



**ciné-club
universitaire**

**20 janvier au
31 mars 2003**


**lundi
19h et 21h**

**Auditorium
Arditi-
Wilsdorf**

SERIE NOIRE



UNIVERSITÉ DE GENÈVE
ACTIVITÉS CULTURELLES



20 JANVIER 19h *Little Caesar* Mervyn Leroy
 21h *Scarface* Howard Hawks

27 JANVIER 19h *The Maltese Falcon* John Huston
 21h *Rebecca* Alfred Hitchcock

3 FEVRIER 19h *Gilda* Charles Vidor
 21h *White Heat* Raoul Walsch

10 MARS 19h *Night and the City* Jules Dassin
 21h *Sunset Boulevard* Billy Wilder

17 MARS 19h *Pickup on South Street* Samuel Fuller
 21h *Big Heat* Fritz Lang

24 MARS 19h *The Killing* Stanley Kubrick
 21h *Kiss Me Deadly* Robert Aldrich

31 MARS 19h *The Criminal/The Concrete Jungle* Joseph Losey
 21h *Touch of Evil* Orson Welles

C i n é - C l u b
U n i v e r s i t a i r e

Auditorium Arditì-Wilsdorf
1, av. du Mail
1205 Genève

Les lundis à 19h et 21h

Billet 1 séance à 8.-
Carte 3 entrées à 18.-, non transmissible
Abonnement pour tout le cycle à 60.-
Vente uniquement à l'entrée des séances

Ouvert aux étudiants
et non étudiants

SOMMAIRE

Panorama du film noir	3
Résumé des films	8
La figure de l'homosexuel dans le film noir	11
La place de la femme dans le film noir : enjeux	13
Bibliographie.....	16



photo : *Scarface*

ÉDITORIAL

Abderrahmane Bekiekh, Guido Ferretti et Astrid Maury

Après les cycles «Western» et «Road Movie», le parcours de l'histoire du cinéma américain se poursuit avec un cycle dédié au film noir. Nous avons intitulé ce cycle «Série Noire» pour rendre hommage aux sources littéraires et critiques¹ du genre.

Nous présentons ici une série de quatorze films noirs américains en noir et blanc allant de 1930 à 1960, tous de réalisateurs différents : c'est ce qui constitue pour nous l'âge d'or du film noir.

Le film noir est un phénomène essentiellement et typiquement américain, dont une des sources d'inspiration est le film de gangsters des années 30, époque de dépression économique. Il atteint son apogée dans l'imédiat après-guerre, et entre en crise à partir des années 60.

Dans les années 40 et 50, presque tous les réalisateurs hollywoodiens se sont essayé au moins une fois à la réalisation de films noirs. Les films phare de cette époque sont d'ailleurs presque toujours des films noirs ou des westerns.

Le choix de se limiter à un film par auteur répond à l'exigence de proposer un panorama esthétique aussi vaste que possible, pour souligner l'hétérogénéité du film noir. Celui-ci est plus qu'un film de genre «gangster» ou «policier» ; il dépasse un simple mouvement esthétique, car il traduit les inquiétudes

d'une société urbaine qui met en question ses propres institutions et ses valeurs.

Dans cette série, les motifs visuels du film noir, l'atmosphère oppressante des espaces urbains, la typologie de ses personnages en perdition sont autant d'expressions d'une désillusion profonde. C'est donc essentiellement cette atmosphère particulière, bien plus que l'intrigue elle-même, qui nous permet de dire : oui, c'est un film noir.

1 L'expression renvoie à la célèbre collection de romans noirs publiée dès 1945 chez Gallimard, qui comprenait les auteurs américains dont les œuvres policières avaient inspiré le cinéma (le roman de Dashiell Hammett inspira le faucon maltais, le livre de W.Richard Burnett Little Caesar). C'est en référence à ce courant littéraire que le terme de «film noir» naîtra sous la plume du critique français Nino Frank en 1946. Raymond Borde et Etienne Chaumeton le reprendront à leur compte plus tard, en 1955, dans leur Panorama du film noir américain, qui tente de définir un premier corpus de films noirs relevant de ce qu'ils nomment eux-mêmes une «série noire».



