

CHAPITRE I

LE MONDE DU NOIR

*Tant que vous ne vous truciderez qu'en imagination, nous pourrons dormir tranquilles.*⁵⁹

*Either he is fated to do so or by chance, or because he has been hired for a job specifically associated with her, a man whose experience of life has left him sanguine and often bitter meets a not-innocent woman of similar outlook to whom he is sexually and fatally attracted. Through this attraction, either because the woman induces him to it or because it is the natural result of their relationship, the man comes to cheat, attempt to murder, or actually murder a second man to whom the woman is unhappily or unwillingly attached (generally he is her husband or lover), an act which often leads to the woman's betrayal of the protagonist, but which in any event brings about the sometimes metaphoric, but usually literal destruction of the woman, the man to whom she is attached, and frequently the protagonist himself.*⁶⁰

C'est avec ce modèle narratif atteignant, selon lui, l'expression la plus achevée du film noir que le théoricien James Damico entreprend de le décrire. Bien que ne se livrant pas à une tentative de cerner les fondements de l'esthétique du genre (pourtant essentielle à sa caractérisation, comme il en sera plus tard question), la proposition de l'auteur me semble néanmoins ouvrir une première porte importante sur le monde de cette catégorie filmique si particulière. Pour comprendre dans ses détails les plus

⁵⁹ M. Duhamel, « Préface » dans *Panorama du film noir américain. 1941-1953*, R. Borde et E. Chaumeton, Paris : Flammarion, [Éditions de Minuit : 1955], 1988, p. 10.

⁶⁰ J. Damico « *Film Noir : A Modest Proposal* » [1978] dans *Film Noir Reader*, A. Silver et J. Ursini [éd.], New York : Limelight Edition [1996], 2005, p. 103.

précis et pertinents la réaction de Joel et Ethan Coen et de Quentin Tarantino à ce genre, une compréhension solide de ce dernier dans son acception classique est en effet absolument indispensable. Comme le rappelle Raphaëlle Moine, « faire l'histoire d'un genre [...] [est un] préalable nécessaire à la conscience et à la reconnaissance du genre [...]; c'est aussi mettre l'accent sur [s]es variations.⁶¹ » Ainsi, après avoir donné un aperçu du contexte dans lequel émergea le film noir, je m'attacherai à saisir cet ensemble générique en fonction de sa racine littéraire, la *hard-boiled school*, puis de son fondement artistique, l'expressionnisme allemand. L'exposé de ces liens me permettra dès lors d'asseoir solidement l'idée proposant de considérer le film noir comme un genre maniériste.

1.1 L'entrée en scène du film noir

Si l'apparition du film noir s'inscrit dans le développement d'une cinématographie policière cohérente et continue, ses traits définitoires et son contexte d'émergence sont, quant à eux, bien particuliers.

1.1.1 Petite histoire policière

Depuis ses balbutiements, le cinéma, particulièrement à Hollywood, a été fasciné par les gangsters, les policiers et plus généralement le monde du crime. Ainsi, dès 1903, Edwyn S. Porter réalise *The Great Train Robbery*, un court-métrage de hold-up encore ancré dans la tradition du western, mais où, pour la première fois, le public est pris à parti par l'image d'un malfrat pointant un revolver directement sur lui. En

⁶¹ R. Moine, *Les genres du cinéma*, op. cit., p. 113.

1912, David W. Griffith signe *The Musketeers of Pig Alley*, un court-métrage dont le réalisme, la violence et la dureté annoncent déjà les premiers films de gangsters à venir, mais dont le sentimentalisme marque également la tonalité générale de ces premiers « films policiers ». Moralisateurs, voire manichéens, ces films que l'on pourrait qualifier de « mélodrames criminels⁶² » ennuyèrent de fait assez rapidement le public. Cet ennui public, ajouté à l'instauration de la Prohibition en janvier 1920⁶³ et à l'organisation du trafic d'alcool par la Mafia, dont l'un des gangsters les plus célèbres fut Al Capone, menèrent au changement dont le besoin était ressenti par les studios qui tentaient alors d'asseoir leur légitimité et leur contrôle sur la production filmique. En 1927, la Compagnie *Biograph* porta donc sur les écrans *Underworld*, réalisé par Josef Von Sternberg et représentant

À la fois l'aboutissement de toute la série précédente et le point de départ de la suivante. Aboutissement car les ressorts sont encore ceux du mélodrame [...] et ouverture, car George Bancroft donne au personnage du gangster une dimension tragique qui préfigure les performances du Paul Muni ou du James Cagney à venir.⁶⁴

Encouragés par le succès de ce film et aiguillonnés par la morosité engendrée par la crise économique de 1929 (qui « rend[ait] également obsolète la vision du monde proposée par les films jusqu'alors [...], [soit] une société prospère et essentiellement sans distinction de classe⁶⁵ ») ainsi que par le besoin de réalisme, conséquence de l'avènement du cinéma parlant, les studios, en particulier la Warner dirigée par Darryl F. Zanuck, façonnèrent le genre du film de gangsters dont le succès populaire fut immédiat. Véritable coup d'envoi donné au mouvement, *Little Caesar* (Mervyn

⁶² A. et O. Virmaux, « Policier américain (film) » dans *Dictionnaire du cinéma mondial*, Paris : Éditions du Rocher, 1994, p. 588.

⁶³ Un dix-huitième amendement est ajouté à la Constitution interdisant la fabrication, la vente et le transport d'alcool.

⁶⁴ A. et O. Virmaux, *Ibid.*, p. 589.

⁶⁵ N. Burch, « Le temps du crapaud » dans *Les communistes de Hollywood : autre chose que des martyrs*, T. Andersen et N. Burch, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 72-73.

LeRoy, 1931, inspiré du destin d'Al Capone) annonça dès lors le nouveau chemin à suivre, chemin que suivront sans ambages *The Public Enemy* (William Wellman, 1931, qui précisait en conclusion : « *The Public Enemy is not a man, nor is it a character. It is a problem that sooner or later, we, the public, must solve* ») ou *Scarface* (Howard Hawks, 1932 qui reprenait peu ou prou le même message de responsabilisation sociale en déclarant en ouverture : « [...] *The purpose of this picture is to demand of the government : What are you going to do about it ? The government is your government. What are you going to do about it ?* »). Mitraillettes, boîtes de jazz, fourrures flamboyantes et sirènes de police envahirent ainsi, à toute vitesse, les écrans hollywoodiens à la grande joie d'un public avide de sensations fortes.

Mais la brutalité des films de gangsters commença rapidement à inquiéter Hollywood. Que l'on se rappelle du générique de *Little Caesar* qui indiquait froidement : « *those who live by the sword will perish by the sword* » ou de la célèbre scène de *The Public Enemy* dans laquelle le personnage joué par James Cagney écrasait un pamplemousse sur le visage de sa petite amie, les chocs subis par le public américain de l'époque sont légion. Réactions quasi immédiates, les premières grandes études sur la violence à l'écran sont commandées, Howard Hawks se voit contraint de modifier la fin de *Scarface*⁶⁶ et John Edgar Hoover, patron du F.B.I., soucieux de garantir l'ordre public, condamne dès 1931 « les films qui glorifient les délinquants plutôt que les policiers.⁶⁷ » En mai de la même année, la Warner, pourtant à l'origine du cycle, mais peu encline à s'attirer les foudres de l'administration américaine, annonce qu'elle renonce à produire des films de gangsters. En 1932, Franklin D.

⁶⁶ Prêt en 1930, le film ne sortit qu'en 1932 pour cette raison. La scène finale « ajoutée » explicite les remords de Scarface juste avant sa pendaison.

⁶⁷ M. Ciment, *Le crime à l'écran. Une histoire de l'Amérique*, Paris : Gallimard, 1992, p. 41.

Roosevelt est élu à la présidence des États-Unis et instaure le *New Deal* afin de redonner à son pays le goût de l'optimisme et des valeurs familiales traditionnelles, valeurs que l'individualisme triomphaliste du gangster avait quelque peu minées. La fin de la Prohibition est décrétée en 1933 et le code Hays⁶⁸, un ensemble de règles normatives prescrivant aux films de s'abstenir de montrer crûment violence ou scènes sexuelles, rédigé quelques années auparavant par Will Hays, président de l'Association Américaine des Producteurs et des Distributeurs de Films, mais appliqué jusque-là avec un certain laxisme, est fermement mis en vigueur en 1934. Tous ces événements portent bien évidemment un drôle de coup au film de gangsters en installant les conditions morales et sociales propices à l'apparition d'une nouvelle version de la figure du policier, très « droite dans ses bottes », vertueuse et juste : les *G Men*, qui donneront d'ailleurs leur nom au film réalisé par William Keighley en 1935, véritable ode au courage et à la ténacité des agents du F.B.I. inaugurale de ce nouveau cycle. Dans ces films, ces nouveaux policiers sont souvent accompagnés de prêtres, lesquels emploient tout leur pouvoir au service de la rédemption des gangsters ou des délinquants juvéniles qui doivent « laver leurs péchés » (voir *Angels With Dirty Faces*, Michael Curtiz, 1938 ou *Boys Town*, Norman Taurog, 1938). Or, ces figures austères, très morales et cette célébration bien-pensante de l'ordre et de la Loi ne parvinrent pas à fasciner le public, plus enclin à apprécier une « exaltation romanesque du Mal⁶⁹ ». Le genre ne tarda donc pas à montrer des signes d'épuisement en raison de sa forme peu apte au lyrisme et à l'expansion. Ajoutons à cela que l'autre branche du cinéma policier, le film à énigmes appelé *whodunit* en référence à la littérature policière anglaise, notamment aux romans d'Agatha Christie et de Sir Conan Doyle, construite autour de raisonnements cérébraux de détectives

⁶⁸ Le premier principe général du code stipulait : « on ne peut produire aucun film susceptible d'abaisser le niveau moral de ceux qui le voient. Par conséquent, on ne devra jamais faire pencher la sympathie du public vers le crime, les mauvaises actions, le mal ou le péché ». Toutes les règles du code sont reproduites par M. Ciment, *Le crime à l'écran*, *op. cit.*, p. 130-135.

⁶⁹ A. et O. Virmaux, « Policier américain (film) » dans *Dictionnaire du cinéma mondial*, *op. cit.*, p. 590.

particulièrement perspicaces, n'apportait pas plus de réconfort en raison du stéréotypage grandissant de ces récits.

Sorte de chapitre final apporté au film de gangsters, *High Sierra*, réalisé par Raoul Walsh en 1941, métaphorisera alors la mort du genre en racontant la fuite d'un malfaiteur, interprété avec sensibilité par Humphrey Bogart, et sa fin tragique dans les montagnes de la Haute Sierra. Curieuse coïncidence : la même année, le même acteur retrouve le même scénariste, John Huston, cette fois réalisateur, pour adapter le roman cru, réaliste et éloigné de tout simplisme moral de Dashiell Hammett : *The Maltese Falcon*. Sans le savoir, le film noir était né, installant pour des années le mythe du privé (dit *gumshoe* ou *private eye*), solitaire, désabusé et cynique, arpentant la rue, la nuit, à la recherche d'une vérité, souvent la sienne, et redonnant une vigueur certaine aux productions policières à bout de souffle. Si dans les années suivantes sortirent quelques-uns des films marquants du genre, cinq de ceux-ci (*Double Indemnity* et *The Lost Weekend* de Billy Wilder, 1944 et 1945 ; *Laura* d'Otto Preminger, 1944 ; *Murder My Sweet* d'Edward Dmytryk, 1944) furent projetés en France en l'espace de quelques mois après guerre. N'ayant pu voir de films américains pendant la guerre et bénéficiant d'un effet de corpus certain, les critiques français s'intéressèrent de près à ces films qui voyaient tout en noir et y décelèrent certaines caractéristiques communes, les autorisant dès lors à invoquer l'existence d'une nouvelle tendance dans le film policier. Ainsi, en 1946, dans *l'Écran français*, Nino Frank fut le premier à évoquer le terme « film noir », en référence à la collection littéraire « Série Noire » lancée en 1945 par Marcel Duhamel et dont le nom fut trouvé par Jacques Prévert. Bien loin d'être une excentricité de critique, le terme sera repris trois mois plus tard par Jean-Pierre Chartier, dans *La revue du cinéma*, qui approfondira cette fois les ressemblances entre ce mouvement et le réalisme poétique français, et perdra finalement ses guillemets en 1948 sous la plume

d'Henri-François Rey, toujours dans *l'Écran français*⁷⁰. Malgré quelques réticences, émanant notamment des milieux critiques communistes représentés par George Sadoul qui méprise cette nouvelle tendance pour des raisons idéologiques, en vertu d'une certaine vue de l'esprit hexagonale consistant à apposer systématiquement l'étiquette « commercial » à tout ce qui provenait d'Hollywood, la revue *Objectif 49* et le cinéma de la Pagode organisent dès la fin des années 1940 le premier festival du film noir américain à Paris. Les salles sont combles et il n'en faudra pas davantage pour qu'il soit institutionnalisé comme un genre à part entière.

1.1.2 Éléments de définition

Dans la foulée de la présentation des films en France, de nombreux critiques s'attachèrent à définir les traits marquants de ce nouveau genre. Ainsi, si les trois textes cités précédemment évoquaient une intrigue motivée par un attrait sexuel fatal, une atmosphère désespérée et inquiète ou un récit à la première personne du singulier, Roger Tailleur, se servant, quant à lui, de l'exemple de *Ride The Pink Horse* (Robert Montgomery, 1947) « un film noir hanté par la fatalité », cerne deux thèmes fondamentaux du genre, « les seuls profonds et permanents du film noir américain : la tragédie qui exige l'écrasement de l'homme par les dieux et l'ancrage social, tant il est vrai que l'objet unique de la tentation, l'argent, est ce qui y fonde la hiérarchie.⁷¹ » Cet engouement pour ce nouveau type de films, se manifestant notamment dans les écrits des jeunes critiques des *Cahiers du Cinéma* nommés Claude Chabrol, François

⁷⁰ N. Frank, « Un nouveau genre "policier", l'aventure criminelle » dans *L'Écran français* n° 61, août 1946, J.-P. Chartier, « Les Américains aussi font des films "noirs" » dans *La revue du cinéma*, 2^{ème} série, n° 2, novembre 1946 et H.-F. Rey, « Démonstration par l'absurde : les films noirs » dans *L'Écran français* n° 157, 1948, cités par R. Moine, *Les genres du cinéma*, op. cit., p. 98-99.

⁷¹ R. Tailleur dans *Positif* n° 9, 1953, cité par A. de Baecque, *La cinéphilie*, op. cit., p. 224.

Truffaut ou Éric Rohmer, qui dissèquent avec une passion non dissimulée ces œuvres venues d'outre-Atlantique, ne tardera pas à gagner le monde universitaire. En effet, dès 1955, Raymond Borde et Étienne Chaumeton publient un ouvrage devenu aujourd'hui de référence, *Panorama du film noir américain*, dans les pages duquel ils établissent des traits définissant le genre, tenant tant à ses aspects techniques (comme les décors réels ou la virtuosité du filmage) que thématiques (comme l'érotisme ou l'insolite des sujets) et déduisent d'exemples précis ses éléments les plus récurrents. Au sujet de *Crossfire* (Edward Dmytryk, 1947), ils repèrent par exemple ces tenants du style noir :

Un récit rapide, brutal ; des décors peu nombreux, étroits qui finissent par donner une impression physique de malaise (un bar, un balcon de cinéma, le bureau du policier, des chambres meublées) ; peu de plans d'ensemble mais un usage presque constant du plan américain ou du plan rapproché, qui ajoutent encore à ce sentiment de vase clos ; un dialogue nerveux, concis.⁷²

À propos de *The Set-Up* (Robert Wise, 1949), ils notent encore « la rapidité du récit, l'audace du détail, la vérité des seconds rôles, la cruauté.⁷³ » Mais les deux auteurs établissent finalement et principalement leur définition du film noir en cherchant à le distinguer de l'autre série en vogue à ce moment : le documentaire policier (illustré par exemple dans *Call Northside 777*, réalisé par Henri Hathaway en 1948). Selon eux, si la mort est au cœur de la problématique cinématographique policière, « le documentaire considère le meurtre du dehors, du point de vue de la police officielle ; le film noir du dedans, du point de vue des criminels.⁷⁴ » Autre différence notable : l'ambiguïté morale. En effet, si le film de gangsters était pour sa

⁷² R. Borde et E. Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, op. cit., p. 142.

