



N°3 L'image dans le récit I/II

- **Jean-Pierre Esquenazi**

Portraits révélateurs du film noir

Deux portraits

Deux images qui apparaissent dans deux films. Deux portraits de femmes.



Le premier représente Joan Bennett (ne parlons pas encore du reflet de cette même actrice qui s'inscrit à l'intérieur même du tableau). Elle est peinte de trois-quarts face, son visage tourné vers nous, offrant généreusement son bras, son épaule, son cou au regard. Elle porte une robe sombre au décolleté profond. Elle sourit, dans une posture de séductrice sûre de son charme. Elle se détache d'un fond sombre et sans relief, qui ne représente rien et n'est là que pour mettre en valeur les chairs de la jeune femme. Le tableau du second film ressemble étonnamment au premier.



Il présente également une femme de trois quart face, le visage tourné vers nous. La femme qui représente cette fois Gene Tierney porte aussi une robe sombre et décolletée. Son épaule et sa nuque sont nus ; elle se penche vers nous, même si elle est un peu moins souriante que ne l'était Joan Bennett. Elle demeure un peu plus lointaine, presque éthérée, plus précisément représentée aussi : la toile résulte d'une photographie « recouverte de peinture à l'huile pour adoucir les traits » (Preminger, 1981 : 89-90).

Dans les deux films, les deux portraits jouent un rôle analogue : tous deux fascinent le personnage principal de *The Woman in the Window* réalisé par Fritz Lang en 1944 et l'un des deux personnages principaux de *Laura* réalisé par Otto Preminger la même année (les deux films sortent à un mois d'écart). Dans chacun des deux films, l'apparition subite du modèle du tableau, respectivement Alice Reed et Laura Hunt interprétées donc par Joan Bennett et Gene Tierney, constitue un tournant narratif et psychologique. La coïncidence est remarquable. Elle l'est d'autant plus que ces deux films font partie de ceux qui, la plupart tournés entre 1944 et 1947, vont pousser les critiques d'abord français puis américains à parler d'un nouveau genre à l'intérieur du cinéma hollywoodien, le film noir. Je vais dans ce texte analyser le rôle décisif joué par ces portraits dans chacun de ces deux films ; puis, élargissant la réflexion, je voudrais comprendre pourquoi ils peuvent être considérés comme des figures emblématiques d'un genre caractéristique de l'art hollywoodien vivant encore aujourd'hui au moins par son héritage, mais qui n'en constitue pas moins à l'intérieur de cet art une sorte d'apax.

Deux scènes

Commençons par décrire brièvement les scènes où chacun de ces tableaux prennent toute leur importance narrative. Le personnage principal est le professeur

Wanley (Edward G. Robinson), laissé seul pendant l'été par son épouse. Au sortir de la gare, il se rend à son club. Sur le chemin, il aperçoit dans une vitrine le tableau présenté plus haut qui d'évidence le fascine. Rejoint par ses amis médecin et procureur, il passe une soirée arrosée à discuter avec eux de leurs âges déjà avancés et des tentations que la solitude et les jolies femmes pourraient susciter. Un peu ivre, Wanley sort du club pour rejoindre son domicile (au bout de dix minutes de projection). Mais il ne peut s'empêcher de passer devant la vitrine. Sa volte-face est montrée en un seul plan général. Immédiatement l'on coupe sur le portrait derrière la vitrine comme le voit Wanley ; puis, en contrechamp, l'on observe le professeur en plan américain. Il est vu de l'intérieur du magasin : la vitrine s'interpose entre lui et nous, ce qui permet de l'inscrire aussi dans le reflet du tableau. Il a les mains à l'exception des pouces dans les poches de sa veste dans une pose qui témoigne de la stimulation que représente pour lui le tableau. Son regard parcourt la peinture et les formes du modèle. Soudain il fronce les sourcils et se rapproche de la vitre. Le contrechamp nous donne les raisons de sa stupéfaction : le reflet d'une femme s'inscrit dans le tableau, la même femme qui a servi de modèle au peintre. Le reflet sourit, dans une pose identique au portrait peint et semble regarder le professeur, à moins que ce ne soit le spectateur à travers le professeur. Nous revenons à Wanley qui se recule, ébahi. Il se penche vers la vitrine. La caméra confirme par un nouveau plan la présence du reflet puis, en panoramiquant, celle de la « femme au portrait » selon la juste expression du titre français. Le dialogue s'engage entre eux, d'abord en champs contrechamps rapprochés, puis à l'aide d'un plan qui les cadre face à face, de profil pour nous. La femme qui ne se nomme pas dit à Wanley que son regard sur le tableau ressemble à un long sifflement admiratif ; elle se montre plutôt complaisante et se fait inviter par Wanley. Dès lors la mécanique inexorable des scénarios langiens se met en marche, qui entraînera le Professeur jusqu'au meurtre et le poussera au suicide...

