



HAL
open science

Un rendez-vous manqué : Questions à Frédéric Gimello-Mesplomb et Claude Forest, économistes du cinéma

Frédéric Gimello-Mesplomb, Claude Forest

► **To cite this version:**

Frédéric Gimello-Mesplomb, Claude Forest. Un rendez-vous manqué : Questions à Frédéric Gimello-Mesplomb et Claude Forest, économistes du cinéma. Télédoc, 2008, pp.3-4. hal-01943595

HAL Id: hal-01943595

<https://hal.science/hal-01943595>

Submitted on 22 Apr 2021

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

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



Open licence - etalab



La Main du diable

Un film de Maurice Tourneur (1943),
scénario de Jean-Paul Le Chanois
d'après Gérard de Nerval,
avec Pierre Fresnay (Roland Brissot),
Pierre Palau (l'homme en noir),
Josseline Gaël (Irène), Noël
Roquevert (Mélisse, le restaurateur),
Pierre Larquey (Ange).
Diffusé dans le Cinéma de minuit.
1 h 22 min

Réalisé sous l'Occupation pour le compte de la Continental, firme cinématographique allemande, ce film de Maurice Tourneur est une des premières œuvres de l'âge d'or du cinéma fantastique à la française. Le film raconte l'histoire d'un peintre raté qui se rend acquéreur d'un talisman exauçant ses rêves. Très vite, le diable s'en mêle et veut récupérer son bien, suscitant un bien étrange cas de conscience.

Jeu de main

Éducation au cinéma et lettres, troisième et lycée

Dans une auberge de montagne, un soir, un inconnu fait irruption, un précieux coffret sous le bras. Les clients le jaugent avec méfiance. La lumière s'éteint subitement. Le coffret disparaît. Abattu, l'homme se confie à l'assistance... Autrefois peintre obscur, celui qui se nomme Roland Brissot s'est vu proposer l'achat d'un talisman – une main momifiée – pour un sou. Aussitôt, son amante qui le méprisait accepte de l'épouser et ses toiles se vendent à prix d'or. Mais, très vite, le diable se manifeste sous l'apparence d'un petit homme désireux de reprendre la main et tous les privilèges afférents. Brissot refuse. Le diable lui propose alors de racheter son âme moyennant une somme doublant tous les jours. Vite aux abois, le peintre invoque les anciens acheteurs de la main puis le propriétaire lui-même, Maximus Léo, nom d'un chartreux du xv^e siècle qui lui servait de pseudonyme, afin de demander leur aide. Un dernier pacte est alors conclu : Brissot doit se rendre sur la tombe du chartreux pour lui redonner sa main en échange de la vie sauve.

Un genre sous l'Occupation

> Donner une définition du fantastique français à partir du film.

Le film appartient au courant fantastique qui électrisa le cinéma français durant une vingtaine d'années (du début des années 1940 aux années 1960). Ni une école, ni un mouvement concerté, ce soudain engouement pour le fantastique et les sujets légendaires s'explique par la tentative du monde cinématographique de se soustraire à la surveillance (allemande et vichyssoise) dont il faisait l'objet ainsi que par la volonté du milieu de proposer un moyen «d'évasion», tout au moins d'apaisement moral, aux spectateurs français.

Dans sa forme, le fantastique français relève plutôt de la féerie et/ou de la croyance au diable. Ses ambiances, souvent poétiques, privilégient l'esthétique au détriment de la figure héroïque. C'est pourquoi, à la différence du fantastique hollywoodien, il n'a engendré ni style particulier, ni mythe tel que Frankenstein ou King Kong. On parlera plutôt pour *La Main du diable* de «réalisme fantastique». Pas de fantasmagorie, d'atmosphère gothique ni de château hanté ici, le thème du diable est transposé dans un monde moderne. Le surnaturel est le fait d'un pacte avec le diable, qu'il faudra lire comme une critique contre le gouvernement de Pétain, où le coupable est condamné *in fine* à mourir.

Le «réalisme fantastique»

> Étudier la nature des personnages. Commenter la mise en scène expressionniste.

Exception faite de l'artifice mineur de la main animée dans sa cassette, le film n'a recours à aucun effet spécial ni trucage grand-guignolesque. Au contraire, la mise en scène semble annoncer le mot formulé plus tard par Roman Polanski selon lequel «plus vous êtes fantastique, plus vous devez être réaliste».