⁷³ *Ibid.*, p. 145.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 17.

part « *the home of the conflict between good and evil*⁷⁵ », si le policier du documentaire prônait une ligne morale droite, vertueuse et respectueuse de la loi, le détective privé du noir se trouve plutôt, plus souvent qu'à son tour, en équilibre précaire sur la ligne distinguant le bien du mal. Mi-truand, mi-justicier, souvent tourmenté par ses propres angoisses existentielles, il accommode la loi selon ses propres besoins. Ainsi, Sam Spade, l'(anti-) héros de *The Maltese Falcon*, en raison de son sang-froid, voire de son apparente indifférence à l'annonce du crime par la police, sera soupçonné d'avoir assassiné son coéquipier Miles Archer. Plus tard, lorsqu'on lui demandera de récupérer la fameuse statuette du faucon maltais, il répondra « *you're asking me to get it back if possible in an honest, lawful way* » en insistant un peu trop sur le « *if possible* ». Le climat de ces films est en réalité si trouble que Raymond Borde et Étienne Chaumeton en arrivent même à se demander : « cette complaisance pour l'envers du décor, pour une jungle où derrière le crime, le chantage et la corruption, tous les désirs sont à l'affût, ne donne-t-elle pas une sorte d'accent anarchisant à toute la série ?⁷⁶ » Certes exagéré, ce terme d'anarchisant dénote néanmoins à quel point, à l'époque, le film noir pouvait faire figure de catégorie singulière dans la production courante, « *a deviant genre within the classical Hollywood tradition.*⁷⁷ »

⁷⁵ E. Mitchell, « Apes and Essences : Some Sources of Significance in the American Gangster Film » dans *Film Genre Reader II*, *op. cit.*, p. 206.

⁷⁶ R. Borde et E. Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, *op. cit.*, p. 179.

⁷⁷ K. Hollinger, « *Film Noir, Voice-Over, and the Femme Fatale* » dans *Film Noir Reader*, *op. cit.*, p. 244.

Ce n'est qu'avec le recul des années que des auteurs purent jeter un regard plus global sur le genre et s'attacher à le définir plus précisément. Michel Cieutat établit ainsi « la singularité iconographique du film noir⁷⁸ » en distinguant ses quatorze thèmes fondamentaux :

- Le crime.
- La ville.
- La nuit.
- La femme fatale.
- La cupidité.
- Le détective privé.
- Le tueur à gages.
- Le flic corrompu.
- Une morale ambivalente.
- Des perdants masochistes.
- L'apparition du sadisme.
- Le renforcement de l'érotisme.
- Le déterminisme.
- Le pessimisme.

⁷⁸ M. Cieutat, « Le film noir » dans *Cinémaction* n° 68, *op. cit.*, p. 36.

ainsi que ses huit caractéristiques stylistiques :

- Des intrigues complexes.
- Des histoires contemporaines.
- L'importance de la voix-off.
- Le cynisme expéditif du dialogue.
- Des huis clos oppressifs.
- L'héritage de l'expressionnisme.
- La nécessité du noir et blanc.
- Le réalisme et le cauchemar.

Citant, quant à lui, l'existence de héros triomphant du mal ou la narration limpide dans certains films noirs, en somme l'existence de trop nombreuses exceptions à la définition traditionnelle du genre, Pierre Sorlin affirme plutôt l'impossibilité de le définir par le biais d'éléments thématiques communs. Selon lui,

Le noir est peut-être, simplement, une donnée chromatique : à l'inverse de la majorité des produits hollywoodiens, réalisés en pleine clarté et en lumière homogène, les films noirs font un usage extensif d'images tournées dans une semi-obscurité. Ce trait semble banal ; en fait il implique un triple choix, technique (lumière artificielle), fictionnel (prédominance de scènes nocturnes, tirant nécessairement du côté d'actions discrètes, cachées, facilement délictueuses) et pragmatiques (les spectateurs réagissent très différemment à une même scène suivant qu'elle leur est proposée en pleine rue, sous le soleil de midi, ou au fond d'une cave sans éclairage).⁷⁹

⁷⁹ P. Sorlin, « The Dark Mirror » dans *L'avant-scène Cinéma* n° 329-330, « Howard Hawks. Le grand sommeil », M. Vernet [éd.], Paris : Éditions L'Avant-Scène, juin 1984, p. 7.

Pour Marc Vernet, le noir est avant tout question d'espace. Mais si beaucoup d'auteurs se sont concentrés sur le paysage urbain caractéristique du genre, peuplé de ruelles sombres, de réverbères et de pavés mouillés, pour cet auteur, c'est plutôt la nuit elle-même qui donne ses couleurs au noir :

La nuit comme espace social et diégétique, celui de l'illégalité, du vice et du meurtre, celui où nulle protection ne peut être attendue et où l'on joue son salut sur une ombre devinée, sur un éclair anticipé. L'espace du film noir est celui d'une veille anormale et angoissée, où l'œil s'exorbite.⁸⁰

En réalité, si les définitions données au genre sont relativement nombreuses et variées, il importe surtout de comprendre qu'il doit être saisi tant en fonction de ses éléments thématiques que de ses éléments stylistiques. C'est en effet en alliant un certain répertoire iconographique à des particularités visuelles que le noir se fait noir. Ainsi, la présence d'une femme fatale dans une scène ne suffit pas à la rendre noire, contrairement à la présence d'une femme fatale filmée, par exemple, en plongée et dans un éclairage qui accentue la dureté de ses traits. Thèmes et style singuliers (ce qui, comme je l'aborderai, a pu conduire à une certaine confusion entre genre noir et style noir) sont donc indissociables pour révéler la spécificité de cette catégorie filmique.

S'il est aujourd'hui possible de remarquer que ce genre marqua par son angoisse, son pessimisme et ses tonalités sombres, la cinématographie américaine des années 1940 à 1950 en « ajouta[nt] au déterminisme social habituel du film criminel une

⁸⁰ M. Vernet, « Topologies du film noir » dans *L'avant-scène Cinéma* n° 329-330, *op. cit.*, p. 18.

fatalité d'ordre métaphysique⁸¹ », il est également indispensable de comprendre l'importance du film noir en tant que coup de projecteur sur les dessous d'une Amérique traumatisée par le contexte historique et socio-économique et forcée, dès lors, à repenser ses idéologies fondatrices. Michel Cieutat remarquait avec pertinence :

Le film noir faisait du crime un mal de vivre. Les États-Unis avaient alors peur de se rendre compte que leur quête ancestrale du retour à la pureté édénique – qui les hantait depuis 1620 – fut à jamais souillée. Au pays du protestantisme d'obédience calviniste, le nouveau genre avait osé faire de l'Amérique une vierge noire.⁸²

1.1.3 Un contexte singulier

*La naissance d'un genre cinématographique est toujours le fait d'une combinaison de facteurs, le résultat d'un processus où se rencontrent plusieurs genres cinématographiques et plusieurs formes culturelles, mais il faut donc une conjoncture historique particulière pour que s'établisse une formule filmique identifiable.*⁸³

Comme je le soulignais plus tôt, le premier film noir apparaît en 1941 en réaction à un certain épuisement des sujets policiers. Mais il serait inconséquent d'oublier qu'à cette date, la Seconde Guerre mondiale fait rage en Europe et commence à toucher le continent américain⁸⁴. Si quelques titres relevant du film noir sortent tout de même durant cette période, une pause implicite s'installe dans sa production jusqu'en 1945.

⁸¹ V. Pinel, « Film criminel » dans *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris : Larousse, 2000, p. 66.

⁸² M. Cieutat, « Le film noir » dans *Cinémaction* n° 68, *op. cit.*, p. 44.

⁸³ R. Moine, *Les genres du cinéma*, *op. cit.*, p. 127.

⁸⁴ On se rappellera ici que 1941 est l'année où la base navale américaine de Pearl Harbour est attaquée par l'aviation japonaise.

En effet, ces films très sombres – trop sombres – ne conviennent ni à l'idéologie propagandiste de soutien à l'effort de guerre, ni à la fonction primordiale du cinéma voulue à ce moment : divertir pour effacer, le temps d'une projection, le quotidien trop tragique. Mais la guerre a également une autre conséquence cinématographique : l'arrivée sur les écrans du courant documentaire policier. Car le public s'est habitué et a manifesté son intérêt pour le réalisme des actualités filmées et des images de guerre. En outre, pendant les hostilités, les circuits européens n'étant plus ouverts aux distributeurs américains, ceux-ci ont pu se concentrer sur leur réalité nationale, sans craindre que leurs films ne soient plus « exportables ». Mais, une fois « les hostilités terminées, rien n'empêchait plus le déchaînement du crime dans le décor contemporain des villes américaines. Rien ne s'opposait plus à l'épanouissement du film noir.⁸⁵ » Rien ne s'opposait plus à ce que les auteurs puissent laisser éclater leur vision amère et beaucoup moins optimiste de la vie.

C'est donc dans un cadre marqué par la guerre que le film noir a pu reprendre ses activités pour, cette fois, s'établir comme un genre dominant. Comme le rappelle Julie Burchill : « les années 50 auraient du être une décennie de célébration, et pourtant, c'était une décennie d'auto-flagellation. Ce devait être une ère de fête, c'était une ère de paranoïa.⁸⁶ » Le réalisme accru des productions de temps de guerre et les images des atrocités guerrières ont en effet « préparé le terrain » pour qu'une forme nouvelle de cinéma puisse surgir (« tous les conflits armés ont leur répercussion sur le choix des thèmes dramatiques et le contenu des spectacles⁸⁷ »). Ne convenant plus aux genres classiques apposant une certaine distance – historique pour le western, onirique pour le *musical*, ce qui fera dire à Patrick Brion : « alors que le

⁸⁵ R. Borde et E. Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, op. cit., p. 69.

⁸⁶ J. Burchill, *Girls on Film*, London, 1986, p. 34, citée par N. Burch, « Le temps du crapaud » dans *Les communistes de Hollywood: autre chose que des martyrs*, op. cit., p. 89 (sa traduction).

⁸⁷ R. Borde et E. Chaumeton, *Ibid.*, p. 122.

western de l'époque entraîne le spectateur dans un passé nostalgique, alors que la comédie musicale le fait rêver en écoutant Fred Astaire ou Judy Garland, le "film noir" rappelle brusquement la réalité des faits⁸⁸ » – , la plongée dans la réalité voulue par le public convient par contre parfaitement à la forme du noir, manifestant justement une volonté certaine de ramener le policier dans une sphère plus concrète, plus réelle. Paul Schrader fera d'ailleurs de ce réalisme la différence principale entre film noir et mélodrame : « *the postwar realistic trend succeeded in breaking film noir away from the domain of the high-class melodrama, placing it where it more properly belonged, in the streets with everyday people.*⁸⁹ » Or, en offrant ainsi une vision plus honnête de l'Amérique, le film noir reflète naturellement la réalité de ce « colosse aux pieds sales⁹⁰ » d'après-guerre, une réalité scarifiée par les images des camps de concentration, les explosions nucléaires d'Hiroshima ou de Nagasaki, le chômage et les grèves – l'économie de guerre ne parvenant pas à se convertir en économie de paix – ou la situation des femmes. Ces dernières ont en effet été la colonne vertébrale du pays pendant le conflit. Et les hommes, revenus de la guerre, sont effrayés par la place qu'elles ont prise dans la société. Certaines commentatrices féministes ont alors pu considérer la femme fatale comme une des premières expressions d'une révolte contre le patriarcat. Mais il semble plus juste de noter, à l'instar de Michel Ciment, que « le film noir célèbre la femme dans tout l'éclat de sa beauté, images idéalisées qui expriment la haine de l'homme contre cette incarnation d'une sexualité insatiable.⁹¹ » Car ce qui se trouve symbolisé à travers cette figure prédatrice, sexuée, voire castratrice, c'est bien cette crainte masculine d'une féminité puissante, cette existence d'un certain désarroi de la masculinité et d'une crise de confiance dans le modèle familial jusqu'alors dominant.

⁸⁸ P. Brion, *Le film noir*, Paris : Éditions de la Martinière, 2004, p. 11.

⁸⁹ P. Schrader, « Notes on *Film Noir* » dans *Film Genre Reader II*, *op. cit.*, p. 216.

⁹⁰ M. Cieutat, « Le film noir » dans *Cinémaction* n° 68, *op. cit.*, p. 38.

⁹¹ M. Ciment, *Le crime à l'écran*, *op. cit.*, p. 90.

Une autre contrainte façonna encore l'émergence et les caractéristiques du film noir. Déjà décisif dans l'histoire du film de gangsters, le code Hays continuait en effet à régir la production hollywoodienne après guerre, notamment en ce qui concernait la représentation des meurtres et de l'érotisme. Cette exigence conduisit alors le film noir à utiliser le pouvoir de la suggestion, pouvoir qui chargea les films d'une intensité sensuelle optimale que peu de genres peuvent revendiquer. Les réalisateurs, Charles Vidor en particulier, le comprirent vite. Le gant enlevé lascivement par une Gilda susurrant *Put The Blame on Mame* en 1946 reste, encore aujourd'hui, un véritable sommet d'affolement cinématographique. D'une certaine façon, on peut donc penser que, grâce à la censure, le film noir façonna un érotisme propre à se gagner les faveurs du public tout en parvenant à contourner les idéaux puritains de l'époque. Un autre élément peut être relié à la censure pratiquée à l'époque. Profitant de l'engouement pour la psychanalyse lié à la propagation des théories freudiennes⁹², le film noir, en insistant sur les déterminations psychologiques de la violence et de la cruauté montrées à l'écran, pouvait dès lors parfaitement exercer sa fonction exutoire de défouloir de l'inconscient collectif et « polarisait sans doute tous les désirs troubles du spectateur moyen [...], un moyen d'assouvir à bon compte sur un plan imaginaire des envies secrètes, conscientes ou non ». Or, dans ce contexte, « l'explication psychanalytique servant de caution scientifique, pouvait faire reculer les bornes de ce qu'il était permis de montrer.⁹³ »

⁹² Voir l'amnésie du antihéros comme thème noir, comme dans *Spellbound* (A. Hitchcock, 1945) ou l'analyse du rôle de la voix-off dans le film noir en termes de psycho-analyse freudienne que propose K. Hollinger dans « *Film Noir, Voice-Over, and the Femme Fatale* » dans *Film Noir Reader*, *op. cit.*, p. 243-259.

⁹³ R. Borde et E. Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, *op. cit.*, p. 33-34 et p. 31.

La situation économique des États-Unis d'après-guerre a également eu une influence majeure sur la production noire. Pendant la guerre, les studios se trouvaient dans une situation avantageuse, accumulant les recettes et n'ayant que peu de dépenses (je l'ai dit, les salles étrangères étaient fermées, ceci sans compter le matériel contingenté et le personnel des studios souvent envoyé au front). Les profits que tirèrent les cinq *majors* – soient les cinq compagnies de production les plus importantes à Hollywood que furent Paramount, Loew's-MGM, 20th Century Fox, Warner Bros, RKO – et les trois *minors* – soient United Artists, Universal et Columbia – de cette situation furent considérables. Mais, après-guerre, tout changea rapidement. Les prix furent libérés et s'envolèrent, le matériel devint extrêmement cher et, l'ère de la consommation venant de débiter, les ménages consacrèrent leur budget aux biens et services plutôt qu'aux spectacles. N'arrivant pas à se maintenir à niveau, licenciant à tour de bras, les studios furent donc contraints de demander l'aide du gouvernement⁹⁴. Dès mars 1945, une grève de huit mois fut déclenchée par la Confédération des Travailleurs du Cinéma, faisant écho aux mouvements sociaux qui s'amplifiaient partout dans le pays. Dès lors, le mot d'ordre à Hollywood devint extrêmement simple : réduire les dépenses. Si cet état de fait se traduisit assez concrètement dans les films eux-mêmes, où la cupidité des personnages apparaissait presque comme un moyen de survie, cette politique convint aussi parfaitement aux techniques de production du film noir. En effet, ses éclairages, essentiellement nocturnes, permettaient de réduire les décors et de prêter moins d'attention aux détails de mise en scène. Sans compter que l'utilisation du noir et blanc était beaucoup moins onéreuse que celles du Technicolor, inauguré en 1935 et du *Cinecolor* (deux couleurs) alors réservés aux productions de « prestige » des studios.