Abderrahmane Bekiekh, Guido Ferretti, Astrid Maury

A l'origine du film noir

La dénomination de «film noir», lancée par un critique français en 1946, tisse un lien explicite avec la collection de romans policiers de la «Série noire», éditée dès 1945 par Gallimard, qui fait découvrir aux lecteurs français les grands noms de ce nouveau genre : le roman noir. Les œuvres des écrivains Raymond Chandler, Dashiell Hammett, James Cain et bien d'autres sont adaptées au cinéma. Certains de ces auteurs seront engagés par Hollywood pour y écrire des scénarios. Le film noir garde le ton cynique de ces romans qui dépeignent un monde en proie à ses propres pulsions criminelles, où se dessine la figure du détective privé, héros en marge de l'institution policière, se compromettant avec la pègre pour arriver à ses fins. Figure solitaire, fréquentant les lieux interlopes et les bars, il ne peut échapper à ce monde corrompu ni au pouvoir d'attraction de la femme fatale.

La psychanalyse, qui d'ailleurs n'a pas été sans effets sur les romans noirs, exerce une influence plus profonde encore sur les scénaristes et les producteurs. Le grand courant de vulgarisation de la «psychologie dynamique» aux États-Unis se situe dans les années qui précèdent immédiatement la naissance du film noir. Dès le milieu des années 30, grâce à l'activité de nombreux psychiatres à succès,

et à la vulgarisation par la presse et la radio, les méthodes psychanalytiques sont largement diffusées dans le pays. L'attention que les scénaristes portent à la psychologie des personnages et aux implications «psy» de leurs relations en découle. La psychanalyse a livré plusieurs éléments d'une psychologie «noire», en soulignant le caractère irrationnel de la motivation criminelle, l'ambivalence des sentiments, le sadisme ou le masochisme refoulés, et en apportant des interprétations régressives de la cupidité. La psychanalyse ne croit ni au bien ni au mal, elle voit dans les conduites criminelles des réactions autopunitives ou des complexes de culpabilité, et elle montre que la conscience morale est liée aux instincts qu'elle refoule par tout un réseau de complicités.

Le film noir se nourrit également de l'esthétique de l'expressionnisme allemand, dans ses atmosphères de clairs-obscur lugubres, ses espaces aux perspectives déformées, peuplés d'ombres menaçantes. L'esprit du film noir était déjà perceptible dans l'expressionnisme allemand et les *Kammerspiel* des années 20; les films de Pick ou de Murnau exploitent une atmosphère et une psychologie qui sera reprise dans les films noirs américains. Dans *L'Ange Bleu*, la splendide Marlene Dietrich est un précurseur de la femme fatale. De nombreux réalisateurs allemands émigreront aux

États-Unis (Murnau, von Sternberg, Lang, mais aussi von Stoheim l'autrichien), leur arrivée introduit dans le cinéma américain l'atmosphère esthétique de l'Allemagne des années 20.

Le contexte politique et économique

Les années 30 voient émerger les éléments clé du film noir dans les films de gangsters (*Scarface*, *Little Caesar*). Le film noir met en scène une véritable psychologie du crime, d'où découle une philosophie généralement négative. Ces films reflètent la situation économique et sociale des États-Unis de la Dépression et de la Prohibition, avec l'émergence d'organisations criminelles liées au trafic d'alcool. La bonne société et les autorités se compromettent avec le syndicat du crime au moment où l'économie s'effondre. Le parcours social du gangster l'amène à côtoyer toutes les couches sociales, et souligne leur décadence morale. Après la fin de la guerre, la figure du gangster épique cède la place au anti-héros criminel perdant, «loser», ou au détective privé. Ces évolutions témoignent d'un pessimisme croissant dans la société, minée par la peur de la menace communiste à l'époque de la guerre froide, qui ouvre la porte aux films d'espionnage. Le film noir a été le miroir dans lequel les États-Unis ont découvert leurs tares : excessive puissance de l'argent, corruption, violence, amoralité.

