



Jean-Pierre Esquenazi

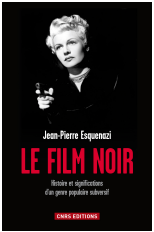
LE FILM NOIR

Histoire et significations
d'un genre populaire subversif

CNRS EDITIONS

Extrait de la publication

Présentation de l'éditeur



Attaché à la fois au savoir-faire hollywoodien et à l'écriture des polars des années 1930, héritier latéral de l'expressionnisme allemand et indirect des romans de Ann Radcliffe et de Matthew G. Lewis, le film noir reste attaché aux noms de Billy Wilder, Fritz Lang, Otto Preminger, John Huston, Nicholas Ray, Jules Dassin, etc. Un genre qui a révolutionné l'esthétique hollywoodienne, une épopée que raconte ici Jean-Pierre Esquenazi dans un livre admirablement documenté.

Faire l'histoire du film noir, c'est examiner la vie d'une communauté d'intellectuels venus d'Europe ou de New York à Hollywood dans les années 1930, pas toujours à l'aise à l'intérieur du système hiérarchisé des Majors. Le genre naît comme une sorte d'accident industriel à la fin de la Seconde Guerre, sous le signe du défi à la censure des studios, obtenant un grand succès avant de subir de plein fouet le maccarthysme et son système de blacklistage. D'une lucidité amère, le film noir transforme les durs à cuire hollywoodiens en ratés effrayés et fascinés par des femmes fatales rebelles, et métamorphose les grandes métropoles en de gigantesques labyrinthes semblables aux châteaux hantés du gothique.

Jean-Pierre Esquenazi retrace l'histoire et la sociologie d'un genre à la fois populaire et profondément critique, commercial et pourtant avant-gardiste, si souvent imité que ses thèmes apparaissent aujourd'hui convenus.

Jean-Pierre Esquenazi est sociologue de la culture audiovisuelle, membre de l'équipe Marge (Université Lyon 3).

Le film noir

Jean-Pierre Esquenazi

Le film noir

**Histoire et significations
d'un genre populaire subversif**

CNRS ÉDITIONS

15, rue Malebranche – 75005 Paris

Collection « Cinéma & audiovisuel »
dirigée par Laurent Creton

© CNRS ÉDITIONS, Paris, 2012
ISBN : 978-2-271-07592-5

Introduction

LE SUCCÈS AMBIGU D'UNE NOTION

La notion de « film noir » est entourée depuis sa naissance d'une auréole prestigieuse. Elle est pourtant née d'une façon presque accidentelle, au détour d'une phrase d'une critique parue dans *L'Écran français* au mois d'août 1946. Parlant de quelques films récemment diffusés en France (*The Maltese Falcon*, *Laura*, *Double Indemnity*, *Murder*, *My Sweet*), Nino Frank écrit : « Ainsi, ces films “noirs” n'ont-ils rien de commun avec les bandes policières du type habituel ; [ce qui y importe vraiment,] ce sont les visages, les comportements, les paroles¹ ». Les guillemets autour de l'adjectif noir disent assez bien qu'il ne s'agit pour Frank que d'une simple métaphore. Cependant son texte, plus que celui de Jean-Pierre Chartier² paru quelques mois après dans *La Revue du cinéma* qui emploie aussi l'expression, et son usage du terme de « film noir », sont appelés à un succès paradoxal : long à se dessiner dans les écrits sur le cinéma, mais immédiat chez les cinéphiles puisque que, deux années seulement après sa parution, le premier festival du film noir se tiendra à Paris au cinéma de la Pagode³. Ce succès sera finalement immense : le terme « film noir » finit par s'imposer irrésistiblement, au point que les Américains l'adoptent sans le traduire, parlant de « *the film noir* ». Je l'utiliserai aussi, tout en reconnaissant que son usage historique peut être fautif : par exemple, au moment où l'équipe de Paramount prépare *Double Indemnity*, elle

1. FRANK N., 1946 : « Un Nouveau genre policier : l'aventure criminelle », p. 8-9 et p. 14, in *L'Écran Français*, n° 61.

2. CHARTIER J.-P., 1946 : « Les Américains aussi font des films noirs », p. 67-70, in *La Revue du cinéma*, n° 2.

3. ANDREWS D., 1983 (1978) : « André Bazin », Paris, *Cahiers du Cinéma*, p. 148.

ignore et va longtemps ignorer la notion de « film noir ». Le film est d'ailleurs lancé comme un mélodrame criminel. Cependant, le terme s'est maintenant imposé et l'une des thèses de ce travail est qu'il désigne effectivement une réalité cinématographique. Aussi me permettrai-je d'entretenir une pratique très commune.