⁹⁴ De là débutera d'ailleurs la politique d'implantation systématique du cinéma américain en Europe et en Asie, dans le cadre également du plan Marshall.

Si le contexte est favorable à la production de films noirs dans les *majors*, il l'est également pour les indépendants qui se multiplient après-guerre au sein des studios eux-mêmes (la loi antitrust s'était en effet considérablement assouplie pendant la guerre). Les *majors*, dans le cadre du programme d'intégration verticale des studios, voient fleurir ces unités de production marginales capables de produire presque à la chaîne de petits films dits *B-Movies*, destinés à compléter les programmes doubles (un film d'une *major* était précédé d'un film « indépendant », comme *Out of The Past*, réalisé par Jacques Tourneur, en 1947)⁹⁵. Cette situation contextuelle ne fut pas sans conséquence pour l'élaboration d'un certain style noir.

*In the long term, however, these B units would be compelled to carve out identifiable and distinctive styles for themselves in order to differentiate their product – within generic constraints – for the benefit of audiences in general and exhibitors in particular [...]. A number of noir characteristics can at least be associated with – if not directly attributed to – economic and therefore technological constraints. The paucity of « production values » (sets, stars and so forth) may even have encouraged low budget production units to compensate with complicated plots and convoluted atmosphere. Realist denotation would have thus been de-emphasized in favour of expressionist connotation.*⁹⁶

Ainsi, le tournage de nuit, quittant les locations onéreuses des studios pour se nicher dans la rue, se répand rapidement. En raison de leur statut de films secondaires, ces *B-Movies* peuvent également se passer de scènes spectaculaires ou d'effets spéciaux coûteux. Pour ces raisons, ces films vont aussi s'éloigner des productions de studios préfabriquées et adopter des visions plus personnelles et artistiques. Sans moyens, victime de la crise économique, le film noir repose avant

⁹⁵ En 1931, seul 1/8ème des cinémas en présentaient. En 1947, le ratio atteignait 2/3 comme le souligne P. Kerr, « Out of What Past ? Notes on the B film noir » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 112.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 113 et p. 116.

tout sur l'imagination de ses artisans, à l'origine de nombreuses innovations stylistiques, que l'on pense, par exemple, à l'emploi quasi constant, et extrêmement novateur pour l'époque, de la caméra subjective dans *Lady in the Lake* (Robert Montgomery, 1947)⁹⁷ et dans la première moitié de *Dark Passage* (Delmer Daves, 1947) qui épousait le point de vue d'un évadé de prison ou à *Rope* d'Alfred Hitchcock (1948) tourné entièrement, malgré quelques raccords invisibles, en un seul plan-séquence. « *The B atmosphere was freer and more conducive to experiment and innovation than the far more costly, and consequently conservative, milieu of big budget film-making.*⁹⁸ »

Ce développement des *B-Units* permet également aux *majors* d'y « cacher » les cinéastes, techniciens et autres professionnels du cinéma, souvent immigrés d'Europe de l'Est, jugés dangereux pour la sécurité nationale. En effet, bien avant que le sénateur McCarthy ne lance « officiellement » sa chasse aux sorcières contre toute personne soupçonnée d'appartenance communiste, la guerre froide tend déjà ses premiers filets et, faisant suite à la loi Taft Hartley demandant à tout élu syndical de prouver qu'il n'appartient pas au parti communiste, le *House Un-American Activities Committee* est mis en place entre 1947 et 1950 (comité d'où émanera la tristement célèbre liste des « Dix d'Hollywood »). De grands réalisateurs, comme Fritz Lang ou Edgar G. Ulmer, purent alors officier « en silence » dans ces unités de seconde main. Or, si le climat de paranoïa régnant à l'époque transparaît dans les films noirs, si plusieurs scénaristes veulent à tout prix éviter de faire des vagues, craignant le licenciement ou l'opprobre d'une condamnation pour activités antiaméricaines – Pierre Sorlin remarque à ce propos : « un grand nombre d'intrigues repose sur la

⁹⁷ L'affiche du film souligne d'ailleurs cette nouveauté en plaçant en exergue la phrase : « *You and Robert Montgomery solve a murder mystery together !* ».

⁹⁸ R. E. Smith, « Mann in the Dark : the *Films Noir* of Anthony Mann » dans *Film Noir Reader*, *op. cit.*, p. 201.

crainte d'une délation ou d'une indiscretion, sur l'attente d'un témoignage que l'on cherche soit à écarter, soit à faire venir en plein jour⁹⁹ » –, quelques-uns de ces artisans isolés et rejetés trouvèrent néanmoins dans le film noir l'occasion de régler leurs comptes avec l'Amérique. Rien d'étonnant donc à ce que ce genre, portrait atypique d'une Amérique lessivée, puisse aujourd'hui être considéré comme « le miroir obscur des États-Unis.¹⁰⁰ »

1.2 Les racines du film noir

Au cours de l'évocation du contexte d'émergence du film noir, quelques-unes de ses racines ont déjà été identifiées. Mais avant de se concentrer sur ses deux fondations essentielles, une question se doit d'être posée : le film noir est-il un genre ?

1.2.1 Le film noir : genre, style ou série?

Comme je l'ai souligné, le film noir a très rapidement suscité l'intérêt des théoriciens et critiques français. Ne bénéficiant pas du recul du temps, ces derniers évoquaient prudemment l'existence d'une nouvelle tendance du cinéma américain. Ainsi, Raymond Borde et Étienne Chaumeton utilisaient de façon relativement interchangeable les expressions style noir, série noire (en rappel de l'origine du terme) ou genre noir, sans réellement se soucier de définir ces catégories. Mais le combat pour une dénomination générique était bien loin d'être gagné par le film noir.

⁹⁹ P. Sorlin, « The Dark Mirror » dans *L'avant-scène Cinéma* n° 329-330, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 14.

Étrangement, ce sont les auteurs anglophones qui posèrent le plus d'obstacles sur son chemin. Notons d'abord qu'aux États-Unis même, il n'intéressa les auteurs que tardivement et avec précaution. Ainsi, en 1968, Charles Higham et Joel Greenberg, s'ils évoquent le film noir dans leur ouvrage *Hollywood in the Forties*¹⁰¹, préfèrent traduire l'expression française et évoquer le « *Black Cinema* ». Au fil des années, notamment dans les années 1980 où une nouvelle vague de films noirs déferlait sur les écrans, plusieurs textes finirent pourtant par montrer l'intérêt des auteurs américains pour le film noir classique, même si en 1978, James Damico pouvait encore écrire : « *lamentably, the literature on film noir is notable only for its skimpiness, but for an absence of any truly rigorous or meaningful examination of its subject.* »¹⁰² Depuis ce regain d'intérêt, articles, définitions et ouvrages de référence fleurissent, ce qui n'est pas sans poser un autre problème, soulevé par Paul Schrader¹⁰³ : celui de rendre ce genre assez difficile à circonscrire. Au cœur de cette prolifération d'articles, un débat a commencé autour de la question centrale : le film noir est-il un genre ? Une réponse tranchée y était déjà apportée en 1970 par le critique britannique Raymond Durnat.

Affirmant « *the film noir is not a genre, as the Western and gangster film, and takes us into the realm of classification by motif and tone* »¹⁰⁴, Raymond Durnat préférait, en effet, disséquer le film noir en différents cycles distincts (comme les films noirs critiquant la société, le thriller néo-documentaire ou le thriller romantique) en évoquant les notions assez subtiles de ton et d'ambiance. Parlant indifféremment de cycle ou de série, il décortiquait, certes, ce qui pouvait apparaître comme les

¹⁰¹ C. Higham et J. Greenberg, « *Noir Cinema* » (reproduction partielle d'*Hollywood in the Forties*, New York : A.S. Barnes, 1968) dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 27-35.

¹⁰² J. Damico, « *Film Noir : A Modest Proposal* » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 95.

¹⁰³ P. Schrader, « *Notes on Film Noir* » dans *Film Genre Reader II*, op. cit., p. 214.

¹⁰⁴ R. Durnat, « *Paint it Black : The Family Tree of the Film Noir* » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 38.

différentes tendances ou thématiques du film noir (au même titre que la comédie musicale peut se diviser entre films de revues, films humoristiques ou comédies romantiques¹⁰⁵), mais n'expliquait pas pourquoi cette catégorie ne pouvait pas être envisagée comme un genre. S'appuyant sur cet article, et divisant lui aussi cette famille de films en trois phases (1941–46 : le privé et le loup solitaire ; 1945–49 : réalisme d'après-guerre : 1949–53 : action psychotique et pulsion suicidaire), Paul Schrader s'avère, pour sa part, plus précis. En effet, selon lui, si le film noir ne peut être considéré comme une catégorie générique, c'est qu'il est avant tout définissable en fonction de son style :

*It is not defined, as are the western and gangster genres, by conventions of setting and conflict but rather by the more subtle qualities of tone and mood. It is a film « noir », as opposed to the possible variants of film « gray » or film « off-white ». Film noir is also a specific period of film history, like German expressionism or the French New Wave. In general, film noir refers to those Hollywood films of the forties and early fifties that portrayed the world of dark, slick city streets, crime and corruption.*¹⁰⁶

Débutons par ce deuxième argument : le film noir n'est pas un genre, mais désigne plutôt une période spécifique de l'histoire du cinéma. Si l'on peut en trouver des traces dans les œuvres de David W. Griffith ou dans certaines productions des années 1920, le film noir est en effet généralement considéré comme ayant commencé sa course avec *The Maltese Falcon* en 1941 et l'ayant achevée avec *Touch of Evil* en 1958. Pourtant, le fait que la comédie musicale soit associée historiquement de façon marquée aux années 1930 et 1940 ou le western aux années 1940 et 1950 ne les a jamais disqualifiés de la course à une caractérisation générique. Pourquoi le film

¹⁰⁵ Rick Altman distingue pour sa part trois types de comédie musicale : la comédie-contes de fées, la comédie-spectacle et la comédie folklore dans *La comédie musicale hollywoodienne*, Paris : Armand Colin, 1992, cité par G. Mouëllic, *Jazz et cinéma*, Paris : Cahiers du cinéma, 2000, p. 17.

¹⁰⁶ P. Schrader, « Notes on *Film Noir* » dans *Film Genre Reader II*, *op. cit.*, p. 214.

noir devrait-il faire figure d'exception ? En outre, si les deux genres précédemment cités ont connu leur heure de gloire de façon très circonscrite historiquement, le film noir, lui, a très certainement continué sa course après les années 1950, comme je le montrerai plus tard.

La question du style noir est, elle, plus problématique. Si certains se sont simplifié la tâche en notant « film noir *is as much a style as it is a genre*¹⁰⁷ », et malgré la tentative citée en début de chapitre, de nombreux auteurs ont néanmoins trouvé plus aisé de définir le film noir par son style que par son contenu, ses thèmes, ses intrigues ou ses personnages. Or, le statut générique repose tout à la fois sur des éléments de forme et de contenu, comme l'évoquaient Rene Wellek et Austin Warren : « *genre should be conceived, we think, as a group of ... works based, theoretically, upon both outer form (specific meter or structure) and also upon inner form (attitude, tone, purpose – more crudely subject and audience)*.¹⁰⁸ » Il est certes tout à fait remarquable que des éléments de style forts, comme l'utilisation du noir et blanc ou l'atmosphère nocturne et urbaine, caractérisent le genre. Mais ces éléments, comme je l'ai déjà noté, ne lui correspondent que dans leur association combinatoire et indispensable à certains éléments de contenu. En réfutant cette idée, tout film comprenant simplement les éléments de style cités, comme *Shadows and Fog* (Woody Allen, 1992) ou encore *Ed Wood* (Tim Burton, 1994), pourrait être considéré comme un film noir, ce qu'une rapide analyse de contenu suffirait pourtant à démentir.

¹⁰⁷ A. Silver et L. Brookover, « What Is This Thing Called *Noir* ? » dans *Film Noir Reader*, *op. cit.*, p. 262.

¹⁰⁸ R. Wellek et A. Warren, *Theory of Literature*, New York : Harcourt, Brace and Co., 1956, p. 221, cité par J. Damico, « *Film Noir* : A Modest Proposal » dans *Film Noir Reader*, *op. cit.*, p. 102.

Pour asseoir leur hypothèse voulant que le film noir soit un style plus qu'un genre, certains ont insisté sur le fonctionnement trans-générique de cette catégorie. Il est en effet tout à fait juste de noter que la trame criminelle, les éclairages contrastés ou la violence ont pu influencer le mélodrame, le film social, le western, la science-fiction ou même certains films de la Nouvelle Vague française (comme *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard en 1960). Pour Todd Erickson, citant par exemple *It's a Wonderful Life* (Frank Capra, 1946) ou *The Day the Earth Stood Still* (Robert Wise, 1951) : « *these genre films were not film noir. To use a hybrid expression, they were "noired"*.¹⁰⁹ » Mais cette « contamination générique » ne fonctionne pas uniquement dans un sens et s'effectue également au profit du film noir. L'apparition d'un personnage uniquement par son ombre sur un mur, que l'on remarque notamment dans *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958), n'est-elle pas inspirée des techniques stylistiques du film d'épouvante ? Dans *Kiss Me Deadly* (Robert Aldrich, 1955), la scène finale évoquant une apocalypse nucléaire n'emprunte-t-elle pas à une thématique aimée de la science-fiction ? Des passerelles d'échange entre les genres existent, c'est certain. De tout temps, les genres se sont influencés les uns les autres. Mais en quoi ces échanges amoindrirait-ils la qualité générique des genres émetteurs ? En partageant un de ses éléments de style, par exemple, le film noir ne s'en défait pas pour autant. La logique de cet argument est encore aussi simplement qu'irréfutablement démontrée par James Damico : en considérant que le noir n'est pas un genre en raison de sa fonction trans-générique, pourquoi continuer à considérer une orange comme une orange, puisque celle-ci participe également de la constitution des mandarines¹¹⁰ ?

¹⁰⁹ T. Erickson, « Kill Me Again : Movement becomes Genre » dans *Film Noir Reader*, *op. cit.*, p. 308.

¹¹⁰ J. Damico, « *Film Noir* : A Modest Proposal » dans *Film Noir Reader*, *op. cit.*, p. 97 (ma traduction).

Le film noir ne peut sérieusement être considéré comme une réserve d'éléments visuels et de contenu n'ayant pour unique fonction que de servir à enrichir les autres genres. Car il existe bel et bien à part entière. Malgré son appartenance à la catégorie plus générale du film criminel, c'est justement en se différenciant des autres composantes de cette catégorie, le *whodunit* et le film de gangsters, qu'il s'est constitué de façon autonome et indépendante en particularisant ses propres codes et conventions. Northrop Frye rappelle : « *The study of genres is based on analogies in form... and has to be founded on the study of convention.*¹¹¹ » C'est en effet l'observation de récurrences d'éléments différenciables, tant thématiques que visuels, dans un corpus de films délimités qui peut autoriser à évoquer le concept de genre. Or, ce n'est pas le hasard qui permet de réunir et d'isoler, en les différenciant des autres, des films tels que *Laura* (Otto Preminger, 1944), *Murder My Sweet* (Edward Dmytryk, 1944), *The Postman Always Rings Twice* (Tay Garnett, 1946) ou *Sunset Blvd.* (Billy Wilder, 1950), mais bien justement la présence de ces éléments précédemment soulignés. Paul Schrader lui-même n'a-t-il pas analysé le film noir en fonction de ses thèmes et techniques stylistiques particuliers¹¹² ? Si le film noir n'existait pas comme un genre à part entière, avec ses propres traits distinctifs, comment expliquer que la version de 1941 de *The Maltese Falcon* soit considérée comme lui appartenant, mais non les versions de 1931 (Roy del Ruth) et de 1936 (William Dieterle) ? Peut-être faut-il voir dans ces tentatives de discréditer le film noir comme sous-forme du cinéma hollywoodien (puisque tous les arguments qui sont opposés à sa généricité pourraient tout aussi bien s'appliquer au western ou à la

¹¹¹ N. Frye, *Anatomy of Criticism : Four Essays*, Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1971, p. 95-96, cité par J. Damico, « *Film Noir : A Modest Proposal* » dans *Film Noir Reader*, *op. cit.*, p. 100.