Quelques caractéristiques du film noir

Le *crime* n'est pas un élément constitutif du film noir. Mais même sans crime, les situations aux frontières de la légalité prévalent. D'une part, le crime manifeste et ponctuel, meurtre ou hold-up, toujours filmé du point de vue du criminel. D'autre part, les situations professionnelles des personnages débordent dans la criminalité (trafics, jeux, prostitution) ou concernent des activités socialement en marge (cabarets, night-clubs, espionnage). L'univers trouble des cartes, du billard, des courses, au même titre que les attaques de banques, sont des moyens d'ascension sociale rapide, défiant le hasard et les conventions.

La *nuit* fascine, elle est le temps des jeux interdits. Un film noir entièrement diurne n'aurait pas de sens. La journée est ordinaire, la vraie vie se passe de nuit. Mais la nuit fait également peur, elle est le moment des assassinats, des agressions; elle attire et repousse, apparaît comme le temps où tout est possible.

La *ville* est l'espace de l'univers noir, un de ses clichés majeurs. Elle est traitée visuellement comme un espace aliénant, lugubre, paranoïaque, peuplé d'ombres menaçantes. Elle est le lieu de la perte, elle incarne et révèle les obsessions des personnages, elle condense les angoisses refoulées de la socié-



té. Les paysages urbains, déserts ou animés, expriment l'aliénation du personnage et sa profonde solitude. Les protagonistes du film noir évoluent dans les bas-fonds des grandes villes : docks, terrains vagues, lieux souterrains, hôpitaux psychiatriques, prisons, tri-pots, bars et chambres d'hôtels minables.

Pas de film noir sans *femme*! Nécessairement très belle, moralement douteuse, attrayante parce que louche, elle est la maîtresse du boss, criminelle parfois, souvent tentant de grimper l'échelle sociale. Son rôle n'est jamais banal, de simple soutien. A côté de son homme, ou en compétition avec une autre femme, elle joue souvent un double jeu et surtout elle se refuse à occuper le rôle d'épouse dévouée soumise à l'autorité du mari. Elle est prête à tout pour réaliser ses ambitions, elle affirme son indépendance et fait jeu égal avec les hommes. Elle est toujours extraordinaire, toujours trop belle, trop sexy, trop intelligente, trop perverse, trop cupide. Moteur de toute activité dans le film noir, *l'argent* est une obsession, il doit être gagné rapidement, le plus souvent illégalement. Il doit aussi être dépensé rapidement, et exagérément. Luxe, bijoux, pourboires... Conscients d'un avenir incertain, les personnages vivent dans le présent. Rapacité et cupidité sont des éléments incontournables des films noirs. L'argent circule partout, la cor-





ruption touche tout le monde, policiers et politiciens inclus.

Ces éléments permanents délimitent le contexte général permettant de définir un film comme noir. Pris séparément, ils sont insuffisants : on retrouve le crime, la ville, la nuit dans les films policiers d'investigation, mais c'est bel et bien le mélange avec la femme fatale et l'argent facile qui forme le contexte noir. Ce mélange n'est pas sans conséquences éthiques. On s'identifie aux gangsters, on désire les femmes : la morale est ambivalente, et les frontières nettes entre juste et injuste, licite et illicite, admissible et inamissible se dissolvent.