L'intérêt critique et académique pour la notion, ou plus exactement pour ce qu'elle recouvre, suit un chemin également étonnant. Le premier livre consacré au sujet est l'œuvre de critiques français, Raymond Borde et Etienne Chaumeton, et paraît en 1954⁴. Suit une longue période de silence, jusqu'à ce que les critiques américains reprennent le flambeau à la fin des années 1960. Dix ans plus tard, les livres anglophones commencent à paraître. Le film noir est longuement scruté, analysé, historisé. On a pu examiner la philosophie du genre, les architectures présentes dans ces films, l'influence germanique sur le genre ou son lien avec le statut des femmes durant la seconde guerre mondiale, pour ne citer que quelques-unes des problématiques retenues⁵. La multiplicité des perspectives a enrichi notre connaissance du sujet mais a parfois obscurci sa définition ou son histoire. Cherchant les germes du genre, on a aussi bien invoqué la grande dépression des années trente que les insatisfactions d'après-guerre⁶. Au plan stylistique, on en a fait l'héritier du roman *hardboiled*, du cinéma expressionniste allemand, du modernisme littéraire, du film de gangsters des années trente, du réalisme poétique français, etc.⁷. Les auteurs se contredisent les uns les autres, peinent à hiérarchiser les différentes sources, géné-

4. BORDE R. et CHAUMETON É., 1954 : *Panorama du film noir 1941-1953*, Paris, Flammarion.

5. CONARD M.T. (éd.), 2006 : *Philosophy of Film Noir*, Lexington, The University Press of Kentucky. DIMENBERG E., 2004 : *Film Noir and Spaces of Modernity*, Cambridge, Harvard University Press. PALMER R.B., 1994 : *Hollywood's Dark Cinema The American Film Noir*, New-York, Twayne Publishers. BIESEN S.C., 2005 : *Blackout World War II and the Origins of Film Noir*, Baltimore, The John Hopkins University Press.

6. DIMENBERG E., 2004, *op. cit.* TELOTTE J.P., 1989 : *Voices in the Dark*, Urbana, University of Illinois Press.

7. PALMER R.B., 1994, *op. cit.* TUSKA J., 1987 : *Dark Cinema American Film Noir in Cultural Perspective*, Westport, Greenwood Press. NAREMORE J., 1998 : *More Than Night Film Noir in Its Contexts*, Berkeley, University of California Press. SCHATZ T., 1981 : *Hollywood Genres*, New-York, Random House. DICKOS A., 2002 : *Street with no Name*, Lexington, The University Press of Kentucky.

ralisent parfois indûment. Pour Charles Higham et Joel Greenberg, il arrive dans les valises des émigrés germaniques chassés par le nazisme ; mais John Belton le considère comme un genre fondamentalement américain. Paul Kerr y voit quant à lui un phénomène seulement hollywoodien⁸.

Le résultat est qu'aujourd'hui chacun connaît la notion, mais que ses limites et sa définition sont pour le moins floues et contestées. De quoi parle-t-on exactement quand on parle de film noir ? Doit-on considérer que le genre émerge autour de 1941 avec *The Maltese Falcon* et s'achève en 1958 avec *The Touch of Evil*, selon la périodisation la plus communément admise ? Ou se limiter à la période 1944-1949, ou encore intégrer certains films de... 1915 ? Il n'y a pas non plus d'accord sur les limites géographiques du film noir : de nombreux auteurs en font un genre américain mais il existe des travaux autour du film noir français ou britannique. Les tentatives de définition intensive, isolant un ensemble de traits caractéristiques, sont encore plus nombreuses⁹. Les auteurs relèvent le cadre nocturne et urbain, le style d'éclairage expressionniste, la narration criminelle, les personnages du détective et de la femme fatale, etc. comme des marques du film noir. Chaque auteur insiste sur l'un ou l'autre trait. Frank Krutnik désigne la faiblesse des héros masculins, Janey Place et Lowell Peterson décrivent la vision du monde exprimée par le style noir, Robert G. Porfirio souligne l'atmosphère existentialiste de la narration¹⁰ : il semble finalement impossible de s'entendre sur un trait déterminant du film noir.

Pire encore, la catégorie à laquelle appartient la notion reste indéterminée : le « film noir » est-il une atmosphère, une esthétique ? On lui dénie fréquemment la capacité de définir un genre cinématogra-

8. HIGHAM C. et GREENBERG J., 1999 (1^{re} éd. 1968) : « Noir Cinema », p. 27-35, in SILVER A. et URSINI J. (éds), 1999, *Film Noir Reader*, New-York, Limelight Editions. BELTON J., 1994 : *American Cinema / American Culture*, New-York, McGraw Hill. KERR P., 1999 (1^{re} éd. 1979) : « Out What Past ? Notes on the B film noir », p. 107-127, in SILVER A. et URSINI J. (éds), 1999, *op. cit.*

9. BUSS R., 2001 : *French Film Noir*, Londres, Marion Boyars Publishers. KEARNEY M. F., 2011 : *British Film Noir Guide*, Londres, McFarland and Co.