¹¹² P. Schrader, « *Notes on Film Noir* » dans *Film Genre Reader II*, *op. cit.*, p. 219-221, où il distingue sept traits stylistiques spécifiques (comme l'ordre chronologique complexe ou les narrations romantiques) et des thèmes particuliers, comme la passion du présent et du passé et la peur du futur qui caractérise le héros du noir.

comédie musicale) une « punition » contre ce que plusieurs critiques et théoriciens américains ont retenu de ce genre : son anti-américanisme ?

*For a long time film noir, with its emphasis on corruption and despair, was considered an aberration of the American character. The western, with its moral primitivism, and the gangster film, with its Horatio Alger values, were considered more American than the film noir.*¹¹³

Quelle qu'en soit la véritable motivation, tous les arguments théoriques opposés à l'existence d'un genre noir me semblent grandement discutables. Sa spécificité générique ne me paraît pas réfutable et c'est avec facilité que je me rangerai à cette assertion de Michel Cieutat : « le film noir n'est pas un torchon que l'on mélange avec n'importe quelle serviette.¹¹⁴ » Pourtant, malgré leurs différences d'interprétation à ce sujet, la plupart des auteurs s'accordent à reconnaître deux racines fondamentales au genre.

1.2.2 La racine littéraire : le roman noir

La première grande influence qui marqua le film noir fut celle du roman noir issu de la *hard-boiled school*, littéralement l'école des durs à cuire. Cette école ayant été abondamment analysée, je n'en aborderai que les grandes lignes¹¹⁵. Si, dès 1860, des périodiques peu chers (les *dime novels*) se mirent à envahir le marché de l'édition afin d'attirer un public populaire et nombreux, c'est à partir de 1915 que le format

¹¹³ P. Schrader, « Notes on *Film Noir* » dans *Film Genre Reader II*, *op. cit.*, p. 225.

¹¹⁴ M. Cieutat, « Le film noir » dans *Cinémaction* n° 68, *op. cit.*, p. 45.

¹¹⁵ Pour plus de détails, voir notamment A. Lacombe, *Le roman noir américain*, Paris : Union générale d'éditions, 1975 ou U. Eisenzweig, *Le récit impossible*, Paris : Bourgois, 1986.

d'expression principal du roman noir, les *pulps*, se développe. Magazines à un sou, fabriqués sur du papier peu onéreux et de mauvaise qualité, usinés à partir de pulpe de bois, ils accueillirent en leurs pages les premiers écrits d'une nouvelle vague d'auteurs, destinés à bouleverser le paysage de la littérature policière. Un de ces imprimés eut d'ailleurs une importance toute particulière. Lancé en avril 1920 pour pallier les difficultés financières du magazine littéraire *Smart Set*, *Black Mask* publia en effet, dès 1922, *The Road Home*, la première nouvelle d'un jeune auteur travaillant par ailleurs comme détective privé : Peter Collinson. Or, sous ce nom qu'il abandonna dès l'année suivante (après la nouvelle *Arson Plus*) ne se cachait nul autre que Dashiell Hammett. Prenant pour toile de fond San Francisco, ses intrigues dénouées avec un sang-froid impressionnant par le personnage du détective Sam Spade décrivent les ravages de la drogue et de la corruption dans les milieux politiques et judiciaires, dans un style réaliste, épuré et cru, aux descriptions froides et aux dialogues incisifs.

Hammett a remis l'assassinat entre les mains des gens qui le commettent pour des raisons solides et non pour fournir un cadavre à l'auteur [...]. Avec les moyens du bord et non des pistolets de duels, [...] ou des poissons exotiques, il colla ces gens sur le papier tels qu'ils sont dans la vie.¹¹⁶

C'est alors autour de cet auteur majeur du roman noir que le rédacteur en chef de la revue, Joseph T. Shaw, forge le concept de *hard-boiled school* en publiant les écrits d'autres écrivains essentiels du genre : Carroll John Daly (*Three Gun Terry* et *Knights of the Open Palm*, 1923), Charles M. Green alias Erle Stanley Gardner (*The Shrieking Skeleton*, 1923), Horace McCoy (*The Devil Man*, 1927) et surtout Raymond Chandler (*Blackmailers Don't Shoot*, 1933). Autre auteur de référence du roman noir, l'écriture de ce dernier se distingue néanmoins de celle de Dashiell

¹¹⁶ R. Chandler cité par S. Dulout, *Le roman policier*, Paris : Milan, 1997, p. 26.

Hammett par ses intrigues plus dramatiques, aux trames narratives complexes et basées sur des conflits familiaux, psychologiques et sociaux. Créateur du personnage du détective au grand sens de l'honneur, mais au cynisme imparable, Philip Marlowe, il navigue avec un sens de l'image fort entre les thèmes de la culpabilité, de l'autodestruction et du destin. Chandler s'est élevé contre « le roman policier classique réservé aux vieilles dames des deux sexes ou sans sexe du tout.¹¹⁷ »

Rapidement, ces auteurs abandonnèrent pourtant les nouvelles pour publier de véritables romans. C'est à nouveau à Dashiell Hammett que revint l'honneur de lancer « officiellement » les débuts du roman noir avec trois romans parus en 1929 et 1930 : *Red Harvest*, *The Dain Course* et *The Maltese Falcon*. Exploitée également par Raymond Chandler (*The Big Sleep*, 1939) ou James M. Cain (*The Postman Always Rings Twice*, 1934), cette veine nouvelle allait en réalité affiner un des thèmes déjà exploités par les nouvelles proto-policieuses, comme celles d'Edgar Allan Poe : la ville, en plongeant cette fois plus durement ses actions dans les rues et les caniveaux. Comme le remarquait Keith Chesterton, le roman policier allait rapidement s'imposer comme « l'*Illiade* de la grande ville.¹¹⁸ »

Dans les années 1920 et 1930, le roman policier n'était pas un nouveau-né. Mais il avait déjà mauvaise réputation. Considéré comme une littérature de gare, populaire, rangé davantage du côté des biens de consommation que des œuvres artistiques, il était méprisé par beaucoup d'auteurs et de critiques, et ce, dès la fin du XIX^e siècle où il était décrié :

¹¹⁷ J. Tulard, « Roman policier » dans *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit., p. 722.

¹¹⁸ K. Chesterton cité par S. Dulout, *Le roman policier*, op. cit., p. 27.

D'une part parce que sa lecture serait fondée sur l'anticipation d'un plaisir attendu, d'autre part parce qu'il obéit à des règles trop coercitives qui le conduiraient à n'être plus qu'un jeu futile et stérile, un divertissement déguisé en récit, une fiction froide et sans âme dans lesquels les personnages, privés de toute psychologie, deviendraient de simples marionnettes : en somme, un phénomène non-littéraire.¹¹⁹

Or, si le roman noir eut lui aussi à subir les foudres des élites intellectuelles, il fut néanmoins à l'origine de ce vent de changement qui souffla sur la littérature policière. En se démarquant des formes rigides, du style poli, des mécanismes froids et de la morale manichéenne de la littérature policière anglo-saxonne, il apportait en effet une réponse radicale à la tendance grandissante à la caricature de cette forme. En pénétrant au cœur du « vrai monde », sordide, violent et cruel, en se débarrassant des raisonnements mathématiques et rassurants du *whodunit*, en ne cherchant plus à débusquer un coupable, mais à le mettre hors d'état de nuire, il obligeait ses lecteurs à quitter les « salons où l'on déduisait » pour s'interroger sur l'état du monde. Plus réaliste,

Il ne se limite plus à l'illusoire vérité ni à l'analyse d'infimes indices. Il préfère s'intéresser aux individus, aux rapports entre classes sociales pour jouer ainsi le rôle de révélateur des dysfonctionnements du système [...]. À l'inverse du climat douillet et des certitudes incarnées par le *whodunit*, le roman noir affiche ses doutes en témoignant de la violence urbaine et du désordre de nos sociétés.¹²⁰

¹¹⁹ A.-M. Boyer, « Questions de paralittérature » dans *Poétique* n° 98, Paris : Seuil, avril 1994, p. 150.

¹²⁰ C. Mesplède, « Genres et publics du roman policier » dans *Le monde des littératures*, *op. cit.*, p. 419.

Lors du lancement de la collection « Série Noire » par les Éditions Gallimard, destinée à réunir les romans noirs américains parus entre 1925 et 1940 et éditée en réaction à la collection « Le Masque » qui regroupait ces romans à énigme polis, Marcel Duhamel décrivait ainsi le genre comme un ensemble d'œuvres « à la langue fort peu académique, où règnent l'immoralité, la violence et la haine sans merci, assaisonnée d'humour et de jeux de mots vaseux.¹²¹ » Mais plus important encore, c'est la vision du monde qui change avec la *hard-boiled school* :

The pre-existential world of the classical detective was ordered and meaningful ; social aberrations were temporarily and quickly righted through the detective's superior powers of deductive reasoning. A product of a rather smug Western society, such a world reflected a Victorian sense of order and a belief in the supremacy of science. The hard-boiled writers replaced this with a corrupt chaotic world where the detective's greatest asset was the sheer ability to survive with a shred of dignity.¹²²

Comme le remarquait encore Jean-Jacques Beinex :

Le roman noir traduit, traite du dérèglement : celui d'un être, d'une famille, d'une ville, peut-être d'une société ; il dresse le constat de ces accidents sociaux que sont les crimes et la lumière noire qu'il projette révèle notre nature, notre être : hommes des villes, soudain en marge de la société, de la morale, animaux civilisés pris les armes à la main, jeux de chats et de souris dans la jungle de l'asphalte.¹²³

¹²¹ M. Duhamel cité par S. Dulout, *Le roman policier, op. cit.*, p. 27.

¹²² R. G. Porfirio, « No Way Out : Existential Motifs in the *Film Noir* » [1976] dans *Film Noir Reader, op. cit.*, p. 90.

¹²³ J.-J. Beinex, « Polar n° 27 » [1983] dans *Panthéon Noir I*, F. Guérif [éd.], Paris : Nouvelles Éditions Séguier, p. 41-42.

Se démarquant non seulement par leur nouveau regard sur la société, mais aussi par leurs innovations stylistiques, les auteurs de roman noir allaient, on le comprend, bien vite séduire les créateurs hollywoodiens. Car c'est en partageant l'esprit de révolte contre la tradition policière littéraire du roman noir que le film noir allait lui aussi se créer en réaction aux formes policières cinématographiques existantes. Ainsi, dès 1941, John Huston, alors jeune scénariste à la Warner, adapte *The Maltese Falcon* du roman de Dashiell Hammett et note : « j'ai essayé de transposer [son] style en termes techniques.¹²⁴ » L'année suivante, c'est encore son *Glass Key* qui est adapté par Stuart Heisler. Dès lors, on ne compte plus les adaptations directes des romans de Raymond Chandler (son *Farewell my Lovely* deviendra le *Murder My Sweet* d'Edward Dmytryk en 1944), James M. Cain (*Mildred Pierce* de Michael Curtiz, 1945 ou *The Postman Always Rings Twice* de Tay Garnett, 1946), Ernest Hemingway (*The Killers* de Robert Siodmak, 1946) ou David Goodis (*Dark Passage* de Delmer Daves, 1947). Les romanciers se laissent également prendre au jeu du film noir en devenant eux-mêmes scénaristes. Raymond Chandler donne ainsi naissance au *Double Indemnity* réalisé par Billy Wilder en 1944, en adaptant le roman *Three of a Kind* de James M. Cain. Il aide à l'adaptation de son *Lady in the Lake* pour Robert Montgomery en 1947 et adapte Patricia Highsmith pour *Strangers on a Train* d'Alfred Hitchcock en 1951. James M. Cain co-adapte pour sa part, avec Geoffrey Homes, le roman de ce dernier, *Build My Gallows High*, pour *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947) et William Faulkner transpose *The Big Sleep* de Raymond Chandler pour Howard Hawks en 1946. Cette affluence de talents dans les studios ne fut d'ailleurs probablement pas sans conséquence dans le changement ressenti à ce moment à Hollywood. Devenus essentiels à la création des films, les scénaristes

¹²⁴ J. Huston, *John Huston*, A. Madsen, Londres : Robson Books, 1979, cité par P. Brion, *Le film noir*, op. cit., p. 48. En outre, *The Maltese Falcon* de Dashiell Hammett avait déjà été porté à l'écran avant cette adaptation (*The Maltese Falcon*, Roy del Ruth, 1931, *Satan Met a Lady*, William Dieterle, 1935). Mais ces films étaient encore loin de traduire explicitement la noirceur désespérée et fataliste du courant *hard-boiled*.

peuvent quitter leur rôle de subalternes interchangeables que leur cantonnement dans des *pools* leur réservait.

Pourtant, au-delà de ces cas particuliers, il est également remarquable de constater à quel point les éléments tirés du roman noir surent modeler les codes de ce genre au grand écran. Le genre littéraire était initialement très cinématographique, comme en témoignent, par exemple, les chapitrages organisés sur le principe de la séquence. Marcel Duhamel n'évoquait-il d'ailleurs pas le roman noir comme inaugurant « l'ère du fait-divers sanglant, réaliste et découpé comme un scénario¹²⁵ » ? Rien d'étonnant à ce que le cinéma se soit emparé bien vite de cette source de thèmes et de figures si cinématographiques. Car s'il était effectivement délicat de filmer le raisonnement et la déduction induits par le roman à énigmes, « l'explication verbale fige[ant] le mouvement¹²⁶ », l'action très visuelle et rythmée, omniprésente dans les pages de ces romans, favorisait, elle, sa transposition au grand écran. Le crime y apparaissait comme l'expression réaliste d'une violence qui gangrenait la société urbaine, moderne et corrompue, mettant à profit des cinéastes des décors quotidiens et urbains aisément reconstituables. Comme le roman noir, le film noir ne visait donc plus à résoudre une énigme, mais à l'utiliser comme un prétexte, un *McGuffin* dira Alfred Hitchcock, pour dresser un tableau sombre et poignant de la société et notamment de ses bas-fonds. « *It was a cinematic world that was dark, oppressive, cluttered and corrupt, characterised by wet city streets, dingy apartments and over-furnished mansions, but above all by an atmosphere thick with the potential for violence.*¹²⁷ »

¹²⁵ M. Duhamel cité par S. Dulout, *Le roman policier, op. cit.*, p. 34.

¹²⁶ M. Ciment, *Le crime à l'écran, op. cit.*, p. 56.

¹²⁷ R. G. Porfirio, « No Way Out : Existential Motifs in the *Film Noir* » dans *Film Noir Reader, op. cit.*, p. 90.

Ses intrigues labyrinthiques, laissant place au hasard et aux ellipses et articulées autour d'un détective ou d'un malfrat, permettaient aux réalisateurs de bénéficier de bases narratives denses et riches propres à capter l'attention des spectateurs (parfois à un point tel que l'on raconte même qu'Howard Hawks était incapable de résumer son film *The Big Sleep* adapté du roman de Chandler). L'écriture y était également sèche, impassible, presque brutale, préférant restituer les comportements plutôt que de s'engager dans de longues explications et descriptions et, surtout, révélait au grand jour une « façon de manier la plume comme un cinéaste use de sa caméra.¹²⁸ » Les dialogues, pour leur part, percutants, concis, imagés et cyniques, emplis de pessimisme désabusé et d'ironie gouailleuse, donnaient aux personnages une épaisseur psychologique propice à les rendre attachants au grand écran (pour l'exemple, dans *Laura* d'Otto Preminger, lorsque l'héroïne dit à son compagnon Mr Lydecker qu'il est gentil, celui-ci ne peut s'empêcher de répondre : « *I'm not kind, I'm vicious. That's the secret of my charm* »).