La grande scène du tableau dans *Laura* n'intervient qu'au bout de trente-cinq minutes de projection. Jusqu'ici nous avons suivi l'enquête du lieutenant Marc McPherson (Dana Andrews) et le récit de l'esthète et journaliste Waldo Lydecker (Clifton Webb) autour du meurtre de la belle Laura Hunt, publiciste à succès, défigurée par deux coups de fusil. McPherson est confronté à de multiples pistes et suspects et il est accompagné par un bavard et sûr de lui Waldo qui semblait révéler la belle Laura. Tard le soir, il se réfugie dans son appartement où elle a été

trouvée morte, fouille ses papiers et ses affaires et passe beaucoup de temps à contempler le tableau, tableau dont la présence a été fréquente depuis le début du film. Dérangé par Waldo, il s'assoit dans un fauteuil sous le tableau de Laura et se réfugie dans un jeu de patience pour subir la logorrhée du chroniqueur ; celui-ci lui dit qu'il pousse son enquête un peu loin et semble amoureux d'un cadavre. Un seul plan suffit pour filmer l'ensemble : panoramiques et travellings recadrent continûment la scène, offrant des points de vue variés sur l'un ou l'autre personnage. Enfin McPherson se débarrasse de l'importun. Il se rassoit en continuant de se servir de généreuses rasades d'alcool. La caméra le cadre en plan moyen et en contre plongée ; il est très bas dans l'image de telle sorte que celle-ci contient aussi le portrait de Laura Hunt au dessus de lui. La caméra s'approche ; après un dernier regard vers le tableau, McPherson s'endort. Puis la caméra fait un mouvement de recul inverse du précédent, tandis qu'on entend une porte s'ouvrir. Dans le plan suivant, nous découvrons une femme, en fait Laura Hunt, elle-même, franchir la porte. Elle découvre un homme endormi dans son fauteuil ; elle le regarde qui rêve peut-être à elle... Elle s'approche suivie par la caméra qui cadre maintenant McPherson endormi, le tableau et Laura Hunt qui allume la lumière. Le lieutenant se réveille et se frotte les yeux. Elle l'interroge ; il se lève, se dirige vers elle. Quand il dit « Vous êtes vivante ! », la caméra montre le visage de la jeune femme en gros plan. Leur premier échange est filmé en champs contrechamps en privilégiant la stupéfaction exprimée par les visages, avant que le plan séquence ne reprenne ses droits pour dissiper l'énigme.

Ces deux scènes ont d'évidents points communs. Elles se déroulent la nuit quand le personnage masculin est seul ou plus exactement seul avec l'image d'une femme qui le fascine, femme que sans doute il pourrait désirer. L'un comme l'autre sont actuellement sans attaches, et plus ou moins frustrés. En outre, ils ont tous les deux bien plus que de raison. La narration est parvenue à un moment creux dans chacun des deux films, de ceux qu'en général on ne montre pas. La disponibilité de Wanley et de McPherson est manifeste. Surgit alors, de manière totalement inattendue, le modèle figuré par le tableau. Dans *Woman in the Window* comme dans *Laura*, rien ne nous préparait à ces apparitions. Aucun des deux personnages que nous accompagnons dans ces scènes ne veut d'abord en croire ses yeux. Certes, le récit reprend ses droits ensuite et les deux films divergent.

Ce qui semble finalement susciter le surgissement des personnages de Joan Bennett et de Gene Tierney est plus lié à la rêverie des deux hommes, à leur inactivité, à leur état presque second qu'à l'enchaînement narratif. La fascination envers ces tableaux de femmes qui se donnent volontiers en spectacle induirait en fait ces visions : les figures peintes impressionneraient les deux hommes au point de susciter fantasmes et désirs ; puis ces derniers, à leur tour, auraient le pouvoir d'engendrer miraculeusement les femmes représentées par les tableaux.

Quel rapport avec le film noir ?

Le « film noir » est sans doute l'une des catégories liées à la production cinématographique les plus discutées. Il y a deux raisons sans doute à la loquacité des commentateurs. D'abord la fascination que des films rattachés au genre ont pu exercer sur de nombreux spectateurs. Les désaccords innombrables sur la définition d'un genre ambigu constituent le second germe de discussions passionnées. Citons deux motifs de querelle. La question de l'origine du genre reçoit au moins deux réponses totalement différentes. Andrew Dickos (2002) est un représentant de ceux qui affirment que les germes du film noir sont étrangers, notamment le cinéma expressionniste allemand des années 1920 et le cinéma poétique français des années 1930. Pour d'autres, comme John Belton (1994), il trouve ses racines dans le roman « *hard-boiled* » initié par Dashiell Hammett ou James M. Cain qui aurait revitalisé le genre policier hollywoodien. Par ailleurs on n'est pas non plus d'accord sur le statut du film noir. Est-il un genre comme les auteurs rassemblés par Ann Kaplan (1980) semblent le penser, une atmosphère particulière associée à un contexte spécifique comme l'écrit Paul Schrader (1999), un ensemble de structures narratives (Telotte, 1989), une poétique (Durgnat, 1999) ? Les auteurs du premier ouvrage consacré au film noir, les français Raymond Borde et Émile Chaumeton (1955) l'appelaient prudemment une série.