Les acquéreurs de la main au premier chef desquels figure Mélisse le restaurateur (inoubliable Noël Roquevert à l'accent italien!), s'ils appartiennent à des époques différentes et s'expriment *post mortem*, sont tous parfaitement incarnés (comportements, réparties, émotions, etc.). Outre la bizarrerie de quelques personnages tels qu'Ange (le bien nommé serveur qui tente de dissuader Brissot d'acheter le talisman), seul le peintre, héros hagard et fébrile, semble habité par l'angoisse. Le diable interprété par l'acteur Palau est à l'opposé de sa représentation satanique traditionnelle. C'est en l'occurrence un petit homme rondouillard et prévenant. Sa voix est avenante, son sourire amène, ses yeux rieurs, à peine malicieux. Coiffé d'un chapeau melon et équipé d'un

porte-documents, ce diable a l'air aussi terne et anonyme qu'un rond-de-cuir, comptable ou percepteur, qui se rend, en outre, coupable d'une piètre entourage (dénoncée par le «tribunal» des sept hommes masqués) en essayant de vendre quelque chose qui ne lui appartient pas (ce qui rend par conséquent le contrat caduc).

L'atmosphère du film doit beaucoup au soin méticuleux apporté à l'éclairage, à l'opposition de la lumière et des ténèbres (combat entre le Bien et le Mal) notamment lors de la rencontre entre Brissot et Mélisse. Les ombres portées en ombres chinoises prêtent au restaurant de ce dernier une «couleur» qui doit beaucoup à l'expressionnisme allemand des années 1920. Le jeu halluciné de Roquevert (gestes, regards, débit de la parole, etc.), l'angle des prises de vue, le cadrage, l'importance des lignes sont autant d'effets plastiques destinés à ronger le réel de l'intérieur.

Sinistre présage

> Réfléchir à la symbolique de la main «gauche» en prenant appui sur l'analyse sémantique du mot.

Tous ces artifices, la prophétie du restaurateur, les conseils protecteurs d'Ange, le maléfice exercé par le «talisman» (porte-bonheur à double fond) sont de mauvais augures. Le mystérieux pouvoir est «détenu» par une main gauche qui se distingue pourtant par une extrême dextérité (Brissot peint ses toiles d'une main de maître). Mot d'origine incertaine, *gauche* viendrait du verbe gauchir, «faire des détours», «vaciller». «Gauche» s'appliquerait à ce qui présente une dérivation, qui va «de travers».

Se dit aussi des personnes maladroites. Au xve siècle, «gauche» remplace l'ancien français «senestre» issu du latin *sinister*, «gauche, du côté gauche», au figuré «maladroit, malheureux, fâcheux» qui a donné «sinistre», c'est-à-dire de mauvais augure, de funeste présage. En italien, la *sinistra* est la gauche. Aussi, cet homme qui peignait de la main droite passe donc à gauche et devient adroit. Il acquiert la reconnaissance de la main gauche, mais perd le contrôle de son destin, de lui-même, de son identité en signant du nom de Maximus Léo qui est un autre. Il n'est plus le même ; son caractère et son physique changent. De bout en bout, Brissot est adroitement manipulé.

Pour en savoir plus

• GIMELLO-MESPLOMB Frédéric (dir.), *Le Cinéma fantastique français ou l'histoire d'un rendez-vous manqué*, à paraître aux éditions Cefal.

Rédaction Philippe Leclercq, professeur de lettres modernes
Crédit photo Gaumont
Édition Émilie Nicot et Anne Peeters
Maquette Annik Guéry

Ce dossier est en ligne sur le site de Télédoc.

www.cndp.fr/tice/teledoc/

« Un rendez-vous manqué »

Questions à Frédéric Gimello-Mesplomb et Claude Forest, économistes du cinéma

Le cinéma français pâtit de la réputation d'être peu réceptif au genre fantastique, contrairement à d'autres cinématographies, américaine ou anglaise par exemple. Est-ce une réalité ?