Mais deux éléments stylistiques essentiels sont à retenir dans l'influence qu'a pu avoir le roman noir sur le film noir : la voix-off et les flash-backs. Les romanciers *hard-boiled* furent, en effet, très vite attirés par les narrations à la première personne du singulier. Or, le style direct, qui permettait une plongée au cœur des personnages, intime et sans détour, était parfaitement adapté au cinéma, toujours à la recherche de moyens de donner plus de profondeur à ses mécanismes d'identification. Le film noir s'empressa de traduire cinématographiquement cette innovation stylistique qui

¹²⁸ C. Mesplède, « Genres et publics du roman policier » dans *Le monde des littératures*, op. cit., p. 420. C'est d'ailleurs en 1948 que la notion de caméra-stylo, qui ne décrit que ce qu'elle voit, émerge sous la plume d'Alexandre Astruc (« Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo, le cinéma comme "art d'écriture" » dans *L'écran français* n° 144, 30 mars 1948, reproduit sur la page : <http://aliquid.free.fr/spip.php?article2261>, consultée le 13 novembre 2007). Ce dernier, se fondant sur l'esthétique des films noirs, défend l'idée que, la caméra étant comparable au stylo de l'écrivain, le cinéaste doit en toute logique être également considéré comme un auteur.

permettait à la fois de se distancier des actions répréhensibles visibles à l'écran, mais également de s'en sentir étonnamment proche. Déjà présent dans le mélodrame, le flash-back, quant à lui, permit au film noir de spécifier son identité policière. En effet, cet élément était davantage utilisé pour soutenir un exposé rigoureux et détaillé des faits plutôt que pour entretenir une tension et un suspense, utilisation qui caractérise plutôt le thriller, par exemple. Dans la plupart des films noirs, le flash-back initiait le récit d'un héros que l'on savait donc perdu d'avance et qui nous expliquait sa descente aux enfers. Dans *Sunset Blvd.*, Billy Wilder a ainsi somptueusement poussé cette logique à son terme en donnant droit au souvenir, dès le préambule de son film, à un personnage déjà mort.

Mais le film noir semble aussi avoir hérité de ces fictions littéraires leur goût pour l'existentialisme. C'est du moins la thèse de Robert G. Porfirio qui, se basant sur l'œuvre d'Ernest Hemingway, voit dans les errements des (anti-) héros du film et du roman noir une réminiscence du courant intellectuel plaçant la liberté et la responsabilité au cœur même de sa perception de la nature humaine. La définition qu'en donne cet auteur paraît en effet bien proche de l'ambiance qui caractérisait le monde noir :

Existentialism is an outlook which begins with a desoriented individual facing a confused world that he cannot accept. It places its emphasis on man's contingency in a world where there are no transcendental values or moral absolutes, a world devoid of any meaning but the one man himself creates [...]. If, as William Barrett suggests, existentialism is foreign to the generally optimistic and confident outlook of American society, then the vast popularity of hard-boiled writers of the 1930s went far to « soften » this confidence and prepare audiences for a new sort of pessimistic film which would surface in the 1940s.¹²⁹

Complexe, désorienté et pessimiste, le film noir qui « faisait basculer le rêve américain, entretenu coûte que coûte au XX^e siècle par des genres comme le western, la comédie ou le film d'aventures, dans le tourment existentiel¹³⁰ » saura également s'appuyer sur une autre racine pour traduire son état d'esprit si particulier.

1.2.3 La racine artistique : l'expressionnisme allemand

« Art paroxystique et révolté, vouant aux gémonies les formes bourgeoises et aliénantes qu'étaient à ses yeux le symbolisme décadent, le naturalisme et l'impressionnisme¹³¹ », l'expressionnisme est un mouvement esthétique qui marqua la production culturelle de l'Allemagne entre 1909 et 1918. Mais ce n'est que vers 1919, moment où naissait la République de Weimar, qu'il gagna le cinéma. En 1920 sortait alors une de ses œuvres majeures : *Le cabinet du Dr Caligari* de Robert

¹²⁹ R. G. Porfirio, « No Way Out : Existential Motifs in the *Film Noir* » dans *Film Noir Reader*, *op. cit.*, p. 81 et 83.

¹³⁰ M. Cieutat, « Le film noir » dans *Cinémaction* n° 68, *op. cit.*, p. 44.

¹³¹ V. Pinel, « L'expressionnisme » dans *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, *op. cit.*, p. 100.

Wiene, véritable choc cinématographique évoquant l'histoire d'un fou racontée à la première personne¹³² dans un décor aux toiles peintes, aux angles aigus et aux perspectives déformées. Caractérisés par une exaspération des formes et des couleurs, une dématérialisation des décors et des personnages et la présentation d'un monde rendu factice par un travail sur les lumières de studios, les films expressionnistes reflétaient, en réalité, l'angoisse des créateurs face à la République de Weimar et l'humiliation d'un pays défait lors de la Première Guerre mondiale et déséquilibré par une économie chancelante. Chaos, personnages torturés, arbitraire formel, c'est tout un mouvement stylistique et thématique qui se crée sous la houlette de cinéastes aussi essentiels que Fritz Lang ou Friedrich W. Murnau et que Lotte H. Eisner, spécialiste du mouvement, décrit ainsi : « des plafonds bas et des corridors étroits forcent les corps à se courber brusquement, à longer les murs, le buste en avant, la taille rompue, bref à assumer cette attitude de “diagonale dynamique” qu'exaltent les expressionnistes.¹³³ »

Mais l'expressionnisme sut pourtant dépasser les seules frontières allemandes. Et si l'on peut en trouver des traces dans les films d'épouvante américains d'avant-guerre (notamment dans le cycle émanant des studios Universal) ou dans les films gothiques britanniques, il contamina aussi de façon profonde et permanente le film noir. Je l'ai en effet déjà souligné, de nombreux techniciens et auteurs allemands, autrichiens ou hongrois, émigrèrent aux États-Unis lors de l'avènement du nazisme. Fritz Lang lui-même s'exila en 1934, suivi par Billy Wilder, Otto Preminger, Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Max Ophüls, Michael Curtiz ou le chef opérateur Karl Freund. Or, si l'angoisse caractérisait l'ambiance de travail de l'expressionnisme, il

¹³² Certains verront d'ailleurs dans cette utilisation la première manifestation de la voix-off que le film noir affectionnait.

¹³³ L. H. Eisner, *L'écran démoniaque*, Paris : André Bonne, 1952, citée par V. Pinel, « L'expressionnisme » dans *Écoles, genres et mouvements au cinéma, op. cit.*, p. 101.

suffit de regarder les films noirs américains de ces créateurs pour constater que le climat n'en était pas moins tendu aux États-Unis. Comme le rappelle Ignacio Ramonet :

L'analyse du film et de ses signes (dans la structure, le récit, la forme ou l'économie) nous permet de déceler avec assez de précision les tendances implicites de la société qui le produit. Société dont il constitue, en tant que produit culturel, un des symptômes ou des *révélateurs sociaux* privilégiés [...]. Il est par conséquent naturel que les périodes de forte intensité conflictuelle (les crises économiques, par exemple) ou les périodes de mutation technologique (comme celle qui caractérise le passage du XX^e au XXI^e siècle) suscitent la création de fictions singulières qui reflètent (directement ou indirectement, de façon latente ou manifeste) les grandes angoisses, les phobies ou les perspectives d'une société tourmentée.¹³⁴

De nombreux thèmes expressionnistes, comme la déshumanisation de l'homme, la sexualisation de la femme, la folie, la paranoïa, s'exprimèrent bien vite dans le film noir. Mais l'apport du mouvement allemand fut surtout remarquable d'un point de vue stylistique. En effet, c'est par l'importation de figures expressionnistes, comme les grandes profondeurs de champ, les courtes focales rendant les arrières plans visibles, les déformations de premiers plans, les plongées, les perspectives brisées et le refus de la ligne droite, que le climat si particulier du genre, fait d'étouffement et de menace sous-jacente, se créa. Le changement le plus essentiel se remarqua au niveau de la lumière. C'est en effet en minimisant la lumière d'appoint et en privilégiant les éclairages *low key* permettant d'obtenir une lumière crue durcissant les visages et des ombres et lumières fortement contrastées, que le film noir spécifia sa personnalité.

¹³⁴ I. Ramonet, *Propagandes silencieuses*, Paris : Gallimard, 2000, p. 94-95.

Michel Cieutat précise:

Les films noirs accentuèrent ce type d'éclairage très contrasté, très *low key*, jusqu'à faire de l'ombre et de la nuit les manifestations premières et fondamentales de leur esthétique. Par là même, ils permirent à certains de se rendre compte que le rêve américain était en train de virer lentement, mais sûrement, au cauchemar.¹³⁵

Combinée aux autres racines du film noir, cette influence artistique particulière a encore un autre pouvoir : celui de permettre une nouvelle conception du film noir, entendu comme un genre maniériste.

1.3 Un cinéma maniériste ?

Plusieurs études ont été menées sur le maniérisme au cinéma, comme celles recueillies dans l'ouvrage collectif de Véronique Campan et Gilles Menegaldo¹³⁶, celles de Serge Daney¹³⁷ ou celle d'Alain Bergala¹³⁸. Mais aucune, à l'exception de la remarque rapide énoncée par Paul Schrader – « *thus film noir's techniques emphasize loss, nostalgia, lack of clear priorities, and insecurity then submerge these self-doubts in mannerism and style*¹³⁹ » – ne caractérise le film noir classique comme un genre maniériste.

¹³⁵ M. Cieutat, « Le film noir » dans *Cinémaction* n° 68, *op. cit.*, p. 44.

¹³⁶ *La Licorne* n° 66, « Du maniérisme au cinéma », *op. cit.*

¹³⁷ S. Daney, *Ciné journal. Volume 1 et II, 1981-1982 et 1983-1986*, Paris : Cahiers du cinéma, [1986], 1998, ou *La rampe*, Paris : Cahiers du cinéma, [1983], 1996.

¹³⁸ A. Bergala « D'une certaine manière (le cinéma à l'heure du maniérisme) » dans *Théories du cinéma*, *op. cit.*, p. 156-165.

¹³⁹ P. Schrader, « Notes on *Film Noir* » dans *Film Genre Reader II*, *op. cit.*, p. 221.

1.3.1 Le maniérisme

*Que de talent dilapidé, mais quel talent ! Et si l'on veut que ce soit un « décadentisme », alors oui ; mais à condition qu'on n'oublie pas qu'il fut souvent de la qualité la plus subtile, incandescente et intellectuelle qu'on ait jamais vue dans toute l'histoire de l'art.*¹⁴⁰

Historiquement, le terme même de maniérisme n'a trouvé sa définition que difficilement. Apparu postérieurement au mouvement qu'il désigne, l'on remarque sa trace pour la première fois en 1550, sous la plume de Giorgio Vasari, lui-même peintre, dans son ouvrage sur la Renaissance¹⁴¹. Vasari évoque plus exactement le substantif *maniera* (manière) dérivé de l'adjectif *manierato* (maniéré) et le terme apparaît alors comme synonyme de style, de façon de faire personnelle. Au XVI^e siècle, sa signification va évoluer pour désigner les belles manières, soit cet idéal raffiné d'élégance aristocratique. Pourtant, dès la fin du *Cinquecento*, un glissement sémantique péjoratif s'opère et les peintres « maniéristes » sont qualifiés de simples imitateurs académiques de toiles de maîtres, responsables d'une décadence de l'art, puisque ne sachant pas créer. En 1672, Giovanni P. Bellori¹⁴² évoquera même une perversion de l'art due à ces peintres coupables d'avoir abandonné le réalisme. La manière devient alors synonyme d'affectation et de manque de naturel. Pourtant, si en 1762 Antoine Joseph Dezallier d'Argenville recommande une définition plus étymologique de la manière entendue comme style, la traduction de l'ouvrage de Luigi Lanzi par Armande Dieudé en 1824 reviendra à une conception dépréciative du

¹⁴⁰ R. Longhi, 1953, cité par P. Falguières, *Le maniérisme : une avant-garde au XVI^e siècle*, Paris : Gallimard, 2004, intérieur de couverture.

¹⁴¹ G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di Licia e Carlo L. Raghianti, cité par P. Barucco, *Le maniérisme italien*, Paris : Presses Universitaires de France, 1981, p. 5.

¹⁴² G. P. Bellori, *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Rome : 1672, cité par P. Roger, « Mise au point » dans *La Licorne* n° 66, *op. cit.*, p. 10.

maniérisme, celle-ci évoquant même une véritable « corruption du goût.¹⁴³ » Il faudra attendre 1914 et la conférence de Walter Friedländer à l'université de Fribourg (reprise en article en 1925) pour que le maniérisme soit réhabilité comme un ensemble de traits stylistiques cohérents, « un style nouveau qui s'affranchit du classique, s'élève contre les règles d'équilibre de la Renaissance, instaure un mode de figuration rythmique subjectif et élabore des espaces irréels.¹⁴⁴ »

S'il connut des développements à Venise et à Rome, le maniérisme est né à Florence pendant la seconde décennie du XVI^e siècle, après la Renaissance. Au sein de ce mouvement pictural se sont illustrés des peintres comme Jacopo Pontormo, Agnolo di Cosimo, di Mariano Bronzino, Giambattista di Jacopo dit Le Rosso ou Francesco Mazzola Le Parmigianino. Hantés par ce sentiment d'être arrivés après les maîtres et mus par une nécessité de dépassement, ces créateurs tordaient et allongaient les formes et figures portées à un point d'équilibre parfait par leurs prédécesseurs, comme le montre *La Vierge au long cou* (1535) signée Le Parmigianino, défiant les lois de l'optique et de la perspective. Grand spécialiste du mouvement, Pierre Barucco liste avec précision les principales caractéristiques formelles et thématiques du mouvement¹⁴⁵, créateur d'un véritable « nouveau langage figuratif [...] [révélateur de] l'inquiétude innovatrice des générations nouvelles.¹⁴⁶ »

¹⁴³ A. Dieudé, préface à *Histoire de la peinture en Italie*, L. Lanzi, Séguin, 1824, tome 1, p. X, cité par P. Roger, « Mise au point » dans *La Licorne* n° 66, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴⁴ W. Friedländer, *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne*, Paris : Gallimard, 1991, p. 76.

¹⁴⁵ P. Barucco, « Aspects généraux du maniérisme » dans *Le maniérisme italien*, *op. cit.*, p. 87-119. Le maniérisme est caractérisé par une transgression du réel, une recherche exaspérée de la forme subjectivée, des déformations asymétriques, des invraisemblances morphologiques, des figures serpentine, des décompositions intellectualistes par plans, des abstractions, des éclairages dramatiques et artificiels fragmentant les masses, un refus de la 3^e dimension et de la perspective et des compositions centrifuges. Thématiquement, l'auteur retient encore l'irrationnel, l'érotique et la subversion du sentiment religieux au profit de l'émotion artistique.

¹⁴⁶ A. Rizzi, « Le maniérisme » dans *L'art : la peinture, la sculpture, l'architecture du XIV^e siècle à nos jours*, S. Sproccati, [éd.], Paris : Solar, 1992, p. 67 et p. 68.

Car pour ces peintres se pose la question : comment parfaire ce qui est imperfectible ? Peut-on simplement répéter les gestes anciens et risquer ainsi de les galvauder ou faut-il trouver une nouvelle façon de créer, une manière de renouveler ce qui a déjà été fait ? Ce questionnement reflétant un véritable malaise est au cœur du geste maniériste, car lorsque les œuvres cesseront de le refléter, le mouvement s'asséchera, ayant transformé cette perplexité en besoin d'étonner à tout prix, d'ébahir par telle ou telle prouesse stylistique. Soucieux de faire avancer l'art, ces peintres cherchaient avant tout une solution réflexive et critique. « Le mouvement [...] est né tout d'abord de cette conscience d'un épuisement de la poétique de la Renaissance [...]. Les peintres [...], instruits désormais de la caducité de l'esthétique classique et de l'inadéquation de ses moyens expressifs, avaient rompu avec le canon renaissant.¹⁴⁷ » Or, si ces œuvres étaient le symptôme d'une véritable crise artistique, elles reflétaient également la crise politique et spirituelle qui secoua l'Italie dès 1494, date à laquelle, sous l'assaut des troupes de Charles VIII, débuta la première guerre d'Italie. Patrie des arts, cette nation vit alors son aura décliner rapidement, minée par le sac de Rome par Charles Quint en 1527, la contestation de l'ordre catholique par Luther en 1536 et les guerres entre principautés italiennes. « Les œuvres de l'art maniériste sont solidaires d'un moment historique dont elles sont à la fois une manifestation et un facteur.¹⁴⁸ » C'est en effet presque naturellement que cet effondrement des idéaux moraux et des canons esthétiques et cette prise de conscience inquiète d'un épuisement purent se traduire artistiquement par une « fermeture sur soi de la représentation devenue pur objet esthétique.¹⁴⁹ »

¹⁴⁷ P. Barucco, *Le maniérisme italien*, op. cit., p. 23.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 88.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 40.