Nous nous contenterons ici de nous intéresser à un ensemble de films produits entre 1944 et 1947, caractérisés par un schéma récurrent qui structure la narration : un homme solitaire est fasciné par une femme mystérieuse qui l'entraîne dans un monde souvent criminel. Cette séduction est mise en scène dans chaque film de façon théâtrale et même emphatique. *Double indemnity* (1944), *Murder my Sweet* (1944), *Phantom Lady* (1944), *Notorious* (1945), *Fallen Angel* (1945), *Detour* (1945), *Scarlett Street* (1945), *Gilda* (1946), *The Big Sleep* (1946), *Postman Always Rings Twice* (1946), *The Killers* (1946), *The Lady of Shanghai*

(1947), *Dead Reckoning* (1947), *Out of the Past* (1947) sont quelques-uns de ces films (ce schéma narratif ne disparaît pas par la suite comme en témoigne encore *Vertigo* sorti en 1958, mais est cependant moins prégnant).

Le principe narratif « noir » est en général associé à un décor contemporain, urbain et nocturne. La nuit, plus adaptée à ce temps de latence du film noir (en ce sens réduit du terme), et l'ambiance équivoque des rues désertes et souvent humides des grandes villes conduisant aux ambiances surchauffées des boîtes de nuit composent en général l'espace filmique. Selon la belle formule de Foster Hirsch (1981 : 83), « la ville comme berceau du crime et chaudron d'énergie négative est l'inévitable décor du film noir ». Sombres et ambigus sont le récit comme le décor noir : on a pu y voir la concrétisation des angoisses d'avant-guerre (Naremore, 1998), du *wartime* (Biesen, 2005), de l'immédiat après-guerre (Schrader, 1999). Il est aussi un nœud narratif : genre à la fois masculin et féminin, il oscille entre policier et mélodrame.

Dans chacun de ces films, la rencontre avec celle que l'on nomme « femme fatale » change brutalement l'individu concerné. Il est vrai qu'il est toujours d'une manière ou d'une autre disponible, en attente : il est dans un temps suspendu, dominé par une sorte d'accablement résigné et pourtant impatient, comme le montre Vivian Sobchak (1998). La jeunesse est définitivement passée, les espoirs éteints : l'homme est devenu un *tough guy*, fermé et rigide. Qu'il donne le change comme le bavard Walter Neff (Fred McMurray) dans *Double Indemnity* ou qu'il apparaisse paralysé comme Ole Andersen (Burt Lancaster) dans *The Killers*, il est définitivement le prisonnier de la femme fatale dès qu'il l'aperçoit. Elle est comme une brûlure incandescente qui l'embrase et souvent le consume.

Quant à la femme fatale, elle se sert de la fascination qu'elle exerce sur l'homme pour faire de lui son instrument (toutes les variations sont bien sûr possibles comme dans *Notorious* où Alexia (Ingrid Bergman) d'abord instrumentalisée par Devlin (Cary Grant) joue son rôle d'espionne jusqu'à risquer de se perdre, obligeant ainsi Devlin à agir comme elle le désire). La femme fatale est surtout le lieu d'une indécision littéralement constitutive. Parce que l'action demeure vue par le personnage masculin même si la femme fatale en est l'agent principal, le mystère qu'elle incarne demeure l'enjeu principal de ces films noirs. La question est essentiellement morale : est-elle bonne, est-elle mauvaise ? Et par voie de conséquence, l'attraction irrésistible que l'homme ressent pour elle est-elle décente ou corrompue ?

On le comprend, la scène de la rencontre entre le *tough guy* et la femme fatale, de l'embrasement du premier par la seconde, est décisive, narrativement et symboliquement. Elle a souvent donné lieu à des morceaux de bravoure retenus par les cinéphiles comme des emblèmes du film noir que je nomme *scènes primitives* de la narration noire. Les apparitions de Barbara Stanwick nue sous sa serviette en haut de l'escalier de sa maison dans *Double indemnity*, du rouge à lèvres, des jambes, de la combinaison short puis du visage de Lana Turner dans *The Postman Always Rings Twice*, ou de Jane Greer dans la lumière mexicaine puis l'obscurité d'une *cantina* dans *Out of the Past* font partie d'une sorte de patrimoine du fétichisme cinématographique. Dans l'un ou l'autre film, ces femmes émergent d'une sorte de brume narrative. Elles sont des figures sublimes qui se détachent d'un fond de peu d'intérêt ; ou du moins sans intérêt avant qu'elles ne paraissent.