Quelques notations de nature esthétique

Certains motifs visuels marquent l'esthétique du film noir, comme l'utilisation du miroir – annonce d'une trahison, d'une duplicité des personnages, voire d'un dédoublement névrotique de la personnalité. Le miroir permet une démultiplication de l'espace, une désorientation des protagonistes comme du spectateur, qui ne peut plus sonder les limites, s'accrocher à des repères et distinguer les apparences de la réalité. Il trahit aussi, notamment chez la femme fatale, sa dimension narcissique. Quant au miroir brisé, il peut traduire l'être menacé de morcellement, gagné par la folie ou renvoyer à l'annonce d'un destin tragique.

De la même manière, les lignes obliques et les verticales fragmentent l'espace dans le film noir. Elles emprisonnent les personnages dans des cadres, voire les placent sous des barreaux. Les lignes obliques plus pernicieuses soulignent un déséquilibre psychique, voire le déclin social du personnage. Les rais de lumières, les barreaux, les stores vénitien, les échelles, les perspectives fuyantes, les éclairages, les marches d'escaliers strient de façon prégnante les films noirs. Cette mise en scène de l'espace reprend donc un des grands thèmes du film noir, l'irréparable aliénation de l'individu et l'impossibilité d'échapper à un système social pervers.

La narration dans le film noir est également sujette à la fragmentation. Ponctué de récits en flash-back du héros principal (souvent le détective pris dans un piège inextricable), elle suit un déroulement narratif complexe, confus ou incohérent, contribuant là encore à désorienter le spectateur.

La voix off du personnage – expression d'un dilemme moral ou évocation morbide du souvenir – manifeste le destin inéluctable, inscrit dès le début du film. La voix off du personnage exprime ainsi rétrospectivement ce à quoi il n'échappera pas, comme le reliquat d'un cauchemar éveillé : une vision désabusée de l'existence.



LUNDI 20 JANVIER

19h *Little Caesar* (*Le petit César*)

USA, 1931, 78 min R. : Mervyn Leroy Sc. : R. N. Lee et F. E. Faragoh, d'après W. R. Burnett Int. : Edward G. Robinson, Douglas Fairbanks junior, Glenda Farrell
Considéré comme l'un des premiers films de gangsters, *Little Caesar* raconte le destin de Rico qui, lassé par les petits coups minables qu'il exécute avec son ami Joe Massara, décide d'entrer dans le monde des «Césars» de la pègre. Tandis que Massara tente vainement d'échapper à son passé de gangster, Rico, lui, s'enferme dans le cycle infernal de la chasse au pouvoir et à la célébrité.

21h *Scarface* (*Shame of a Nation*)

USA, 1932, 93 min R. : Howard Hawks Sc. : B. Hecht, S. I. Miller, W. R. Burnett et alii Int. : Paul Muni, Ann Dvorak, George Craft
L'archétype du film de gangsters, qui fut une référence pour plusieurs générations, dut attendre un an sa sortie, affublé d'un prologue et d'un sous-titre à valeur morale (Honte de la nation). Avec une volontaire sécheresse de ton, *Scarface* montre un milieu de gangsters analphabète, puérl et bestial, dont le faux héros *Scarface* (Al Capone), amoureux de sa sœur, camoufle sa lâcheté derrière une course aux honneurs sanglante.

LUNDI 27 JANVIER

19h *The Maltese Falcon* (*Le faucon maltais*)

USA, 1941, 100 min R. : John Huston Sc. : J. Huston d'après D. Hammett Int. : Humphrey Bogart, Mary Astor, Peter Lorre
Une folle poursuite à la recherche d'une statuette... Mais qui est la mystérieuse Miss Wonderly, qui supplie le détective Sam Spade de retrouver sa sœur disparue avec un certain Thursby – un homme dangereux selon elle – et comment expliquer la mort subite de ce dernier? Et que veulent ces autres personnages troubles qui gravitent autour de la statuette : Joel Cairo et le gros Gutman? Le premier film de John Huston, maître du genre.