Une des caractéristiques principales de ce mouvement est sa volonté d'imiter l'art et non plus la nature. Si Eugène Delacroix notait « la nature n'est plus pour le peintre qu'un dictionnaire », c'est la conception même de l'œuvre d'art qui change avec le mouvement maniériste :

L'art doit ajouter plutôt à la nature les parures dont il a la capacité créatrice, mais dont la réalisation est en soi démunie [...]. La finalité de l'art n'est pas celle d'une véracité mimétique des apparences, mais elle consiste dans la création d'une image encore inédite, purement subjective et non plus conventionnelle, comme l'est la représentation dite « réaliste ».¹⁵⁰

Travaillant à partir des œuvres passées, ces peintres créent, par conséquent, un véritable discours sur l'histoire et permettent alors à la dimension mémorielle de se trouver au cœur de leur pratique, engendrant ainsi :

Une notion du beau qui ne réside plus dans la vérité des formes imitées de la nature, ni dans leur idéalisation à partir des données du réel, mais bien plutôt dans une réinterprétation artistique personnelle guidée par des exigences d'harmonie et de rythme.¹⁵¹

Cette réinterprétation personnelle, qui met en avant les notions de désir subjectif, d'imagination et d'invention et caractérise le maniérisme, fait également surgir la notion de style, entendue à la fois comme libération, comme marque de personnalité et comme finalité. Les artistes de ce mouvement ont d'abord pour souci de se différencier par un trait de style inédit au contraire de ceux de la Renaissance qui avaient pour principal objectif de se conformer à un canon, un modèle.

¹⁵⁰ Pour la citation de Delacroix et la citation en exergue : P. Barucco, *Le maniérisme italien*, op. cit., p. 107. L'auteur précise d'ailleurs, à ce titre, que Michel-Ange lui-même peut être considéré comme un peintre maniériste « dans la mesure où il travaille sur la forme pure et non pas sur la dramaturgie de l'événement », *Ibid.*, p. 76.

¹⁵¹ W. Friedländer, *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne*, op. cit., p. 25.

Tout le projet maniériste est d'assurer une priorité discriminatoire au style [...]. La beauté n'est alors plus considérée comme un fait de la nature mais procède [...] de « l'idée intérieure » et ne peut être perçue que comme un effet de l'art. Celui-ci, à la suite d'une émancipation des contraintes réalistes, ne va plus reconnaître que ses propres lois et donner l'avantage au style [...] autrement dit, la « manière ».¹⁵²

Cette pratique, « placée sous le signe de la subjectivité, car elle reconstruit de l'intérieur, en toute liberté et au gré de la sensibilité rythmique de l'artiste¹⁵³ », est également caractérisée, comme le rappelle André Malraux, par un fonctionnement sur le mode de la stylisation : « ce qui donne aux maniéristes traditionnels leur caractère propre, c'est la mise en cause de la démiurgie par la stylisation [...]. L'un des caractères essentiels du maniérisme [...] c'est de substituer la stylisation au style.¹⁵⁴ » Je démontrerai plus loin comment fonctionne précisément l'opération de stylisation, telle que définie par Mikhaïl Bakhtine, mais je me limite pour l'instant à saisir ce concept de la sorte. La stylisation est une façon d'accompagner un modèle, un style choisi, en accentuant ses conventions. Sans jamais mener au plagiat du style d'autrui, elle demande distanciation par rapport à ce dernier afin de pouvoir l'objectiver. Une objectivation tout à fait présente dans le geste maniériste, comme le souligne Fabien Bouilly : « le maniérisme suppose donc, comme le dit Klein, de l'affectation, une "objectivation de la manière", cette manière objectivée devenant alors l'objet principal sur lequel le maniériste fait porter les exigences de son travail créatif.¹⁵⁵ »

¹⁵² P. Barucco, *Le maniérisme italien*, op. cit., p. 69 et 98.

¹⁵³ W. Friedländer, *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne*, op. cit., p. 28.

¹⁵⁴ A. Malraux, *L'irréel*, cité par A. Bergala, « D'une certaine manière » dans *Théories du cinéma*, op. cit., p. 159-160.

¹⁵⁵ F. Bouilly, « La lenteur de Dieu : manières et maniérisme dans *La comédie de Dieu* de Joao César Monteiro » dans *La Licorne* n° 66, op. cit., p. 236.

Mais si l'histoire de l'art a su redonner ses lettres de noblesse au maniérisme en tant que mouvement pictural précis et reconnaissable, peut-on importer cette définition dans le champ cinématographique ?

1.3.2 Cinéma et maniérisme

Certes, historiquement, la notion de maniérisme pictural s'applique à une époque aisément et précisément délimitée temporellement et géographiquement, car le glas de la période sera sonné par l'entrée en vigueur de la politique culturelle des Médicis, vers 1620, prônant un retour au réalisme et aux canons académiques. Mais d'un point de vue critique, voire philosophique, il ne semble pas impossible de considérer le maniérisme comme un concept, une tendance esthétique transhistorique et universelle. Ainsi, sur le modèle prôné par Eugenio d'Ors qui proposait de considérer le Baroque comme un « éon, à savoir une constante de l'esprit et des formes esthétiques¹⁵⁶ », l'histoire de l'art, notamment la critique formaliste allemande, n'a pas hésité à utiliser le maniérisme à différentes reprises de façon structurelle pour caractériser différentes formes de réactions à des crises culturelles et/ou sociales enjoignant une comparaison avec le passé. Se manifestant cycliquement dans l'histoire, le maniérisme peut être compris comme rendant compte de tout « art de l'art¹⁵⁷ » qui s'oppose au classicisme en prenant son autonomie face aux lois organiques de la nature. Or, en utilisant le maniérisme comme un concept, rien n'empêche non plus de le penser dans sa dimension trans-artistique. Au même titre que le classicisme caractérise des mouvements tant littéraire que pictural ou

¹⁵⁶ P. Barucco, *Le maniérisme italien*, op. cit., p. 18.

¹⁵⁷ R. Klein, « L'Art et l'attention au technique », 1964, cité par P. Roger, « Mise au point » dans *La Licorne* n° 66, op. cit., p. 15.

cinématographique, « toute manifestation artistique ou littéraire qui ne correspond pas aux principes classiques d'harmonie et de mesure, de clarté et de connaissance rationnelle de la nature, relève du genre maniériste.¹⁵⁸ »

La notion de maniérisme trouve ainsi de magnifiques résonances au sein de l'art cinématographique, comme chez les critiques Michel Boujut rappelant : « les fresques du Pontormo à la *certosa* de Galluzzo : quatre cent ans et des poussières avant le cinéma, le hors-champ et la focale courte¹⁵⁹ », Éric Rohmer notant : « je suis convaincu que la côte californienne n'est pas, pour le cinéaste doué et fervent, cet enfer que d'aucuns prétendent, mais bien cette terre d'élection, cette patrie que fut Florence au Quattrocento pour les peintres » ou encore Jacques Rivette évoquant la conception quasi-caravagesque du cinéma de Rossellini¹⁶⁰. Pourtant, malgré ces utilisations, elle reste difficile à cerner. Confusément utilisée pour désigner les gestes du cinéma contemporain, alors que, comme je le montrerai plus tard, une différence fondamentale tenant au rapport à l'historicité du médium cinéma fait exister le maniérisme cinématographique comme un mouvement à part entière, elle est encore souvent confondue avec l'adjectif « maniéré ». Ainsi, avant d'employer la définition que donne l'histoire de l'art à cette notion et de lui consacrer un dossier dans les *Cahiers du cinéma*, Alain Bergala lui-même l'appliquait au cinéma dans cet usage dépréciatif, notant par exemple :

¹⁵⁸ P. Barucco, *Le maniérisme italien*, *op. cit.*, p. 20. C'est d'ailleurs à ce titre que le critique Ernst Robert Curtius a pu considérer comme maniéristes des œuvres littéraires ou que Hocke a appliqué cette notion à la poésie hermétique et à l'art abstrait.

¹⁵⁹ M. Boujut, *La promenade du critique*, Paris : Institut Lumière/Actes Sud, 1996, p. 124.

¹⁶⁰ E. Rohmer, « Situation du cinéma américain » dans *Cahiers du cinéma*, hors série, Noël 1955 et J. Rivette, « Lettre sur Rossellini » dans *Cahiers du Cinéma* n° 46, avril 1955, tous deux cités par A. de Baecque, *La cinéphilie*, *op. cit.*, p. 193 et p. 195.

À trop aimer le faux pour le faux, comme il arrive souvent à Beineix et Gainsbourg, on risque, au nom de la magie cinématographique, de pratiquer un cinéma qui verse bientôt dans le maniérisme et l'imagerie plate, c'est-à-dire au bout du compte, un cinéma sans véritable magie cinématographique.¹⁶¹

Au fil du temps, pourtant, le maniérisme finit par sembler un outil utile aux théoriciens pour comprendre certaines attitudes cinématographiques. Mais là encore, une difficulté subsiste : à quel cinéma précisément cette notion peut-elle s'appliquer ? L'ouvrage *Du maniérisme au cinéma* s'ouvre sur ces mots :

Dans le champ de l'histoire de l'art comme dans celui des études cinématographiques, la notion de maniérisme demeure problématique. Elle ne permet ni de circonscrire une période précise de l'histoire du cinéma, ni de dessiner les contours d'un mouvement esthétique¹⁶²,

justifiant dès lors la réunion d'études sur Busby Berkeley, Vincente Minnelli, *Scream* (Wes Craven, 1996) ou *The Baby of Macon* (Peter Greenaway, 1993). Si je ne renie pas l'idée que le concept de maniérisme puisse être utilisé pour qualifier des instants ponctuels dans l'histoire du cinéma, cette façon d'utiliser la notion présente tout de même le risque de la transformer en fourre-tout. C'est pourquoi je considérerai plutôt, à la suite de plusieurs auteurs, qu'il existe, après le film noir classique, un second grand mouvement maniériste international dans le cinéma des années 1960 à 1980. Ainsi, si Antoine de Baecque et Thierry Jousse se réfèrent à Jean-Pierre Melville, Sam Peckinpah et Sergio Leone¹⁶³, Serge Daney préfère, quant à lui, citer Francis

¹⁶¹ A. Bergala, « Le vrai, le faux, le factice » dans *Cahiers du cinéma* n° 351, septembre 1983, p. 8. Voir encore « Le cinéma de l'après » dans *Cahiers du cinéma* n° 360-361, été 1984, p. 62.

¹⁶² V. Campan et G. Menegaldo, « Avant propos » dans *La Licorne* n° 66, *op. cit.*, p. 3. Dans cette optique, P. Mauriès, grand théoricien du maniérisme pictural, soutient même dans sa conversation avec A. Bergala, que des instants maniéristes « pollinisaient » déjà le cinéma d'Eisenstein.

¹⁶³ A. de Baecque et T. Jousse, *Le retour du cinéma*, Paris : Hachette, 1996, p. 67.

Ford Coppola, « notre Parmesan ou notre Primatice¹⁶⁴ », notamment *One From The Heart* (1982) et *Rumble Fish* (1983), ainsi que Brian de Palma et *Der Himmel über Berlin* de Wim Wenders (1987). Alain Bergala, enfin, s'il reconnaît également les cinéastes cités, utilise essentiellement le maniérisme comme clé pour comprendre le cinéma des années 1980 à travers cinq films majeurs : *L'enfant secret* (Philippe Garrel, 1979), *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984), *Stranger Than Paradise* (Jim Jarmusch, 1984), *The Element of crime* (Lars Von Trier, 1984) et *Boy Meets Girl* (Léos Carax, 1984)¹⁶⁵. Appartenant à cette vague ou plus isolés, les films maniéristes se singularisent, en réalité, par leurs commentaires stylisés sur les formes et sur l'histoire du cinéma, manifestant un retour de et vers la forme et cristallisant à la fois la découverte d'une crise, d'une dégénérescence, mais également l'existence d'une relève, d'une dynamique, d'une réaction à cette crise. Alain Bergala précise, à propos de ce geste :

L'attitude maniériste n'est pas seulement une réponse formelle à une difficulté formelle. Le maniériste cinématographique actuel coïncide de toute évidence avec une crise des « sujets ». Dans les époques où ne s'imposent pas aux cinéastes de sujets nouveaux ou simplement synchrones, la tentation est grande d'emprunter au passé, sans vraiment y croire, des motifs anciens, périmés dont le traitement maniériste s'efforcera de renouveler l'apparition.¹⁶⁶

La notion de maniérisme cinématographique désigne en réalité, et plus exactement, des moments charnières de l'histoire du cinéma où celui-ci, se sachant en crise, ne questionne plus le quoi – le sujet –, mais s'interroge sur le comment, la manière. Comment, en effet, raconter lorsque tout a été dit ? Comment montrer lorsque des moments de grâce idéaux ont déjà été atteints ? Comment, au cinéma,

¹⁶⁴ S. Daney, « Rusty James » dans *Ciné journal. Volume II, op. cit.*, p. 80.

¹⁶⁵ A. Bergala, « D'une certaine manière » dans *Théories du cinéma, op. cit.*, p. 156.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 163.

faire face à une crise de la représentation ? Si les peintres maniéristes avaient, pour leur part, redéfini le rapport à la Nature de leur art, c'est bien la question de la représentation de la réalité qui se trouve introduite dans la problématique du cinéma maniériste. Car, ayant bien conscience de l'histoire qui la précède, l'image maniériste ne vise plus tant à capter et restituer la réalité qu'à réfléchir sur elle-même, à décortiquer les mécanismes de représentation qu'elle recèle. Ne visant ni la parodie, ni le *remake*, les cinéastes maniéristes cherchent à explorer les possibilités intrinsèques de signification de l'image, à jouer avec les possibilités de l'outil cinéma lui-même, parant ainsi leurs œuvres d'une dimension réflexive et critique teintée de mélancolie.

On ne remet pas en question les codes, mais on les *pousse* au contraire [...] aux extrêmes limites de leur capacité à signifier et à émouvoir [...]. Cette trituration à la fois très méthodique et très radicale des motifs, qui ne sort pourtant jamais des conventions de représentation et qui ne soumet, en fin de compte, leur lettre à rude épreuve que pour mieux en exploiter l'esprit : le maniérisme, c'est le classicisme tiré par les cheveux.¹⁶⁷

Le rapport qu'entretient l'image maniériste au passé est effectivement en tout point essentiel. Car :

Le « maniériste » souffre d'une mémoire dont il n'arrive pas à faire le deuil. Alors, prenant acte de cette impossibilité d'oublier – derrière toute image, il y a une image qui l'empêche de créer les siennes –, il décide de plonger corps et main dans l'image parentale, de la détourner, de la scruter dans ses moindres détails.¹⁶⁸

¹⁶⁷ F. Bordat dans « *Dishonored* (J. Von Sternberg, 1931) » dans *La Licorne* n° 66, *op. cit.*, p. 94 et p. 95.

¹⁶⁸ J. B. Thoret, « D'un *Psycho* à l'autre, l'original n'a pas eu lieu : le mythe de l'original et la (presque) fin du "maniérisme" » dans *La Licorne* n° 66, *op. cit.*, p. 62.