10. KRUTNIK F., 1991 : *In a Lonely Street*, Londres/New-York, Routledge. PLACE J. et PETERSON L., 1999 (1^{re} éd. 1974) : « Some Visual Motifs of *Film Noir* », p. 65-76 in SILVER A. et URSINI J. (éds), 1999, *op. cit.* PORFIRIO R.G., 1999 (1^{re} éd. 1976) : « No Way Out : Existential Motifs in the film Noir », p. 77-93, in SILVER A. et URSINI J. (éds), 1999, *op. cit.*

phique, voire même de référer à quoi que ce soit¹¹. Les termes de la discussion sur le film noir en tant que genre ont été récemment éclairés par le minutieux travail de Steve Neale sur les genres hollywoodiens. Ce dernier soutient que le film noir, s'il existe en tant que genre critique (utilisé par les critiques de cinéma), n'a aucune existence comme genre historique : il n'y aurait eu aucune volonté des responsables hollywoodiens, quel que soit le studio, de constituer quelque chose comme un genre noir. Les films qui sont appelés noirs aujourd'hui reçoivent lors de leurs sorties des dénominations variées comme mélodrame criminel, thriller psychologique ou film de détective¹². En reprenant de cette façon l'opposition proposée par Tzevan Todorov entre deux modalités de réalité du genre littéraire ou cinématographique¹³, Neale pose le problème avec fermeté ; et nous reprendrons sa problématique, en essayant d'apporter quelques retouches à ses conclusions.

Aurait-on affaire à une notion tellement ambiguë, instable, qu'elle en deviendrait proprement insensée ? James Naremore commence son ouvrage *More than Night : Film Noir in Its Contexts* en affirmant qu'elle est devenue une catégorie majeure des études cinématographiques et que pourtant elle est impossible à caractériser¹⁴. Pour chaque définition, il serait aisé de trouver un contre exemple : il y a toujours un film considéré comme noir qui ne se déroule pas dans une grande ville, un autre qui n'est guère expressionniste, un autre encore plus mélodramatique que policier. Le film noir ne serait-il qu'un terme fourre-tout, ne référant qu'à un territoire élastique, aux contours indéfinissables, impropre à toute réflexion, analogue à l'usage commun de « romantique » ou « classique » ? Il n'est cependant pas possible d'abandonner le film noir sur la grève des notions oubliées. Énonçons quelques motifs notables. Premièrement, la pluralité des usages ne signifie pas l'impossibilité de le traiter comme un concept rigoureux : elle impose seulement de procéder avec circonspection. De fait, je veux ici donner une définition stricte du terme en en faisant un genre, conformément au

11. VERNET Marc, 1993 : « Film Noir on the Edge of the Doom », p. 1-31, in COPIEC J., *Shades of Noir*, Londres, Verso.

12. NEALE S., 2000 : *Genre and Hollywood*, New-York, Routledge, p. 153-175.

13. TODOROV T., 1987 : « L'Origine des genres », p. 27-46, in *La Notion de littérature et autres essais*, Paris, Éditions du Seuil.

14. NAREMORE J., 1998, *op. cit.*, p. 6.

sens commun cinématographique, précisément délimité historiquement et conceptuellement. Deuxièmement, il est difficile (impossible ?) d'imaginer certains films sans leur associer la notion : *Gilda*, *Out of the Past*, *The Killers*, *The Blue Dahlia*, *Lady of Shanghai*, *Kiss of Death*, *Night and the City*, etc., ne sont-ils pas des films noirs pour l'éternité ? Troisièmement, écarter le film noir ce serait bannir une énorme littérature scientifique qui lui est consacrée (d'autant que les parutions ne cessent pas¹⁵). Au nom de quel dogme faut-il penser que seuls ceux qui parlent de film noir se trompent ? Quatrièmement, le film noir américain des années 1940 a généré un nombre considérable de films réalisés à d'autres époques et sous d'autres cieux : n'y a-t-il pas là l'indice d'une réalité qui a marqué les cinéastes et l'histoire du cinéma ?

UNE CONVICTION ET QUELQUES PRÉCAUTIONS

« Qu'est-ce que je peux faire... ? J'sais pas quoi faire... » : on connaît la rengaine d'Anna Karina déroulant son ennui dans *Pierrot le fou*. Happé par le vide et l'ennui, elle se plaint amèrement et finit par délaisser Pierrot et son amour pour lui-même. L'analyste qui se tourne vers le film noir a l'impression inverse, celle d'un trop plein (de films, de livres, d'articles, de suggestions), qui conduit paradoxalement à la même question : « qu'est-ce que je peux faire... ? ». La conviction qu'il y a quelque chose comme « le film noir » aiguillonne ma réponse. Ce ne serait pas seulement un ensemble d'interprétations plus ou moins cohérentes d'un corpus élastique de films, mais il serait aussi possible de donner un sens conceptuel précis, tant historique que narratologique et sociologique, au terme de « film noir. Plus précisément :

– Il y a bien eu un mouvement de production au sein de l'industrie hollywoodienne qui a donné lieu à ce que nous appelons aujourd'hui « film noir », même si ce mouvement n'est pas organisé par les studios mais naît au sein des studios.