Oui, c'est effectivement le constat que l'on a pu dresser sur la production cinématographique française depuis 1940. Une petite centaine de longs métrages seulement concordent pleinement avec la définition du fantastique que nous privilégions généralement en France, celle de Todorov ou de Roger Callois, à savoir des films qui tournent autour de l'irruption d'un élément irrationnel dans un contexte qui ne l'est pas. L'offre française est faible ; les films fantastiques présentés aux spectateurs s'avèrent relever de l'accident : cela représente moins de 0,05 % de l'offre faite aux Français par leur industrie cinématographique nationale. Quant à leur réception, seulement cinq films trouveront le chemin du grand public, dont un durant l'Occupation (*Les Visiteurs du soir*, de Marcel Carné) et deux à son lendemain : *La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau (16^e du box office en 1946 avec 3,8 millions d'entrées) et *Les Belles de nuit* de René Clair (12^e en 1952, 3,5 millions).

L'Occupation ou l'immédiat après-guerre ont vu la production de nombreux films fantastiques : Les Visiteurs du soir, La Nuit fantastique, La Beauté du diable et La Main du diable, par exemple. Pourquoi cette période a-t-elle été propice au genre fantastique ?

Il est généralement prétendu que le cinéma français s'est particulièrement distingué, au cours des « années Pétain » par le recours au fantastique, aux sujets légendaires ou mythologiques, échappant par là au contrôle sournois des censures vichyssoise et allemande. C'est très exagéré. Siclier comptabilise seulement dix films qui relèvent de ce courant sur 220 produits. L'explication sociologique ne nous paraît donc que partiellement convaincante car elle est amenée à mettre l'accent, d'une façon qui peut sembler un peu forcée, sur les éléments de critique sociale qui tendraient à être refoulés dans les films fantastiques français produits à l'époque. Les raisons économiques et culturelles sont toutes aussi valables, elles expliquent d'ailleurs la survivance du genre entre 1945 et 1952, durant le fameux « âge d'or » du cinéma fantastique français, même si quantitativement, le genre reste une niche de marché. À l'époque, les films de genre correspondent davantage aux goûts des publics que dans les décennies suivantes.

Y a-t-il une singularité du cinéma fantastique français dans les thèmes qui y sont abordés ?

Oui, il y a même une grande différence, y compris de définition, entre les thèmes du cinéma fantastique français, ceux du cinéma américain ou ceux appartenant à d'autres cinématographies (Japon, Corée, Angleterre et Italie notamment). Si les monstres, zombies, vampires, momies ainsi que les monstres animaliers (absents de la production française) sont une constante dans les productions nippones et américaines, les Français semblent préférer les représentations issues de l'imaginaire romantique ou gothique comme les loups (*Le Loup des Malveneur* de Guillaume Radot, 1941) et loups-garous, vampires (titre de la première série populaire de Feuillade, en 1915), les méchantes femmes, les incarnations humaines du diable, personnage très présent dans la veine française (*La Main du diable*, de Maurice Tourneur, 1943), les docteurs fous (*Les Yeux sans visage* de Georges Franju, 1959) ou les fantômes, thème romantique par excellence (le film *Belphegor*, en 2001, parviendra à réunir plus d'un million d'entrées).

Qu'en est-il aujourd'hui du cinéma fantastique ou du fantastique dans le cinéma français ? Abandon d'un genre ou espoir d'une renaissance ?

Nous assistons à la fois à un renouveau du genre, mais plus en marge de la représentation traditionnelle que l'on s'en faisait jusqu'ici. Le fossé se creuse entre les films « de tradition fantastique » qui, eux, tendent à être dépouillés des codes du genre, jugés sans doute trop simplistes par les nouveaux auteurs, lesquels vont plutôt avoir tendance à privilégier l'irruption par intermittence d'une ambiance ou d'un « univers » fantastique dans des films dont la caractéristique principale est de ne pas l'être, voire d'appartenir à d'autres genres. Les meilleurs exemples seraient sans doute les films de François Ozon ou de Pierre Jolivet. D'un autre côté, depuis *The Blair Witch Project* (1999), on assiste à une fleuraison de petits films français indépendants, influencés par les thèmes et l'esthétique des films d'horreur anglo-saxons. Dans ce cas, le fantastique se situe davantage dans la monstratation plutôt que dans la suggestion. L'objectif des jeunes cinéastes étant de poursuivre leur carrière aux États-Unis, les références aux maîtres du genre sont davantage affirmées.

Frédéric Gimello-Mesplomb est maître de conférences en économie de cinéma à l'Université de Metz, enseignant à Sciences-Po, et expert auprès du Centre national de la cinématographie. Il a notamment publié *Georges Delerue, une vie* (éditions Curutchet, 1998) et *Le Cinéma des années Reagan, un modèle hollywoodien* (Nouveau monde éditions, 2007).