Il est maintenant possible de prendre la mesure de *Woman in the Window* et de *Laura* comme films noirs. Si aucun d'entre eux ne se déroule dans le monde interlope caractéristique de *Gilda* ou de *The Big Sleep*, tous deux conservent le schéma paradigmatique de l'homme envoûté par une créature fascinante. Réalisé par deux bourgeois cultivés de culture germanique (Fritz Lang était allemand, Otto Preminger autrichien), ils accomplissent une transposition de la narration « noire » dans un cadre différent : leurs récits se déroulent dans des mondes bourgeois et leurs personnages masculins sont loin d'être sans attaches sociales. C'est peut-être pour ces raisons que *Woman in the Window* et *Laura* sont capables de pratiquer une dissection scrupuleuse de la narration noire et de sa « scène primitive », ce qui leur permet de procéder à une critique sévère des univers bourgeois mis en scène. Le fait que ces deux films proviennent de deux romans écrits par des auteurs qui ne font pas partie de la mouvance du roman *hard-boiled* n'est pas non plus sans incidence sur la distance prise envers le film noir classiquement sinistre. Ils sont cependant aussi nocturnes et humides que ce dernier, tout en compliquant singulièrement la narration. *The Woman in the Window* comme *Laura* sont construits autour d'un malentendu dont est principalement victime le spectateur : celui-ci croit dans le premier vivre l'aventure improbable mais réelle du Professeur Wanley (alors qu'elle est rêvée) et dans le second consacrer le temps du film à élucider le meurtre d'une femme nommée Laura (alors qu'elle est vivante). Ces complications, où interviennent de façon déterminante nos deux tableaux, ont pour effet d'éclairer les structures

narratives du récit noir. L'appropriation du genre par Fritz Lang et Otto Preminger en est plus distanciée ou plus rebelle. Tout se passe comme si les deux films étaient en même temps des films noirs et des théories concrètes du film noir. Les tableaux jouent un rôle essentiel dans cette duplicité : nous allons maintenant le développer.

Portraits et scènes primitives du noir

Reprenons ces deux scènes où le surgissement du modèle du portrait bouleverse les héros masculins du film, constituant ainsi les scènes « primitives » de *Woman in the Window* et de *Laura*. Leurs constructions identiques nous apparaîtront mieux grâce à une description parallèle.

Rappelons d'abord que le pouvoir qu'auront ces scènes sur la suite de la narration tient son efficacité d'un fait préalable bien établi dans chacun des deux films : les tableaux fascinent le professeur Wanley comme le lieutenant McPherson et cette fascination trouble l'un et l'autre. Wanley découvre le portrait dans une vitrine ; un plan rapproché du tableau, un autre du professeur émerveillé, puis la discussion dans le club ont décrit explicitement l'effet du tableau sur le professeur. La longue scène que passe seul McPherson dans l'appartement de Laura le montre deux fois figé devant le tableau. Dans le deux cas il se retourne vers nous, tandis que la caméra laisse le tableau dans le champ. Il semble absorbé par sa première vision dont il peine à se sortir ; il est toujours accompagné par le thème musical très prégnant et systématiquement associé à Laura, comme le remarque Odile Bächler (1995 : 69).

La relation de Wanley et McPherson avec les tableaux d'Alice Reed et Laura Hunt reproduisent une partie de la scène primitive du film noir : un homme disponible et solitaire découvre le spectacle offert par une femme séduisante et mystérieuse. Cependant la scène n'est pas encore complète : il faudrait que l'homme et la femme ne soient pas seulement respectivement sujet et objet du regard mais que cette relation s'inverse dans le domaine du savoir, ce qui ne peut pas encore être le cas. Ce seront les deux scènes d'apparition qui complèteront le processus.

Leur prologue est analogue dans les deux films. McPherson boit encore quelques verres et, incapable de poursuivre son enquête, s'endort dans un fauteuil près du tableau. Nous saurons à la fin de *Woman in the Window* que Wanley s'est lui aussi endormi ; pourtant nous le croyons simplement plongé dans la suite de

chants d'amour qui constitue le Cantique des Cantiques, avant de tenter, en titubant, l'ivresse aidant, de regagner son domicile. Tous deux sont dans des états seconds, une inactivité qui les rend finalement disponibles à certaines aventures. Ces prologues semblent indiquer que le héros masculin du film noir est un homme qui est au-delà ou à côté des conduites masculines « normales », c'est-à-dire conformes aux normes sociales en vigueur. Dans son beau livre *In A Lonely Street*, Frank Krutnik s'interroge longuement sur la masculinité du héros noir ou plus exactement sur les dissonances introduites par le film noir chez le héros masculin hollywoodien. Selon l'auteur, le héros noir est peu ou prou héritier du *tough guy* du thriller à suspense, solitaire, misogyne, en marge des lois réelles et symboliques dont le Sam Spade (Humphrey Bogart) de *Maltese Falcon* a donné l'exemple (p. 61). Si Spade tient encore à son statut de privé, le héros noir des années 1944-47 n'a plus de véritable identité qu'il puisse faire valoir dans le monde social, ou bien il y renonce (p. 90). Dans *Woman in the Window* comme dans *Laura*, les deux personnages masculins ne sont pas sans statut social : le premier est professeur, le second lieutenant de police. Cependant, ils sont à ce moment du récit déconnectés de leurs rôles respectifs. Quel est le responsable de cet éloignement ? La réponse est simple : tous deux ont subi la même expérience, celle du portrait. Ils ont été fascinés, envoûtés, a-t-on envie de dire. Une image apparaît dont l'irréalité est avérée. Cette image déclenche fantasmes et effervescences chez les deux hommes et les sépare de leur monde quotidien et donc de leur place dans ce monde. On comprend alors la fonction de ces prologues : ils entérinent cette séparation qui met Wanley et McPherson hors du jeu social, en attente de quelque chose d'autre, que semblent promettre les portraits d'Alice Reed et de Laura Hunt.