15. Quelques ouvrages à paraître au moment où j'écris ces lignes : LUHR W., 2012, *Film noir*, Londres, Wiley-Blackwell ; PHILLIPS G.D., 2012 : *Out of the Shadows : expanding the Canon of Film Noir*, Lanham, Scarecrow Press ; HARE W., 2012 : *Pulp Fiction to Film Noir*, Jefferson, McFarland Company ; etc.

– L'ensemble de films que l'on peut regrouper sous l'étiquette de « film noir » possède une très forte unité narrative et esthétique, qui explique son influence sur des genres connexes.

– Ces films ont été élaborés, produits, réalisés par un groupe relativement homogène de créateurs hollywoodiens, des intellectuels germaniques et américains ayant trouvé refuge dans l'ancre de la Mecque du cinéma.

En ce sens, le film noir, fabriqué de l'intérieur de l'industrie par des « immigrés » à Hollywood, pourra être associé à une forme de résistance sociale, politique et aussi grammaticale envers la modernité industrielle. Borde et Chaumeton remarquent que le « style noir » aboutit à la désorientation du spectateur¹⁶ : il semble en effet que le genre contrevient à presque toutes habitudes hollywoodiennes. Plus surprenant, l'origine des premiers films noirs est une matière littéraire jusqu'ici interdite au sein des studios. Ce sont des personnalités marginales en général fraîchement arrivées, qui négocient avec les *moguls* et la censure et réussissent à adapter Cain, Woolrich, Chandler. Pour eux, le film noir représente un espace de liberté où se déploie une vision lugubre et désolée. C'est pourquoi nous nous risquerons à l'associer avec un discours critique sur la modernité, notamment celui de Walter Benjamin. Si le film noir a été un événement aussi considérable pour nombre de cinéastes à venir, d'origines très variées, il le doit à l'indépendance de ses auteurs et à la hardiesse de sa facture, mais aussi à l'envergure de ses thèmes et propos.

Défendre cette thèse implique, on l'aura compris, au moins deux précautions. Afin d'être efficace, on ne peut pas laisser le concept enfler démesurément et finir par inclure l'histoire du cinéma dans son ensemble. Je ne m'intéresserai ici qu'à une courte période de l'histoire hollywoodienne, située entre la fin de l'année 1943 et l'année 1950. L'on peut représenter symboliquement ces deux bornes. Le 24 septembre 1943, le *Production Code Administration* (la censure interne des studios) décide d'accepter que soit adapté par Paramount le roman de James M. Cain *Double Indemnity*. Cet événement surprenant (Cain était jugé inaccommodable aux normes morales hollywoodiennes) avait été rendu

16. BORDE R. et CHAUMETON É., 1954, *op. cit.*, p. 23.

possible par nombre de motifs variés mais finalement convergents, comme nous le verrons. Particulièrement, le besoin de chercher des nouveaux sujets, au-delà des films de guerre dont le public commençait à se lasser, agit comme une cause directe. Seconde date emblématique, le 24 novembre 1947 : ce jour-là, réunie au Waldorf Astoria de New-York, une assemblée des dirigeants des Majors décide de s'incliner devant la Commission des affaires anti-américaines (HUAC) qui est en train de juger ceux qu'on appellera les dix d'Hollywood, en acceptant le principe des listes noires. Ces deux événements jouent un rôle essentiel dans l'histoire du film noir, comme nous le détaillerons bientôt. Le premier permet son émergence. Le second, s'il ne met pas un terme au mouvement, le transforme notablement : on pourrait dire qu'il conclut le « premier » film noir, avant les résurgences du genre dont chacune est liée à un contexte industriel, social, politique, différent. S'il est vrai, comme le rappelle Thom Andersen¹⁷, que le plus gros de la répression s'abat sur les supposés communistes de Hollywood à partir de 1951, les événements de 1947 restent comme un symbole de la purge qui a transformé les studios. Je n'examinerai donc que la carrière américaine du genre durant ces sept années, ce qui suffira amplement au présent ouvrage. Si le film noir a des racines et une influence cosmopolites, il naît au sein de l'industrie hollywoodienne, et ne pouvait pas naître ailleurs : c'est le début du mouvement que je veux cerner.

Une autre mesure de prudence, qui devrait permettre d'éviter certaines difficultés pointées par Steve Neale ou d'autres auteurs comme Richard Maltby¹⁸, consiste à donner un sens précis à notre usage de la notion de genre. Rick Altman conclut son ouvrage *Film/Genre* en soulignant qu'un genre spécifique doit être défini à la fois syntaxiquement (il emploie un langage cinématographique spécifique), sémantiquement (il met en scène un univers fictionnel stable) et pragmatiquement (il est attaché à un contexte socio-culturel particulier)¹⁹. Un genre ne doit donc pas être séparé « des institutions et des habitudes

17. ANDERSEN T., 1994 (1^{re} éd. 1990) : « Le Temps du crapaud », p. 69-97, in ANDERSEN T. et BURCH N., *Les Communistes de Hollywood Autre chose que des martyrs*, Paris, La Sorbonne Nouvelle, p. 83.