Une définition tout à fait pertinente du maniérisme cinématographique est encore donnée par Stéphane Delorme. Il est :

Une *anamorphose*, car le retravail est fondé sur la distorsion de l'image de départ. *Systématique* car c'est ce retravail qui donne sens à l'œuvre. *Obsessionnelle* car le maniériste n'en est toujours pas revenu de cette image-là. *D'un motif*, car une figure est détaillée de l'œuvre originelle et élue comme objet exclusif. *Magistral* car l'œuvre originelle est une œuvre qui atteint un degré de maîtrise et de perfection indépassable.¹⁶⁹

Si l'attitude répétitive du maniérisme, prenant le cinéma lui-même comme référence première, a pu donner à ses adversaires les moyens d'affirmer que ce mouvement n'avait rien à dire, excepté la façon dont il le disait, ce serait pourtant oublier qu'à travers ce geste a pu naître tout à la fois une jouissance artistique et un commentaire réflexif et critique sur la notion même de récit. Car refaire n'implique pas nécessairement répéter au risque d'épuiser ; cela peut également signifier renouveler, faire renaître à travers un style qui dès lors se charge de donner une valeur différente à l'expressivité. Le fait marquant de l'image maniériste n'est alors plus tant l'objet de la représentation lui-même que les déformations qu'elle apporte à la façon de représenter et le plaisir mêlé de nostalgie respectueuse qu'elle prend à réinterpréter un déjà-vu. Comme le notait Serge Daney à propos de *Rumble Fish* de Francis Ford Coppola :

¹⁶⁹ S. Delorme, « D'une esthétique maniériste » dans *Au hasard Balthazar*, p. 6, cité par F. Bouilly, « La lenteur de Dieu : manières et maniérisme dans *La comédie de Dieu* de Joao César Monteiro » dans *La Licorne* n° 66, *op. cit.*, p. 234.

L'erreur serait de penser que Coppola se contente d'ajouter l'hypertrophie de son style à des thèmes somme toute vieillots. Ce n'est pas entièrement vrai. L'homme dispose d'une « vision du monde » qui s'accommode parfaitement des chamboulements qu'il entend imposer au cinéma.¹⁷⁰

En recoupant diverses formes de commentaires esthétiques (excès, trompe-l'œil, répétitions, déformations, exagérations, irréalisme, subjectivité...¹⁷¹), la posture maniériste peut donc s'entendre comme une façon de créer à *la manière de*, en stylisant cette manière initiale idéalisée pour développer un style tout à fait particulier face à un état de crise. C'est donc dans cette optique que je propose d'utiliser les paramètres maniéristes pour comprendre le cinéma noir classique.

1.3.3 Expressionnisme et maniérisme

C'est en effet dans la torsion expressionniste imprimée à une mémoire du cinéma policier hollywoodien par le film noir que se révèle le geste maniériste de ce dernier. Les thèses de l'historien de l'art Walter Friedländer, à propos du maniérisme pictural, sont essentielles à la compréhension de cette idée. Cet auteur, contemporain du mouvement expressionniste allemand, réhabilita l'école maniériste au XX^e siècle en tant que mouvement pré-expressionniste puisqu'il est « ce style nouveau qui s'affranchit du classique, s'élève contre les règles d'équilibre de la Renaissance,

¹⁷⁰ S. Daney, « Rusty James » dans *Ciné journal. Volume II, op. cit.*, p. 81.

¹⁷¹ S. Daney donne à ces éléments une force singulière en les regroupant sous l'expression « les puissances du faux et la vérité des trucages », « Poussière d'empire. Lâ-m-Lê » dans *Ciné journal. Volume II, op. cit.*, p. 55.

instaure un mode de figuration rythmique, subjectif et élabore des espaces irréels.¹⁷² » Pierre Barucco, qui étayera plus tard ces idées, évoqua également l'influence du style nordique, notamment de celui de Dürer, sur l'œuvre de Pontormo en soulignant « la limpidité gothique, les dissonances rythmiques et l'irrationalité de la mise en place spatiale » de cette dernière ou « l'expressionnisme larvé de son style, dans la mesure où la forme [...] a cependant perdu la stabilité et la sérénité de l'art classique.¹⁷³ » La recherche de l'effet expressif est essentielle dans le maniérisme, caractérisé par son goût des sentiments et de l'effusion et s'opposant en cela à l'objectivité, à la mesure et à la tempérance prônées par la Renaissance. À l'instar de l'expressionnisme, l'art maniériste exprime, lui aussi, stylistiquement ses sentiments troublés et inquiets face à l'époque qui l'abrite.

Afin d'être autorisé à évoquer la posture maniériste d'un genre cinématographique, l'existence d'une crise précédant la naissance de ce genre doit être démontrée. J'ai déjà évoqué la crise sociale et économique ayant laissé l'Amérique hantée par des démons fatalistes et sans espoir au moment de l'émergence du film noir. Mais c'est le versant cinématographique de cette crise qui nous intéresse. Raymond Borde et Étienne Chaumeton attribuent, pour leur part, l'effacement du film noir :

D'une part à une certaine crise du sujet, que le thème de l'insolite avait promptement déclenchée ; d'autre part à un goût de réalisme radical, chez les metteurs en scène comme dans le grand public, où l'on doit percevoir, au moins en partie, l'influence aux USA des productions européennes et surtout italiennes¹⁷⁴,

¹⁷² W. Friedländer, *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne*, *op. cit.*, p. 76.

¹⁷³ P. Barucco, *Le maniérisme italien*, *op. cit.*, p. 30 et p. 35.

¹⁷⁴ R. Borde et E. Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, *op. cit.*, p. 105.

deux raisons qui conceptuellement expliquent également la désuétude du maniérisme pictural. Mais une crise narrative avait déjà auparavant secoué l'univers policier cinématographique et favorisé l'éclosion du film noir (au même titre qu'une crise narrative dans le roman policier fut à l'origine de l'émergence de la *hard-boiled school*). Le film de gangsters s'était de lui-même épuisé, victime de son incapacité à trouver de nouvelles façons d'aborder ses propres sujets. En outre, les goûts du public avaient changé. Ce dernier demandait une vision plus réaliste, plus honnête de l'Amérique, hors des décors préfabriqués de studios. Cet épuisement du genre fut symbolisé par le fait que, après avoir été objet de comédie, le gangster perdit encore plus définitivement son aura mythique dans *High Sierra* (Raoul Walsh, 1941), récit de la fuite d'un malfrat rêveur vers les montagnes où il trouvera la mort. Pourtant, cette crise n'avait pas effacé des mémoires la grandeur atteinte par ce genre, ce dont les artisans du noir étaient parfaitement conscients. En témoignent, par exemple, les similitudes entre les deux genres baignant dans le même monde policier, la cohérence stylistique et thématique observable de l'un à l'autre. Ainsi, Leigh Brackett notait à propos de Raymond Chandler : « ses personnages ne sont pas vrais. Ce sont des personnages de cinéma. Vous savez où Ray a pris la plupart de ses personnages ? Il est allé au cinéma dans les années 20.¹⁷⁵ » Il ne s'agissait certes pas pour les créateurs noirs de détruire ce qui avait pu être fait pour s'imposer, mais de s'appuyer sur des fondations solidement établies pour faire évoluer leur art, de s'inscrire dans une histoire artistique et de la retravailler de l'intérieur.

Bien sûr, cette création ne pouvait se contenter de recopier purement et simplement le film de gangsters, genre déjà épuisé. Il fallait trouver une nouvelle façon d'aborder le récit policier. Or, cette crise narrative policière correspondit également à une prise de conscience du monde du cinéma. Ce dernier devait en effet,

¹⁷⁵ L. Brackett cité par P. Brion, *Le film noir*, op. cit., p. 12.

faute de sujets, se donner un langage¹⁷⁶. Dans cette optique, le « cinéaste créateur » prend le pas sur le « cinéaste narrateur », plus opaque et plus distant. Et comment repérer à l'écran les marques de ce geste créateur ? Par le truchement du style, tel que l'exprimaient André Bazin et Pierre Kast dans l'*Écran français*, le 29 mars 1949 :

Nous sommes, en effet, quelques-uns à penser que l'analyse, disons même formelle, reprend aujourd'hui une signification particulièrement urgente en fonction de la crise du sujet. Dans la mesure même où le cinéma a, en grande partie, épuisé ses thèmes spécifiques, il lui faut conquérir maintenant, de part et d'autre du chemin qu'il s'est frayé, les domaines généraux de la littérature romanesque ou dramaturgique.¹⁷⁷

La primauté accordée au style par les peintres maniéristes caractérise également le monde du noir. Raymond Chandler ne notait-il pas : « la chose la plus durable dans l'écriture est le style¹⁷⁸ » ? Alfred Hitchcock n'affirmait-il pas : « *I put first and foremost cinematic style before content*¹⁷⁹ » ? C'est par leur exigence stylistique profonde que les films noirs surent se faire remarquer :

*The characteristic film noir moods of claustrophobia, paranoia, despair, and nihilism constitute a world view that is expressed not through the films' terse, elliptical dialogue, nor through their confusing, often insoluble plots, but ultimately through their remarkable style.*¹⁸⁰

¹⁷⁶ A. de Baecque, *La cinéphilie*, op. cit., p. 105.

¹⁷⁷ P. Kast et A. Bazin cités dans *Ibid.*, p. 105.

¹⁷⁸ R. Chandler cité par S. Dulout, *Le roman policier*, op. cit., p. 28.

¹⁷⁹ A. Hitchcock, *Hitchcock on Hitchcock*, Gottlieb, Faber, 1995, p. 292, cité par D. Sipièrre, « Du maniérisme à la manière : les signatures d'Alfred Hitchcock » dans *La Licorne* n° 66, op. cit., p. 85.

¹⁸⁰ J. Place et L. Peterson, « Some Visual Motifs of *Film Noir* » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 65.

L'importance des *B-units* à Hollywood durant cette période n'est pas étrangère à l'émergence de cette caractéristique, ce que rappelle Robert E. Smith à propos du cinéma d'Anthony Mann : « *unable to choose his scripts or mold them by working on the screenplays, Mann was forced to transform often unsuitable material into personal expression through his style.*¹⁸¹ » Paradoxalement, c'est là où les studios pensaient pouvoir établir un mode de production de cinéma « à la chaîne », sans personnalité, que la notion d'auteur put prendre ses lettres de noblesse.

Pourtant, cet absolutisme du style ne révèle pas, en lui seul, un geste maniériste. Si le maniérisme du film noir peut être évoqué, c'est parce qu'à travers ce style peut se déceler l'angoisse d'apparaître après une certaine perfection du genre, révélant un cinéma qui se consacre à ses propres formes, les déformant et les exagérant, dans une réponse inquiète à la crise des sujets policiers frappant à cette période le cinéma. Le film noir révèle en effet un monde marqué par le pessimisme, l'angoisse, la crainte. Rien ne le définit mieux que sa propension aux doutes, aux désillusions, à la paranoïa :

*It is the underlying mood of pessimism which undercuts any attempted happy endings and prevents the films from being the typical Hollywood escapist fare many were originally intended to be. More than lighting or photography, it is this sensibility which makes the black film black for us.*¹⁸²

¹⁸¹ R. E. Smith, « Mann in the Dark : The Films Noir of Anthony Mann » dans *Film Noir Reader*, *op. cit.*, p. 193.

¹⁸² R. G. Porfirio, « No Way Out : Existential Motifs in the *Film Noir* » dans *Film Noir Reader*, *op. cit.*, p. 80.

Or, c'est précisément dans le style expressionniste du film noir que peut se lire de façon la plus profonde cette angoisse :

*One of the more subversive elements of classic noir films is their use of expressionistic visuals to impose a second reality, an « underworld night land » over the normal, affluent, official face of American complacency, to reveal the rot and soullnessness beneath the postwar success machine.*¹⁸³

Ce style appose une empreinte anxieuse tant sur les thèmes que sur les figures du genre. Ainsi, comme les protagonistes expressionnistes, l'antihéros du film noir est déshumanisé, placé volontairement hors du cadre social pour en révéler l'absolue noirceur. À mille lieues du héros typique américain, rassurant et plein de bravoure, son attitude à l'égard du monde extérieur et sa misanthropie dessinent le profil d'un homme blessé, amer, désillusionné, en lutte contre un univers dont il se sent incompris et exclus. Ses nombreuses entorses à la loi révèlent une révolte contre le mode de fonctionnement de la société, mais aussi contre sa propre condition d'humain. Une attitude que révèlent, par exemple, l'échange entre la star déchue et l'écrivain qu'elle héberge dans *Sunset Blvd.* (Billy Wilder, 1950) – « *don't you sometimes hate yourself?* », « *Constantly* » – ou ce « *When I leave here, you're off my team and lucky to be. I've got the Indian sign on me. It seems I can't win* » proféré par Humphrey Bogart dans *Dark Passage* (Delmer Daves, 1947). Cette attitude révèle également une véritable déformation des traits caractérisant le film de gangster. Car si ce dernier était souvent à la tête d'une organisation criminelle qu'il dirigeait d'une main de fer, habillé de costumes bien coupés et conduisant des voitures de luxe, l'antihéros du noir est plutôt caractérisé par sa solitude et son individualisme, son imperméable mité et ses ballades à pied. Si le gangster était poussé vers une vie

¹⁸³ G. Erickson, « Expressionist Doom in *Night and the City* » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 203.

marginale et criminelle en raison de sa place dans la hiérarchie sociale, c'est l'humanité même qui aliène et qui mène l'antihéros à sa perte. Si le gangster était un battant finalement abattu que l'on pouvait admirer (« *The gangster survives as long as he does against heavy odds because of his energy, cunning and bravura*¹⁸⁴»), l'antihéros, lui, est plutôt un chien battu, pétri de doutes et d'incertitudes, fréquemment incapable d'exercer sa volonté et qui ne survit bien souvent que par la grâce du hasard. Las et masochiste, le protagoniste du film noir renverse donc l'image traditionnelle du héros hollywoodien, d'autant plus aisément que le film noir n'accueille en son sein aucune vedette. Humphrey Bogart, aujourd'hui considéré comme une star, n'était au moment de tourner *The Maltese Falcon* qu'un acteur de seconde zone, bien loin de posséder l'aura des jeunes premiers dont les studios étaient friands.

La transformation des personnages féminins au cours de leur passage du film de gangster au film noir révèle elle aussi une stylisation maniériste. Le film de gangster accueillait en son sein deux types de femmes : la « poupée » du gangster, dite la *gangster's moll*, ou la bonne épouse tenant le foyer avec sérénité, patience et abnégation. Dans le film noir, le changement est radical : la femme devient sexuée, responsable de son propre destin et fatale à quiconque l'empêcherait de mener ses plans souvent mortels à terme. L'apparition de ce personnage révèle une véritable inquiétude de la société américaine se demandant : que faire des femmes après la guerre ? Pendant les hostilités, celles-ci avaient soutenu l'économie du pays en devenant la principale force ouvrière. Une fois les hommes revenus, comment les faire rentrer à la maison ? Des films comme *Phantom Lady*, *Criss Cross* (Robert Siodmak, 1944 et 1949), *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947), *Gilda* (Charles Vidor, 1946) ou *Night and the City* (Jules Dassin, 1950) où sévissent de séduisantes

¹⁸⁴ E. Mitchell, « Apes and Essences » dans *Film Genre Reader II*, op. cit., p. 207.

et dangereuses créatures révèlent parfaitement ce problème. « *They are key texts in illustrating the insecurity of male control when attempts were made to reintroduce the pre-war patriarchal status quo.*¹⁸⁵ » La dimension érotique de ces femmes, rendue d'autant plus torride par les contraintes du code de censure, manifeste, elle aussi, cette peur du changement social. Devenue puissante sexuellement, la femme menace l'idée même de la famille, base de l'idéologie patriarcale américaine et de la traditionnelle domination de l'homme. Si cette force sensuelle et charnelle peut être considérée comme directement héritée du maniérisme pictural, où « la figure féminine devient [...] la représentation presque exclusive de la beauté et de l'idéal du désir sensuel [...] en langage contemporain, elle est vécue par l'imagination des peintres comme la vamp¹⁸⁶ », elle fait également exploser la représentation habituelle de la femme qu'affectionnait Hollywood.

