûrement comme possible ascendant Marchal lui-même qui, en tant que comédien (notamment dans la série *Police District* d'Hughes Pagan, 2000-2002 où, déjà, sous les traits du commandant Rivière, il officie avec Francis Renaud) employé dans des rôles de policier (et de gangsters), possède, dans une version minimaliste, ces mêmes attributs.

Aussi bien physiquement – pilosité faciale, vêtement enveloppant – que dans les compositions de plan qui l'installent dans une suite de décors anonymement mornes, où la pluie semble cingler l'action saisie en caméra rapprochée, on peut ainsi mesurer des points communs avec les acteurs marchaliens que nous avons, rapidement, évoqués.

Si on voulait donner dans le biographique et la psychologie facile, on dirait que Marchal, ancien policier a choisi, par ces divers comédiens, de se réincarner et de donner de sa propre représentation du métier une figuration idéale – à fortes connotations tragiques, puisque ses héros apparaissent bien comme ceux qui portent sur leurs épaules le fardeau du monde. Mais, dans le cadre de nos recherches et du présent recueil, on préférera dire que cette obsession d'une cohérence plastique, avant même d'être dramatique, traduit plus sûrement une volonté de rappeler les fondements du polar noir en les inscrivant dans ce qui constitue la nature la

plus émouvante, la plus pathétique de son art romanesque, à savoir le fait de reproduire des corps engagés dans le temps, c'est-à-dire des corps mortels : ses acteurs sont alors les supports de l'idée que le polar noir imite en actes ce qui fonde notre propre angoisse. Alors, certes, il ne s'agit là que de séries et de films de genre classiques mais bien des auteurs plus ouvertement réflexifs et théoriques feraient bien de s'inspirer de leur modestie, dans la mesure où, s'ils tentent une définition possible de leur art commun, ils s'engagent également à nous faire participer aux pouvoirs de ce dernier, c'est-à-dire à entretenir la machine à illusions et à histoires. Par là même, et en profondeur, ils nous aident à lutter contre ce qui nous étouffe et nous entraîne, parfois trop longtemps, dans l'entre-deux.

HEIDEGGER, Martin. *Qu'est-ce que la métaphysique ?*, trad. H.Corbin. Paris: Nathan, 1985 (première édition: 1935).

MATTEI, Jean-François. « Cinéma et philosophie. Dominique Château, *Cinéma et philosophie* », dans Marc CERISUELO, Elie DURING (dir.). *Critique* n° 692-693 : « Cinéphilosophie », Paris: Minuit, janvier-février 200, 102-112.