L'apparition soudaine et inattendue des deux femmes représente ce quelque chose que l'attente présageait. Dans les deux films, la femme surgit avant que l'homme ne s'en aperçoive. C'est manifeste dans *Laura* : McPherson est endormi quand la jeune femme ouvre la porte, découvre le lieutenant et allume la lumière.



Dans *Woman in the Window*, Wanley ne voit pas approcher Alice. Il la découvre d'abord inscrite *dans* le portrait, comme si la femme peinte se dédoublait. Nous apprenons par le dialogue qui suit qu'elle était là depuis un moment, observant le regard concupiscent de Wanley sur le tableau. Dans les deux films, la femme a un temps d'avance sur l'homme. Nous l'avons vu plus haut, dans la scène « primitive » du film noir la femme est le sujet du savoir : elle sait la fascination de l'homme pour elle.

L'avance d'Alice et de Laura sur leurs partenaires respectifs respecte cette prééminence féminine. C'est flagrant dans *Woman in the Window*, où Alice fait même un diagnostic concernant le comportement de Wanley qu'elle décrit comme équivalent à un « long sifflement d'admiration ». Par contre, dans le film de Preminger, Laura Hunt n'a pas vu le comportement de McPherson devant le tableau : elle ne sait pas par exemple qu'il est suffisamment ensorcelé pour désirer acheter le tableau, et ne voit simplement qu'un individu endormi dans son salon, qui semble avoir emménagé dans son appartement comme Waldo l'a fait remarquer dans la scène précédente. Contrairement à Alice, elle apparaît différente de l'image offerte dans le tableau : couverte des pieds à la tête par un imperméable et un chapeau blanc et non plus vêtue de noir. L'image qui montre le réveil de McPherson devant son irruption illustre fortement la différence en plaçant côte à côte l'image séductrice du tableau de noir vêtue et la véritable et immaculée Laura. Tout se passe comme si Laura était une femme fatale qui s'ignore : le portrait ne donnerait d'elle qu'une représentation faussée, qui a pourtant fasciné McPherson. Laura paraît indépendante de l'image proposée par son portrait. Alice au contraire connaît le pouvoir du portrait et le fait sien ; son commentaire sur les réactions de Wanley nous montre qu'elle est parfaitement consciente de l'effet qu'elle fait aux hommes. Sa situation première, à l'intérieur même du tableau, posant de façon presque identique, nous le laissait clairement

pressentir. Mais Alice, l'épilogue du film nous le montrera, n'est que le rêve du professeur Wanley. La « femme fatale » ne serait-elle que le rêve des hommes ? Ne serait-elle qu'une image dont la fonction est d'une soupape de sécurité dans un monde troublé comme le prétend Sylvia Harvey (1980 : 27) ? De ce point de vue, Laura ne tente-t-elle pas d'échapper à ce destin ?



fig 4



fig 5

Une fois que les deux hommes ont pris conscience de l'apparition des jeunes femmes, le dialogue s'engage. Celui-ci reste dans *The Woman in the Window* sous l'influence du portrait, qui ne sort presque jamais du cadre.

Ce plan est significatif de toute la scène : Alice peinte mobilise toute la conversation et Alice de chair et d'os est toujours filmée accompagnée par le tableau, comme si elles étaient inséparables. Dans *Laura* au contraire, le tableau est effacé autant que possible des échanges entre elle et McPherson. Le plan de profil analogue à celui de *Woman in the Window* a pour fond le mur du salon.



fig 6



fig

7

À deux reprises, un léger mouvement de l'un des personnages éliminera le tableau quand il revient dans le cadre, le laissant hors de propos. McPherson

apprend à Laura le meurtre d'une jeune femme dans son appartement et la méprise sur son identité : la fascination du détective n'est plus d'actualité. Le ton grave contraste fortement avec le badinage de Wanley et d'Alice, qui glosent franchement l'effet du tableau sur le professeur et aussi l'effet de l'agitation de ce dernier sur Alice. Les irruptions des deux femmes à côté de leurs tableaux respectifs induisent donc deux directions opposées dans chacun des films. Alice Reed tend à se confondre avec l'image que le tableau proposait d'elle et sa conduite future, qui consiste à inviter Wanley chez elle afin qu'il voie d'autres peintures sur le même sujet, peut-être plus déshabillées, confirme cette confusion. Par contre, la vraie Laura Hunt semble se distinguer très nettement de son portrait. Non seulement elle ne dispose pas du savoir sur les hommes dont Alice Reed fait la preuve mais elle semble incapable de porter un jugement sur les hommes qui l'entourent. Elle ne comprend ni les manœuvres sordides de son fiancé Shelby Carpenter (Vincent Price), ni l'amour narcissique et possessif de Clifton Webb (cette ignorance causera presque sa mort). Toute la fin de *Laura* est consacrée à l'éclaircissement par le lieutenant McPherson, non pas tellement du crime, mais de la véritable nature de Laura qu'il distingue maintenant clairement du portrait.