*Female characters in classical Hollywood films are traditionally portrayed as weak, ineffectual figures safely placed in the fixed female roles of wives, mothers, or daughters and desperately in need of the male hero's affection and protection. Films noirs release the female image from these fixed roles and grant it overwhelming visual power.*¹⁸⁷

L'expressionnisme influa aussi de façon déterminante sur le geste maniériste du film noir en contribuant à la création d'ambiances marquées par la folie, l'étrangeté et l'impression d'étouffement. Dans *Murder, My Sweet* (1944), Edward Dmytryk en donne une parfaite illustration, en exposant le cauchemar éveillé de son protagoniste, Philip Marlowe. Drogué et kidnappé, à la suite d'une bagarre avec l'homme sur lequel il enquête (un fondu au noir ressemblant à une tache de sang s'étalant sur

¹⁸⁵ T. Williams, « *Phantom Lady*, Cornell Woolrich, and the Masochistic Aesthetic » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 131.

¹⁸⁶ P. Barucco, *Le maniérisme italien*, op. cit., p. 112-113.

¹⁸⁷ K. Hollinger, « *Film Noir*, Voice-Over, and the Femme Fatale » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 246.

l'écran distingue les deux séquences), le détective plonge dans un délire malfaisant où il est poursuivi par des hommes-spectres et des surimpressions de menaçants visages en gros plan, tandis que l'image déformée et maléfique semble voilée par une inquiétante toile d'araignée avant de se mettre à tournoyer sur elle-même de façon étourdissante. Délaissant les beaux quartiers du film à énigmes, les grands espaces du western ou les intérieurs luxueux du mélodrame, le film noir se plaît, pour sa part, à circuler dans des huis clos oppressants, des rues sombres et pluvieuses d'où peuvent surgir les véritables dangers. Maniant l'absurde et la paranoïa, « le film noir était bien de son temps. Il s'inscrivait dans un courant plus général : exploitation de l'incohérence, héritage du surréalisme, influence de Kafka.¹⁸⁸ » Avec son sens du fatalisme et de la persécution, il reflétait l'angoisse américaine face aux « trahisons » communistes tant sur son sol (comme dans *Pickup on South Street* de Samuel Fuller, 1953) qu'à l'étranger.

*The upwardly mobile forces of the thirties have halted : frontierism has turned to paranoia and claustrophobia. The small-time gangster has now made it big and sits in the mayor's chair, the private eye has quit the police force in disgust, and the young heroine, sick of going along for the ride, is taking others for a ride.*¹⁸⁹

La forme narrative du film noir porte également en elle des traces de déformations maniéristes. Si les biographies de gangsters ou les récits de hold-up suivaient un modèle linéaire, « l'histoire [du film noir] reste pâteuse, comme un cauchemar, ou les propos d'un ivrogne.¹⁹⁰ » Préférant déconstruire ses récits, à grand renfort d'ellipses et de flash-backs parfois incessants (l'on peut en dénombrer près de onze dans *The Killers*, réalisé par Robert Siodmak en 1946), refusant de se laisser

¹⁸⁸ R. Borde et E. Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, op. cit., p. 175.

¹⁸⁹ P. Schrader, « Notes on *Film Noir* » dans *Film Genre Reader II*, op. cit., p. 221.

¹⁹⁰ G. Sadoul, critique de *The Big Sleep* dans *Les Lettres Françaises*, cité par R. Borde et E. Chaumeton, *Ibid.*, p. 22.

mener par un personnage central, pour multiplier les personnages aux « statuts fictionnels comparables¹⁹¹ », il laisse souvent son spectateur confus, le forçant à rester sur le qui-vive, sachant que dans ce monde, tout peut arriver, à n'importe quel moment. Le temps est alors manipulé afin de rendre l'univers du noir dangereux et d'accentuer ce sentiment de confusion et de pessimisme, ce que les dénouements souvent ambivalents de ces films confirment. *The Maltese Falcon* s'achève par exemple sur une révélation des plus décevantes : la statuette de faucon, objet de toutes les convoitises durant le film, n'était en réalité qu'un faux et l'héroïne dont Sam Spade s'était épris finira ses jours en prison. Malgré son réalisme, le film noir se caractérise également par une forte part d'onirisme cauchemardesque fait d'incohérences et d'incertitudes générales. Et s'il reflète le désarroi d'un monde en quête de solutions aux bouleversements qui le transforment, il est également à l'image d'un cinéma qui se cherche, qui hésite, qui tente de résoudre les problèmes posés par la crise de représentation qu'il traverse :

Toutes les composantes du style noir aboutissent au même résultat : désorienter le spectateur, qui ne retrouve plus ses points de repère coutumiers. Au cinéma, le public était habitué à certaines conventions : une action logique, une distinction évidente entre le bien et le mal, des caractères définis, des mobiles nets, des scènes plus spectaculaires que réellement brutales, une héroïne exquisément féminine et un héros honnête. Tels étaient du moins les postulats du film américain d'aventures avant la guerre [...]. L'ambivalence morale, la violence criminelle et la complexité contradictoire des situations et des mobiles concourent à donner au public un même sentiment d'angoisse ou d'insécurité, qui est la marque propre du film noir à notre époque. Toutes les œuvres de cette série présentent bien une unité d'ordre affectif : *c'est l'état de tension né, chez le spectateur de la disparition de ses repères psychologiques*. La vocation du film noir était de créer un *malaise spécifique*.¹⁹²

¹⁹¹ P. Sorlin, « The Dark Mirror » dans *L'avant-scène Cinéma* n° 329-330, *op. cit.*, p. 13.

¹⁹² R. Borde et E. Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, *op. cit.*, p. 23-24.

Modifiant les phrases courtes et l'élocution rapide qui caractérisaient les films de gangsters en les rendant cyniques et en en augmentant la vitesse par le montage pour créer un véritable « tourbillon maléfique¹⁹³ », le film noir se différencie des films de guerre ou des films policiers semi-documentaires par son utilisation de la voix-off. Traditionnellement, celle-ci visait à établir une autorité narrative basée sur un sens de l'héroïsme et du pouvoir. « Films noirs, *however, do not attempt this association ; instead they most often contain weak, powerless narrators who tell a story of their past failures or of their inability to shape the events of their lives to their own designs.*¹⁹⁴ »

Bien que déterminante thématiquement, c'est surtout formellement que l'influence expressionniste a su modeler le film noir. Malgré une approche sociologique certaine, le genre est largement caractérisé par ses aspects visuels et ses noirs et blancs significatifs. Or, rappelons que « tout style, selon l'expression de Sartre, renvoie à une métaphysique.¹⁹⁵ » Ainsi, les profondeurs de champ sont accentuées, permettant à l'œil du spectateur de fouiller tant arrières qu'avant-plans, chacun potentiellement aussi dangereux, exploitant au maximum les ressources expressives des images. Les cadrages, eux aussi, sont déstabilisants. Comme l'expliquent, par exemple, Raymond Borde et Étienne Chaumeton à propos de *The Lady from Shanghai* : « au mépris d'une règle classique de la photographie, Welles cadre en contre-champ les jambes ou le dos de Rita Hayworth, après un gros plan de son visage.¹⁹⁶ » La règle classique et conventionnelle du champ-contrechamp est fréquemment déjouée par les films noirs, soucieux de trouver une nouvelle façon de

¹⁹³ M. Cieutat, « Le film noir » dans *Cinémaction* n° 68, *op. cit.*, p. 41.

¹⁹⁴ K. Hollinger, « *Film Noir, Voice-Over, and the Femme Fatale* » dans *Film Noir Reader*, *op. cit.*, p. 243-244.

¹⁹⁵ M. Ciment, *Le crime à l'écran*, *op. cit.*, p. 82.

¹⁹⁶ R. Borde et E. Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, *op. cit.*, p. 82.

signifier. Les corps sont souvent morcelés, notamment par la présence de nombreux miroirs dans les univers noirs et une angoisse certaine surgit de ces entorses faites aux techniques habituelles.

*Those traditionally harmonious triangular three-shots and balanced two-shots, which are borrowed from the compositional principles of Renaissance painting, are seldom seen in the better film noir. More common are bizarre, off-angle compositions of figures placed irregularly in the frame, which create a world that is never stable or safe, that is always threatening to change drastically and unexpectedly.*¹⁹⁷

Les perspectives sont encore brisées, les lignes droites refusées au profit des lignes obliques et verticales, les plans-séquences et gros plans « réalisants » évités, le montage non classique, les mouvements de caméra anticonventionnels et les plongées écrasantes. Tous ces éléments « *can lead to a "discomposition" of the image (and consequent disorientation of the spectator) in terms of the neo-classical conventions of composition generally used, and indeed, reinforced by Hollywood.*¹⁹⁸ » La verticalité du film noir, toujours héritée de l'expressionnisme et évoquant les hauts buildings urbains, s'oppose par exemple à la tradition américaine beaucoup plus horizontale des grands espaces. *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958) ou *The Third Man* (Carol Reed, 1949) donnent de belles illustrations de ces distorsions. Ainsi, dans le premier, la scène de l'assassinat du malfrat Grandi par le policier corrompu Quinlan (Orson Welles) est filmée dans une rapide alternance de lumières et d'obscurités et multiplie les contre-plongées, augmentant par ces images insolites, instables et étranges la tension dramatique et l'intensité émotionnelle du moment. Quant au second, c'est en associant à ses contre-plongées et ses grandes profondeurs

¹⁹⁷ J. Place et L. Peterson, « Some Visuals Motifs of *Film Noir* » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 68.

¹⁹⁸ P. Kerr, « Out of What Past ? Notes on the B *film noir* » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 111.

de champ des cadrages de biais particulièrement marqués qu'il déséquilibre chacune de ses scènes d'intérieur pour les rendre encore plus inquiétantes.

Les éclairages sont également au cœur des déformations maniéristes du film noir, ayant su assez paradoxalement marier son souci de réalisme aux éclairages abstraits et artificiels hérités de l'expressionnisme. Souvent *low key*, volontairement sous-exposés afin de privilégier les ambiances nocturnes et oppressantes, ils dérogent aux règles traditionnelles par leur souci de privilégier les contrastes tranchés et les jeux d'ombre et de lumière. Ainsi, dans le film de gangster, si l'acteur était fréquemment en pleine lumière, sa silhouette accentuée par une ombre portée et son autorité « naturellement » renforcée, l'acteur du film noir est, lui, souvent caché dans l'ombre, tapi derrière la lumière qui l'éclaire parfois subrepticement, englouti en quelque sorte par le décor qui le domine.

The gangster hero himself was generally well illuminated by a bright key-light, though his surroundings may have fallen off into darkness. Not so in the film noir. The hero moved in and out of shadows so dark as at times to obscure him completely ; diagonal and horizontal lines « pierced » his body ; small enclosed spaces (a detective's office, a lonely apartment, a hoodlum's hotel bedroom), well modulated with some sort of « bar » motif (prison bars, shadows, bed posts and other furniture), visually echoed his entrapment.¹⁹⁹

Prenons l'exemple de *Crossfire* (Edward Dmytryk, 1947). Ce film s'ouvre sur une bataille entre Robert Ryan et Sam Levene que nous ne pouvons reconnaître. Cette confrontation ne nous est en effet accessible que par les ombres des deux combattants, projetées sur un mur. En accentuant ainsi le mystère, en soulignant par

¹⁹⁹ R. G. Porfirio, « No Way Out : Existential Motifs in the *Film Noir* » dans *Film Noir Reader*, *op. cit.*, p. 85.

ces ombres qu'il y a dans le film noir beaucoup plus que ce que l'œil peut voir, le genre se pare d'une aura aussi fascinante qu'inquiétante.

En utilisant ainsi les techniques expressionnistes pour souligner des figures de terreur et d'angoisse, le film noir travaille en réalité à partir d'images du passé pour les contraindre à signifier davantage. Le cinéma classique est alors torturé par le film noir qui s'applique à détourner systématiquement chacun des codes établis par ce dernier. Un tableau dressé par Jeremy G. Butler²⁰⁰, résumant l'article « *Some Visual Motifs of Film Noir* » de Janey Place et Lowell Peterson, aide à saisir plus précisément toutes ces violations des codes traditionnels de filmage.

CLASSICAL CINEMA	FILM NOIR
<i>High Key (low contrast) lighting</i>	<i>Low Key (high contrast) lighting</i>
<i>Balanced, « three-point », lighting</i>	<i>Imbalanced lighting</i>
<i>Day-for-night</i>	<i>Night-for-night</i>
<i>Shallow focus</i>	<i>Deep focus</i>
<i>« Normal » focal length</i>	<i>Wide angle focal length</i>
<i>Symmetrical mise-en-scène</i>	<i>Dissymmetrical mise-en-scène</i>
<i>Eye-level camera</i>	<i>Extreme low and high angles</i>

²⁰⁰ J. G. Butler, « *Miami Vice : The Legacy of Film Noir* » dans *Film Noir Reader*, op. cit., p. 290.

<i>Open, unobstructed views</i>	<i>Foreground obstructions</i>
---------------------------------	--------------------------------

Comme pour le maniérisme, il paraît donc aisé d'avancer que le style angoissé du film noir s'est constitué par rapport à un style antérieur, jugé achevé et indépassable. Par sa stylisation expressionniste, le genre modèle de façon inquiétante et angoissante la mémoire de récits criminels rationnels et d'un cinéma policier hollywoodien géométrique et rassurant afin de développer une posture maniériste.

Pourtant, connaissant le même sort que les précédents, le genre s'affadit lui aussi avec deux derniers coups d'éclats : *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958) et *Kiss Me Deadly* (Robert Aldrich, 1955), ce dernier offrant une vision apocalyptique et déconstruite du monde, pouvant s'interpréter comme un symbole de l'état du noir.

À Hollywood, plus encore qu'ailleurs, les courants nouveaux sombrent vite dans le poncif lorsque le profit commercial s'y sent en sécurité [...]. [Lorsque] la production courante oscille entre le recours aux ficelles et une virtuosité gratuite qui finit par lasser.²⁰¹

Au même titre que le maniérisme pictural se voit lui-même vampirisé de l'intérieur par des artistes plus soucieux de faire admirer leur style que d'exprimer un contenu, « le noir n'est plus en 1951 la couleur dominante de la production américaine.²⁰² » D'autres raisons expliquent cette désuétude. Les goûts du public ont changé, Dwight D. Eisenhower est au pouvoir et le public aspire à une vision plus bourgeoise et confortable de lui-même. « Le genre s'essouffle quand l'Amérique, pour la première

²⁰¹ R. Borde et E. Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, op. cit., p. 88. et p. 107.

²⁰² *Ibid.*, p. 121.

fois après quinze ans d'insécurité, semble retrouver un certain optimisme.²⁰³ » Se lassant peu à peu du genre et de sa déprimante critique de la société américaine, le public pousse les studios à remettre au goût du jour l'exotisme, l'aventure, la science-fiction et l'épouvante, des catégories rendues d'autant plus spectaculaires que le technicolor a fait d'énormes progrès et d'autant plus accessibles que la télévision s'installe dans les foyers. Le McCarthysme a, lui aussi, fait des ravages, décimant les rangs des créateurs noirs (Dashiell Hammett et Edward Dmytryk sont ainsi emprisonnés et Jules Dassin et Joseph Losey forcés à l'exil) et favorisant les projets au patriotisme plus affirmé. Les grands réalisateurs délaissent encore le genre en transposant ses thèmes dans le film social. Signe du crépuscule du noir, ce dernier est parodié dans plusieurs films (comme dans la séquence de la comédie musicale *The Band Wagon*, réalisée par Vincente Minnelli en 1953, où Cyd Charisse et Fred Astaire pastichent en dansant le couple femme fatale-déetective privé) ou métamorphosé en dessin animé déjanté, comme chez Tex Avery²⁰⁴. Pourtant, si ces signes manifestent effectivement un certain déclin du genre, ce dernier saura retrouver son aura. Le genre est mort, vive le genre ?

²⁰³ M. Ciment, *Le crime à l'écran*, op. cit., p. 58.

²⁰⁴ R. Borde et E. Chaumeton détaillent le phénomène de ces parodies de films noirs en citant notamment en exemple *Behave Yourself* de George Beck en 1951 ou *The Lemon Drop Kid* de Sidney Landfield en 1951 dans *Panorama du film noir américain*, op. cit., p. 150-151.