18. MALTBY R., 1984 : « The Politics of the Maladjusted Text », p. 49-71, in *Journal of American Studies* (Cambridge), vol. 18.

19. ALTMAN R., 1999 : *Film/Genre*, Londres, BFI, p. 207-213.

sociales qui l'enveloppent²⁰ ». Le « film noir » dont il est question ici est précisément ciblé. Il sera question d'une formule narrative particulière associée à une conjoncture tributaire du Hollywood de l'immédiat après-guerre : le film noir américain fabriqué à Hollywood entre 1943 et 1948.

Cela signifie-t-il que nous excluons du champ du film noir toute autre production que celle de cette époque ? Afin de pouvoir répondre à de telles questions, il faut distinguer le genre-occurrence du genre-type. Il y a un certain western de série B des années 1930 qui est une *occurrence* du *type* western qui compte d'autres occurrences, comme par exemple le western critique des années 1970 ou le western spaghetti. Chaque genre se renouvelle et chaque évolution doit être associée à une nouvelle situation, un nouveau monde de l'art, dirait Howard Becker²¹. J'étudierai donc une occurrence du film noir, qui possède un attribut essentiel, celui d'être la première, comme j'essaierai de le montrer. Mais cela n'exclut pas qu'il y ait eu d'autres occurrences, que je tiendrai pour l'instant à l'écart.

UNE SEULE THÈSE EN QUATRE VOYAGES AU PAYS DU NOIR

Afin de défendre la thèse résumée plus haut, je proposerai quatre parcours différents et complémentaires. Cette organisation peut susciter un sentiment de frustration chez le lecteur : puisque que chacun de ces parcours n'offre qu'une vue partielle sur le film noir, il peut être difficile de se contenter de fragments successifs de l'histoire. Pourquoi alors ne pas présenter une histoire chronologique, à la fois historique, narratologique et sociologique ? Cette solution, certes souhaitable, s'est révélée impossible parce que les temporalités et les logiques historiques, narratologiques et sociologiques sont très différentes. L'histoire de l'industrie hollywoodienne est liée à l'actualité politique de cette époque dont les rebondissements sont nombreux. Dès la fin de l'année 1943, l'état d'Hollywood n'est plus exactement le même qu'en

20. *Ibid.*, p. 211.

21. BECKER H., 1988 : *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion.

décembre 1941 quand l'industrie répondait à l'attaque japonaise et à la demande fédérale de supporter l'entrée en guerre américaine ; et il est très différent de celui attaché aux luttes sociales des années 1930. À ce temps court s'oppose le temps long des transformations génériques : l'histoire des formes narratives populaires débute au début du XIX^e siècle si l'on en croit Peter Brooks²². Le roman gothique, dont par une suite de dérivations le film noir est issu, naît à la fin du XVIII^e siècle²³ : l'étude des origines génériques du film noir nous contraint à observer la rencontre entre des genres anciens et des genres nouveaux. Le temps sociologique a également sa propre rationalité. Pour comprendre l'état d'esprit d'Otto Preminger, Raymond Chandler, Edward Dmytryk ou Robert Siodmak quand sont entrepris *Laura*, *Double Indemnity*, *Murder, My Sweet*, *Phantom Lady*, nous devons revenir à l'expérience de la modernité culturelle vécue par des intellectuels germaniques d'une part, américains de l'autre, entre 1920 et 1940.

La discordance des temps n'a pas autorisé une simple présentation chronologique. Il en résulte certains inconvénients : retraçant dans la partie historique le récit mouvementé de la production de *Double Indemnity*, nous ne saisissons pas encore tout à fait pourquoi le film a immédiatement fait figure de modèle narratif, ni pourquoi la collaboration entre Raymond Chandler et Billy Wilder est représentative de la collaboration des intellectuels propre au film noir.

Cependant, la division en parties homogènes autorise une progression du travail plus claire ; et la pertinence de chaque palier apparaît plus nettement. Le premier parcours à travers les représentations critiques du film noir permet de passer en revue le savoir accumulé et a le statut d'un inévitable soubassement pour le travail à venir. L'étape historique fonde l'analyse : elle répond aux interrogations concernant la coïncidence des productions et plus généralement l'existence du genre. Nous y voyons le mouvement naître fin 1943 et se développer les années suivantes. Avec le travail narratologique qui suit, nous examinons la question, auparavant laissée en suspens, de l'unité narrative et esthétique du genre que, grâce à la partie précédente, nous

22. BROOKS P., 1995 : *The Melodramatic Imagination*, New Haven, Yale University Press.

23. LÉVY M., 1995 : *Le Roman gothique anglais*, Paris, Albin Michel.

saurons situer dans l'histoire hollywoodienne. À ce point, nous échappe encore la signification du film noir : quelle portée ou quelle valeur avaient ces films pour leurs auteurs ? L'exploration de leur état d'esprit, de leurs attentes, de leurs idées, qui est le thème de notre dernière partie plus sociologique, nous guidera vers une solution du problème.