Claude Forest est maître de conférences en économie de cinéma à l'Université Sorbonne nouvelle et exploitant d'une salle de cinéma. Il a notamment publié *Les Dernières Séances : cent ans d'exploitation cinématographique en France* (CNRS éditions, 1995), *Économies contemporaines du cinéma en Europe* (CNRS éditions, 2001), *L'Argent du cinéma* (Belin-Sup, 2002).

Tous deux collaborent à l'ouvrage *Le Cinéma fantastique français ou l'histoire d'un rendez-vous manqué*, dont la parution est à venir aux éditions Céfal.

Questions d'analyse

Fiche de travail

On proposera aux élèves de lycée un simple questionnaire qui mobilisera leur attention lors du visionnage du film et exigera d'eux un esprit de synthèse.

Questions

1. Analysez l'atmosphère liminaire du film.
2. Dégagez les enjeux du flash-back constitué par la longue confession de Roland Brissot.
3. Explicitez le mythe faustien revisité par le film.

Proposition de corrigé

1. La première scène, qui n'est pas à proprement parler une scène d'exposition puisqu'il s'agit quasiment de la fin de l'histoire, sert néanmoins à instaurer un climat d'angoisse qui ne quittera désormais plus le film. L'irruption de l'inconnu est brutale. Son comportement est étrange et agressif. Il semble épouvanté, un peu comme s'il avait le diable à ses trousses, pense-t-on au début. Signe inquiétant de difformité : il est manchot. À l'instar de Tyr, le dieu germanique de la guerre, est-ce là le *gage* physique d'un contrat ? D'autres questions et doutes sur l'identité du personnage surgissent. Est-ce là la manifestation d'un sentiment de culpabilité ? Peur d'un danger ? Délire de persécution ? Des gendarmes sont sur les traces d'un « petit homme en noir ». Un coup de téléphone mystérieux, une simple lumière qui s'éteint, la précieuse cassette qui disparaît. Le surnaturel rôde aux alentours de l'auberge.

2. L'atmosphère lourde de menaces et de fantastique discret qui plane sur la première séquence pique fortement la curiosité du spectateur. Un long flash-back commence alors, qui devient LE film et qui raconte l'aventure extraordinaire d'un peintre obscur qui va *se faire un nom*. Supposé accentuer le réel du présent d'un personnage, le flash-back joue ici pour ainsi dire l'effet inverse et rehausse le maléfice, forcément surnaturel, qui frappe le protagoniste. Le retour en arrière est très intéressant du point de vue dramaturgique car il crée un suspense à mesure que se rapproche le moment où il va fusionner avec le présent de la narration. À ce point de jonction, reste encore l'énigme de l'épilogue-climax du récit dont le flash-back donne toute les garanties d'urgence. Ainsi encadré (prologue et épilogue), le flash-back de *La Main du diable* se réapproprie la fiction et donne par là même une épaisseur, temporelle et psychologique, au héros. Ce flash-back, temps du passé, donne également plus de force à la volonté de Brissot, ancré dans le temps diégétique, désireux plus que tout de fuir cette période accomplie et honnie.

3. *La Main du diable* propose une relecture du mythe de Faust. Un artiste obscur se voit offrir un pacte diabolique. Nullement impressionné par le maléfice de la main magique, l'homme accepte autant par crédulité que par curiosité, forme discrète de la tentation comme prémices de sa chute. En dehors de sa quête picturale (*libido sciendi* ou avidité du savoir), l'homme acquiert gloire (*libido dominandi* ou amour du pouvoir) et amour (*libido sentiendi* ou amour sensuel). Mais, sa conscience se réveille, qui prend la forme du petit diable en noir, et Brissot ne peut bientôt plus supporter le poids de son imposture. Taraudé par le sentiment de culpabilité, il est même capable de quelques velléités pour rompre le pacte en rendant notamment la main au diable. La cupidité, la soif de reconnaissance, la hantise de l'anonymat lui font faire machine arrière. C'est en vérité le besoin d'existence qui le fait reculer, ce regard nécessaire de l'autre, sa femme (aimante) ou son marchand de tableau (admiratif), qui font de lui quelqu'un (qui lui donnent un nom) et sur qui il exerce un pouvoir en retour.