Déconstruire la scène primitive du film noir

Après avoir accumulé les voisinages, les deux scènes au portrait de *Woman in the Window* et de *Laura* prennent des voies différentes. Ressemblances et distinctions nous en apprennent beaucoup sur la structure du récit noir. Ces scènes, nous l'avons dit, supposent un état second du partenaire masculin qui le prépare à recevoir le choc de la réalité. Cet état second, les deux films en rendent responsable l'image d'une femme fatale présentée sous la forme d'un tableau merveilleux. Dès lors Wanley et McPherson sont délivrés de toute autre préoccupation avant que ne surgissent les héroïnes.

Ce surgissement les oblige à confronter deux femmes ou deux images de femmes, celle élaborée à partir du portrait et celle attachée à la femme vivante qu'ils ont devant eux deux. La conduite d'Alice et celle de Laura représentent deux limites opposées pour la femme fatale du film noir. Alice colle avec son portrait et donc avec le fantasme masculin : elle se présente comme une séductrice célibataire, qui vit comme nous l'apprendrons un peu plus tard de la fascination qu'elle exerce sur les hommes. Laura au contraire ressemble peu à la figure du tableau. Elle apparaîtra dans la suite du film beaucoup plus comme une « fille

simple », selon l'expression d'Odile Bächler (p. 44), cependant ambitieuse et pleine de ressources. Son personnage reste marqué par la dualité initiale et son aura demeure attachée à « la complexité des perspectives portées sur elle » (p. 47). Le mystère d'Alice s'efface après la première scène ; son personnage sombre quelque peu dans le sordide et la perspective du film, pour une fois dans un film de Lang américain, apparaît souvent misogyne. Il est vrai que le cinéaste s'intéresse exclusivement au personnage de Wanley.

La plus grande différence entre Alice et Laura dans les deux scènes du tableau touche au savoir d'Alice concernant le désir de Wanley pour son image, alors que Laura ignore encore celui de McPherson. Cette méconnaissance doit être associée à la dissociation de ces deux images, qui permettra au film de Preminger de conduire au *happy end* contrairement à tant de films noirs. Laura est naïve quand Alice ne l'est pas, même si le doute est permis pendant quelques temps dans le cas de la première.

Notre hypothèse était la suivante : *Woman in the Window* et *Laura*, en confrontant leurs héros aux portraits fascinants des héroïnes avant de faire surgir soudain celles-ci, réalisent une sorte d'analyse concrète du récit noir fondé sur la fascination d'un homme pour une femme mystérieuse. Que nous disent alors ces deux films ? D'abord tous deux mettent l'accent sur la secousse qu'est la mise en contact du héros avec une image de femme fascinante et séductrice. Elle les arrache à leur vie sociale et les plonge dans l'aventure. Tout se passe comme si cette image réveillait dans l'inconscient des héros une flamme oubliée ou perdue : l'image d'une femme qui ne déguise pas ses appâts sans pour autant en faire commerce, dont la sexualité est à la fois apparente et inaccessible, met littéralement le héros hors de lui.

Mais le récit ne s'enclenche effectivement qu'avec l'irruption des modèles ; elle sidère ces hommes et surtout soumet leurs fantasmes à l'épreuve de réalité. Ce dédoublement produit une hésitation fondamentale, qui capte le héros et l'implique définitivement dans le récit. La femme fatale est fondamentalement double – tableau et réalité – nous disent les films de Lang et Preminger, même si *The Woman the Window* et *Laura* adoptent de ce point de vue des solutions tranchées d'une même problématique caractéristique du film noir. En représentant physiquement cette dualité, les deux films figurent l'un des principes essentiels du film noir de façon remarquable. Dans des récits noirs moins raffinés, la découverte de la femme fatale est plus immédiate : une femme se donne en

spectacle sous forme d'un « tableau » vivant. Le choc subi par les hommes est plus brutal, car ils ont affaire en même temps au fantasme et à la femme réelle qui restent longtemps indissociables ; et cette double apparition les plonge dans les ténèbres. Comme le remarque Andrew Dickos (2002 : 92), hormis nos deux exemples, le film qui a figuré le plus efficacement cette duplicité de la femme fatale est évidemment *Lady of Shanghai* : l'image de Rita Hayworth est prise dans un jeu de miroirs qui démultiplie la femme fatale et la rend à sa nature insaisissable.