La progression des développements apparaît alors pleinement : l'histoire des évolutions de l'industrie hollywoodienne et, à l'intérieur de celle-ci, de la production des films noirs compose un cadre rigoureux où examiner les questions narratologique et esthétique. Une fois que nous sont connus l'univers fictionnel, la formule narrative et les principes esthétiques du genre, nous pouvons nous demander quel sens ils revêtent pour les auteurs. Un balisage précis légitime l'élargissement progressif des perspectives. Nous concluons en interrogeant la place du film noir dans notre modernité artistique. Afin de ne perdre personne en chemin, expliquons plus en détail ce que seront nos quatre paliers.

Nous avons dit plus haut l'intérêt de la littérature sur le genre : nous y consacrons notre première partie en en proposant une forme de synthèse. Nous voulons répondre à la question suivante : qu'est-ce qui dans le film noir a intéressé, intrigué, attiré la critique ? Le premier temps du discours critique est français. Il apparaît beaucoup plus partagé qu'on a bien voulu le dire. Même l'un des deux « inventeurs » de l'expression paraît avoir fort peu d'estime pour des films qui lui semblent défier toute morale. Dans le même temps cependant, ces films rencontrent sur les écrans français un grand succès qui se traduit finalement par une série d'articles passionnés et par un premier livre, *Panorama du film noir*. Cette passion est partagée par les premiers auteurs américains qui s'intéressent au genre autour de 1970 : il est pour eux à l'image de la révolte de la jeunesse contemporaine. L'intérêt pour le genre augmente durant toute la décennie, marquée par les premiers travaux universitaires, puis par les premiers livres généralistes des années 1980. Ceux-ci présentent le film noir comme l'un des grands genres américains : c'est le temps de sa « monumentalisation ». À partir des années 1990, les études se multiplient et les perspectives se diversifient. La spécialisation des auteurs permet des progrès dans toutes les directions qui mettent en valeur des aspects très différents du genre ;

elle est aussi la source de polémiques salutaires. Deux ouvrages se détachent à notre sens : *More Than Night : Film Noir in Its Contexts* de James Naremore et *Blackout World War II and the Origins of Film Noir* de Sheri Chinen Biesen seront pour nous une importante source d'inspiration.

La seconde partie constitue une réponse positive à la question suivante : a-t-il existé quelque chose comme le genre du film noir à Hollywood entre 1943 et 1948, qui a ensuite été repéré, célébré, imité ? Si l'on répond affirmativement, comment expliquer son émergence ? Notre réponse repose d'abord sur un constat : quatre films, *Double Indemnity*, *Phantom Lady*, *Laura* et *The Woman in the Window*, sont produits en même temps, en présentant des caractéristiques très semblables et en outre extrêmement étonnantes au regard des habitudes hollywoodiennes. Ces films font événement dans les studios. Ils ont une riche postérité immédiate, dans un jeu d'imitations et de reprises. Afin de concevoir la logique de cet étrange événement, il faut se pencher sur la double vie d'Hollywood. La vie industrielle rassemble employés et patrons dans un monde finalement assez fonctionnel où tous parviennent, malgré les disparités de salaire et de pouvoir, à collaborer sans égards aux opinions personnelles. Par exemple l'élégant et très républicain Irving Thalberg peut aisément travailler au sein de MGM avec le laborieux et démocrate Mervyn LeRoy²⁴. Mais la vie hollywoodienne ne se résume à cette relation professionnelle : ce même Thalberg se montre impitoyable et méprisant envers les revendications de la Screen Writers Guild lors d'une première crise en 1933²⁵. En examinant l'industrie et son fonctionnement double, professionnel d'un côté, sociopolitique de l'autre, nous verrons que le monde hollywoodien n'est pas monolithique : tout un jeu d'alliances et d'oppositions en continuelle recomposition y a cours et explique comment peuvent y naître des films dissonants au regard des normes industrielles.

Il sera temps alors d'étudier le détail de ces films d'un point de vue narratif et esthétique. Nous rencontrerons à nouveau toute une série

24. GABLER N., 2005 (1^{re} éd. 1989) : *Le Royaume de leurs rêves*, Paris, Calmann-Lévy, p. 268.

25. CEPLAIR L. et ENGLUND S., 2003 : *The Inquisition in Hollywood : Politics in the Film Community*, Urbana, University of Illinois Press, p. 30-31.

d'incongruités. Le genre ressort du film criminel, et pourtant son personnage central est une femme. Ses récits sont situés dans l'univers contemporain des grandes métropoles, alors que son schéma narratif implique en général de vastes châteaux sombres et lugubres. Sa narration est conduite à la première personne, et ce narrateur semble le dernier à comprendre l'enchaînement des événements. Grâce au travail sémiotique et narratologique, nous nous glisserons au cœur de ces apparentes singularités et détaillerons l'articulation du récit autour d'une « scène primitive » qui plonge les protagonistes dans l'univers sinistre de la « ville noire ». Ce basculement explique les propriétés esthétiques du genre : le goût de l'obscurité ou le choix d'un étagement en profondeur du cadre en résultent directement. Les évolutions à la fin de la décennie, sous la pression des événements politiques qui secouent le pays dans son ensemble et Hollywood en particulier, assombriront encore récits et scénographies.

Enfin, nous nous intéresserons à « l'auteur » du film noir, une communauté à la fois homogène et hétéroclite d'artistes venus travailler au sein de l'industrie. Cultivée, admiratrice de la modernité artistique, réunie à Hollywood par les totalitarismes ou l'appât du gain, elle est à l'origine du genre. Ses membres sont presque tous des émigrés qui ont vécu dans des lieux d'intense activité culturelle et artistique, Berlin, Vienne ou New York, et sont jetés dans la cage aux lions d'une industrie hautement hiérarchisée. À la fois désorientés et fascinés, ils saisissent l'occasion d'exprimer cette ambivalence à travers une structure narrative originale. Bénéficiant (comme Joan Harrison et Robert Siodmak pour *Phantom Lady*) ou conquérant (comme Otto Preminger pour *Laura*) d'importantes marges de manœuvre, ils se permettent d'ignorer nombre de règles habituelles aux studios en réalisant ces films. Les trajectoires heurtées de leurs auteurs, leur fidélité à un certain nombre de valeurs et croyances, imprègnent le film noir. Que ces valeurs évoquent une certaine critique de la modernité que l'on peut trouver chez Walter Benjamin ou Siegfried Kracauer, n'est finalement pas si étonnant.

L'articulation progressive de l'histoire, de la narratologie et de la sociologie du film noir, permet seule, me semble-t-il, d'obtenir une vision claire et cohérente du genre. Nous parviendrons alors à une sorte

de proposition finale, que l'on peut condenser de la façon suivante. Parce que la fin de l'année 1943 et l'année 1944 sont des moments de transition et d'incertitudes économiques et politiques pour l'industrie du cinéma, un ensemble d'intellectuels vivant et travaillant à Hollywood depuis les années 1930 peut mettre en chantier des films tirés d'une matière littéraire jusqu'ici prohibée par la censure. Ces films aux récits étonnamment semblables, situés dans le même sombre univers urbain, bâtis autour d'un personnage féminin bientôt baptisé *femme fatale*, rencontrent un succès étonnant. Les studios autorisent alors qu'on imite ces premières productions, ce qui assure la pérennité du genre et son influence. Le film noir est donc le témoin de ces marges hollywoodiennes dont parlent Thomas Schatz ou Jean-Louis Bourget²⁶; en l'occurrence, il s'agit de la marge de liberté et de résistance dont ont bénéficié des intellectuels new-yorkais et germaniques à cette époque. Il est à ce titre une expression remarquable du malaise vécu par ces intellectuels et, peut-être, par l'ensemble d'une classe moyenne cultivée face à la modernité des années 1930.

D'une façon impressionnante, le genre cristallise sa signification en une figure énigmatique, ambivalente, fascinante. La *femme fatale*, prisonnière du regard des hommes et déliée de toute obligation, souvent cruelle et toujours séductrice, éternellement condamnée à mort, conduit la narration vers la débâcle et la ruine. Mais elle laisse entrevoir la voie étroite d'une liberté difficilement conquise face une organisation sociale agressive. Le héros est une femme ! Peut-être que les condamnations du genre et aussi la fascination qu'il exerce sont dues à l'héroïne ambiguë du genre aventureux qu'est le film noir. Point de convergence, la femme fatale est aussi le foyer de nos différentes problématiques. Elle est l'image étincelante de l'industrie hollywoodienne du *star system*, le cœur narratif du genre, l'allégorie de la situation des intellectuels hollywoodiens. Sa lucidité amère est le parfait emblème d'un genre toujours envoûtant, si l'on en juge par le nombre de films réalisés qui, aujourd'hui encore, cherchent à l'imiter.

26. SCHATZ T., 1996: *The Genius of the System*, New-York, Henry Holt and Company. BOURGET J.-L., 2002: *Hollywood la Norme et la marge*, Paris, Nathan.

les exemples sont également rares. Humphrey Bogart interprète plusieurs *weak guys* dans *Dead Reckoning*, *Dark Passage* ou *In a Lonely Place*, mais sans jamais parvenir à expurger de son jeu le *tough guy* de *The Maltese Falcon* ou de *Casablanca*. Il faudra beaucoup de courage et de volonté à Dick Powell, Edward G. Robinson ou John Garfield pour changer de registre et devenir des héros du film noir.