Dernière leçon de nos deux films, qui se rapporte à la double relation qu'entretiennent les deux personnages : en dissociant physiquement les deux parts de la femme fatale, les deux films prennent le temps d'isoler les fondements de la relation entre le héros et l'héroïne. D'une part, le regard de l'homme sur le portrait, qui fait de celui-ci un sujet du regard et du tableau un objet ; d'autre part, la découverte par l'héroïne de la fascination de l'homme et le savoir dont elle dispose sur le sens de cette fascination. Le sujet est ici le personnage féminin et l'objet le personnage masculin. Cette double relation inversée est constitutive de la relation des deux héros du film noir. Regard (de l'homme) et savoir sur ce regard (de la femme) seront, conjugués, les leviers de la narration noire, en tout cas pour ces films qui mettent en scène des femmes fatales. Ainsi *tough guys* et *femmes fatales* sont indissolublement sujet et objet : chacun est l'objet de l'autre, chacun deux fois lié à l'autre à l'intérieur d'une double relation (voir à ce propos Edward Branigan, 1984 : 2).

Perspectives sur le film noir

Le récit noir lie un homme et une femme dans une (en)quête autour d'un mystère souvent policier, qui est à la fois l'agent et le prétexte de la liaison entre cet homme et cette femme. Les trois propriétés de cette liaison, que l'étude des scènes primitives de *The Woman in the Window* et de *Laura* nous a permis d'isoler, sont les suivantes :

- L'homme se trouve dans une situation de marginalité ou d'asocialité lors de sa rencontre avec la femme, qui le met dans un état psychologique second : il est « hors de lui ».
- La femme est une femme fatale, c'est-à-dire une femme double, à la fois irréaliste et réelle, parfait objet féminin et femme active qui a une vie particulière, des buts, des ambitions.
- La relation entre les deux se définit sur un double plan, plan du regard et plan du savoir, où les relations sujet-objet entre les deux personnages sont inversées.

Les différents films noirs se caractérisent par la manière dont ils emploient ces propriétés de base, dont aussi ils les font varier. Par exemple, l'homme peut être un marginal avant sa rencontre avec la femme fatale ou celle-ci peut le plonger dans cette vie seconde. Si par exemple le personnage du détective privé est si souvent employé (*Murder My sweet*, 1944 ; *The Big Sleep*, 1946 ; *Out of the Past* parmi beaucoup d'autres), c'est qu'il est immédiatement marginal, entre police et gangsters, prêt à toutes les aventures. Mais l'on trouve également des personnages que la rencontre avec la femme fatale plonge dans un autre monde comme Walter Neff, assureur patenté, dans *Double Indemnity* (1944). Il existe également des cas de personnage comme celui de Johnny Farrel dans *Gilda* sur la voie de la resocialisation mais que la rencontre avec le personnage titre enfonce dans une colère noire. Dans ces deux cas, les scènes primitives nous offrent des spectacles inoubliables, comme le regard exorbité de Glenn Ford (*Gilda*), le tortillement sur place de Fred McMurray (*Double Indemnity*), l'ironie tendue de Humphrey Bogart (*The Big Sleep*). Dans *The Dark Corner* (1946), c'est la fascination d'un autre pour une femme fatale qui plonge par contrecoups successifs le héros dans une errance lugubre. Devlin (Cary Grant), héros de *Notorious*, conduit Alica Huberman (Ingrid Bergman) à affronter des nazis sans scrupules mais il en reste littéralement transi, raidi, interdit. Souvent aussi, l'homme fasciné tue la femme fascinante, comme pour chasser sa vision dans *Fallen Angel* (1945) par exemple.

L'être double de la femme fatale permet de nombreuses combinaisons. Son apparence idéale peut être un instrument pour une femme ambitieuse comme c'est le cas de Cora Smith (Lana Turner) dans *Postman always Rings Twice* et de Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwick) dans *Double Indemnity* mais aussi de Kitty Collins (Ava Gardner) dans *The Killers* (1946) ou de Kathie Moffat (Jane Greer) dans *Out of the Past*. On peut se demander si ces films et d'autres ne désignent pas, plus qu'une perfidie originelle des femmes, l'association que les hommes font entre leur caractère fascinant et leur propre culpabilité : cette thèse est séduisante puisque, comme nous le montre *The Woman in the Window* et *Laura* l'image « fatale » résulte d'abord de l'imagination masculine. Elsa Bannister dans *The Lady From Shanghai* et Dusty Chandler (Lizbeth Scott) dans *Dead Reckoning* ne semblent agir que par réaction aux manœuvres des hommes, comme si leurs actes meurtriers n'étaient que l'effet des passions masculines. Notons en passant que l'idée de la perfidie attribuée aux femmes n'est pas incompatible avec une autre hypothèse, plus sociale que psychanalytique, qui décrit l'ambition des femmes fatales comme l'expression des aspirations sociales des femmes contemporaines. Certains films noirs, cependant, lavent l'héroïne de tout soupçon : soit le *tough guy* reconnaît qu'elles ne se confondent pas avec leur propre fantasme, ce qui sauve finalement Gilda ; soit il sombre dans la folie, ce qui détache définitivement l'héroïne de lui comme c'est le cas de Lily Stevens (Ida Lupino) dans *Road House* (1948). L'innocence ne sauve pas toujours la femme fatale : dans le tardif *Narrow Margin* (1952), une femme flic (Marie Windsor) qui se fait passer pour une femme fatale en meurt.

Enfin, la répartition du savoir et du regard ouvre également beaucoup de possibilités. Certains films comme *The Killers*, *Out of the Past*, *Detour* (1945), *Criss Cross* (1949) conservent le schéma d'une femme menant par le bout du regard jusqu'au terme du film un homme subjugué. Avec d'autres films (*Double indemnity*, *The Postman Always Rings Twice*), l'homme finit par partager un savoir qui les entraîne vers la mort. La fascination des personnages interprétés par Bogart dans les films de Hawks (*To have and have not*, *The Big Sleep*) provient sans doute du fait que son regard est infallible, regard « savant ». Dans plusieurs films (*Gasslight*, 1944 ; *Secret Beyond the Door*, 1948) tout se passe comme si le personnage masculin jouait le rôle de la femme fatale : disposant du savoir et fascinées par leurs partenaires, les femmes enquêtent pour savoir ce que ceux-ci cachent. Une autre variante se trouve dans *Raw Deal* (1948) : la femme fascinante

n'y est pas la même que celle qui sait. Parfois l'ignorance de l'homme est telle qu'il lui faut une femme fatale enquêtrice pour résoudre le mystère ou le mettre sur la piste (*Phantom Lady*, 1944 ; *Somewhere in the Night*, 1946).

On l'aperçoit, le schéma que nous avons décrit en analysant les deux scènes au portrait de *The Woman in the Window* et de *Laura*, incarnations particulières de la scène primitive du film noir, se révèle infiniment riche de virtualités narratives : il définit une norme que l'on peut s'efforcer de suivre ou bien que l'on peut essayer de faire varier légèrement ou amplement. En outre, en modifiant la place des scènes primitives, l'on obtient des formes de récit multiples, qui tous obéissent à la logique du schéma narratif premier : disponibilité des personnages par rapport à l'espace social ambiant et forte subjectivisation de la narration sont des marques cinématographiques « noires ». Même s'il est certain que ce genre de film est fondamentalement américain, il est aussi avéré que ce sont des cinéastes émigrés comme Fritz Lang et Otto Preminger qui ont su réaliser des films « méta-noirs », où les éléments constitutifs du genre sont précisément circonscrits, avant qu'un autre cinéaste émigré, Alfred Hitchcock n'en tire dans *Vertigo* (1958) une conclusion éblouissante, à la fois film noir et théorie complète du film noir (Esquenazi, 2011).

Références

- Odile Bächler, *Laura*, Paris, Nathan, « Synopsis », 1995.
- John Belton, *American cinema / American Culture*, New-York, McGraw Hill, 1994.
- Sheri Chinen Biesen, *Blackout World War II and the Origins of Film Noir*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2005.
- Raymond Borde et Etienne Chaumeton, *Panorama du film noir*, Paris, Minuit, réédité en Flammarion, « Champs », 1955.
- Edward Branigan, *Point of View in the Cinema*, Berlin / New-York, Mouton, 1984.
- Andrew Dickos, *Street with no Name*, Lexington, The University of Kentucky, 2002.
- Raymond Durnat, « *Paint it Black: The family True of the Film Noir* », pp. 37-51, dans Silver A. & Orsini J., *Film Noir Reader*, New-York, Limelight Editions, 1999.
- Jean-Pierre Esquenazi, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo* [2002], Paris, Éditions du CNRS, 2011.

J.-P. Esquenazi, « Portraits révélateurs du film noir »

Sylvia Harvey, « *Woman's place: the absent family of film noir* », pp. 22-34, dans Ann Kaplan, *Women in Film Noir*, Londres, BFI Publishing, 1980.

Foster Hirsch, *Film Noir The Dark Side of the Screen*, New-York, Barnes and Company / Da capo, 1981.

Ann Kaplan, *Women in Film Noir*, Londres, BFI Publishing, 1980.

Frank Krutnik, *In A Lonely Street*, Londres / New-York, Routledge, 1999.

James Naremore, *More than Night Film Noir in its Contexts*, Berkelye, University of California Press, 1998.

Otto Preminger, *Autobiographie*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1981.

Paul Schrader, « *Notes on Film Noir* », pp. 53-63, dans Silver A. & Orsini J., *Film Noir Reader*, New-York, Limelight Editions, 1999.

Vivian Sobchak « *Lounge Time* », p. 129-170, dans Browne N. (éd.), *Refiguring American Film Genres*, Berkeley, University of California Press, 1998.

Jay P. Telotte, *Voices in the Dark*, Urbana, University of Illinois Press, 1989.