Rarement un genre aura lancé autant de nouveaux venus que le film noir. La plupart sont arrivés durant la guerre à Hollywood mais ont végété : c'est le cas de Gene Tierney, Ava Gardner, Ella Raines, Elizabeth Scott, Jane Greer. Rita Hayworth est à Hollywood depuis plus longtemps, mais employée d'une façon si déplorable que son statut a peu changé depuis 1937⁶⁵. Robert Ryan, Dana Andrews, Robert Mitchum, Glenn Ford se sont taillé une petite réputation dans des films de guerre, mais ne deviendront vedettes qu'avec le film noir. Burt Lancaster ou Kirk Douglas débudent avec le film noir. Ce sont ces acteurs qui seront associés à l'histoire du genre et qui vont résoudre le problème posé plus haut. Presque tous, sauf Gene Tierney, ont des origines modestes ou ont traversé difficilement les années de la dépression. Rappelons par exemple les terribles expériences de Robert Mitchum qui passe six mois dans un bagne de Géorgie⁶⁶, d'Ava Gardner dont la ferme paternelle est ruinée par la crise⁶⁷ ou de Rita Hayworth terrifiée par son père puis par Harry Cohn⁶⁸.

Le terme de « bloc » est l'une des expressions favorites de Jean-Luc Godard quand ce dernier parle des acteurs. Il dit par exemple de Jean-Paul Belmondo dans *À bout de souffle* : « Je l'ai vu comme une sorte de bloc qu'il fallait filmer pour savoir ce qu'il y avait derrière⁶⁹ ». Il semble que l'on pourrait décrire le jeu de ces comédiens dans le film noir par une métaphore analogue : ils ont opposé à la caméra des visages monolithiques, des attitudes brutales, comme s'ils devaient

65. BURROUGHS HANNSBERRY K., 2008 (1^{re} éd. 2003) : *Bad Boys : The Actors of Film Noir*, vol. 1 & 2, Jefferson, Macfarland Co. BURROUGHS HANNSBERRY K., 2009 (1^{re} éd. 1998) : *Femme noir : Bad Girls, of Film*.

66. *Ibid.*, p. 465.

67. *Ibid.*, p. 165.

68. LEAMING B., 1990 (1^{re} éd. 1989) : *Rita Hayworth*, Paris, Presses de la Renaissance.

69. BERGALA A., 1985 : *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Cahiers du cinéma Éditions de l'étoile, p. 219.

absolument rester impénétrables. Cette résistance se conjugue avec une immobilité due aux restrictions de l'image noire : «Étant donné l'espace restreint aussi bien physique qu'émotionnel qui lui est alloué, l'acteur du film noir a une présence glaciale⁷⁰». Foster Hirsch en déduit une explication de la difficulté pour les acteurs classiques à interpréter les personnages du film noir : l'étroitesse ou l'avarice du cadre laissé aux comédiens n'encourage pas les performances auxquelles étaient habitués les Cagney ou Bogart⁷¹. Ainsi l'acteur «noir» se transforme en un somnambule réduit à errer dans le labyrinthe tout en tentant de le maîtriser.

Il semble que ce soit exactement l'indication que donne Otto Preminger à Gene Tierney pour interpréter le rôle de Laura : se prêter à l'approche de la caméra, tout en continuant à se mouvoir entre rêve et cauchemar⁷². De même, Ava Gardner est longuement préparée par Jacques Tourneur à «exprimer ses émotions avec le plus d'économie possible⁷³», tout en réfléchissant les émotions de son partenaire. Ainsi, c'est une sorte de passivité qui est demandée aux comédiens : Robert Mitchum est par exemple choisi par Jacques Tourneur pour le rôle de Jeff dans *Out of the Past* en raison de sa capacité à écouter⁷⁴. Burt Lancaster semble même avoir théorisé cette contrainte : quand Hal Wallis refuse de le voir jouer le rôle d'Henry dans *Sorry, Wrong Number* en raison de sa trop grande puissance athlétique, il lui explique que le spectacle de sa faiblesse et de ses doutes sera d'autant plus fort⁷⁵.

Les vedettes masculines du film noir sont comme des blocs devant la caméra ; dessinés comme des silhouettes compactes par le contre-jour, émergeant comme des îlots apeurés, hargneux ou séducteurs dans un flux de ténèbres, vulnérables quand ils sont confrontés à autrui,

70. TUSKA J., 1987 : *Dark Cinema American Film Noir in Cultural Perspective*, Westport, Greenwood Press, p. 146.

71. *Ibid.*, p. 147.

72. MERIGEAU P., 1987 : *Gene Tierney*, Paris, Edilig, p. 18.

73. DUMONT H., 1981 : *Robert Siodmak Le maître du film noir*, Paris, Ramsay, p. 196.

74. FUJIWARA C., 1998 : *Jacques Tourneur : The Cinema of Nightfall*, Jefferson, McFarland & Company, p. 1998.

75. BUFORD K., 2002 : *Burt Lancaster : An American Life*, New York, Alfred Knopf, p. 90-91.