21h *Rebecca*

USA, 1940, 130 min R. : Alfred Hitchcock Sc. : R. E. Sherwood et alii, d'après D. du Maurier Int. : Laurence Olivier, Joan Fontaine, George Sanders
Le film est habité par l'omniprésence de Rebecca – beauté fatale dont on apprend peu à peu les circonstances de la mort – tandis que la véritable héroïne, qui n'a même pas reçu de nom, essaie de se faire une place parmi les souvenirs de la disparue hantant le château de Manderley. Le premier film américain d'Hitchcock, sur le thème du double et du mensonge, est un film d'atmosphère dont le scénario offre de spectaculaires retournements.

LUNDI 3 FEVRIER

19h *Gilda*

USA, 1946, 110 min R. : Charles Vidor Sc. : M. Personnet et J. Eisinger d'après E. A. Ellington Int. : Rita Hayworth, Glenn Ford, George Macready
Perfection dans l'utilisation du noir et blanc, numéros musicaux, complexité psychologique de la relation en trio, fascination érotique, retournements nombreux : le meilleur de la mythologie hollywoodienne pour ce film noir qui donne la preuve qu'on ne meurt qu'une fois»...

21h *White Heat* (*L'enfer est à lui*)

USA, 1949, 114 min R. : Raoul Walsch Sc. : I. Goff et B. Roberts d'après V. Kellogg Int. : James Cagney, Virginia Mayo, Edmond O'Brien
L'histoire d'un gangster névropathe, atteint de crises de migraine aiguë et vouant à sa mère une adoration malsaine – histoire qui se termine par une vision d'Apocalypse. Le tout orchestré avec une maîtrise extraordinaire, conférant aux personnages la dimension de héros shakespeariens.

Pour que la première séance du cycle commence à l'heure, les abonnements sont mis en vente dès 18h30.

Une fiche filmique est mise à disposition avant la projection.

Sauf mention particulière les films sont en version originale sous-titrée.



photo couv. : *The Maltese Falcon*

LUNDI 10 MARS

19h *Night and the City* (*Les forbans de la nuit*)

USA, 1950, 95 min R. : Jules Dassin Sc. : J. Eisinger d'après G. Kersh Int. : Richard Widmark, Gene Tierney, Googie Withers
Londres : un labyrinthe de ruelles, d'escaliers, d'arrière-cours et de chantiers où passent des ombres bizarres... Le cadre ainsi tracé – un cadre inoubliable – Jules Dassin nous fait descendre dans les bas-fonds de la capitale, dominés par la mafia anglaise, pour suivre les pas d'un petit aventurier de troisième zone qui organise des combats de lutte gréco-romaine...

21h *Sunset Boulevard* (*Boulevard du crépuscule*)

USA, 1950, 110 min R. : Billy Wilder Sc. : C. Brackett, B. Wilder et D. M. Marshman Int. : William Holden, Gloria Swanson, Erich von Stroheim

Un scénariste sans le sou pénètre dans la maison d'une ex-grande star d'Hollywood, qui vit encore dans le souvenir de sa grandeur passée. Il s'en suit un étonnant jeu de miroir où le cinéma se trouve mis en abyme et où se confondent illusion et réalité, hommage et critique, haine et amour, folie et normalité. Un chef d'œuvre d'une originalité et d'une liberté peu communes – incontournable.

LUNDI 17 MARS

19h *Pickup on South Street* (*Le port de la drogue*)

USA, 1953, 95 min R. : Samuel Fuller Sc. : S. Fuller d'après D. Taylor Int. : Richard Widmark, Jean Peters, Thelma Ritter
Un pickpocket qui sévit dans le métro de New York vole le sac d'une jeune femme, qui contient un microfilm destinés à des agents communistes. Le voilà poursuivi à la fois par les espions et par la police, tandis que la jeune femme détournée tombe amoureuse de lui... Un film «anti-rouge» que la version française tenta de limiter à une affaire de trafic de drogue.

21h *Big Heat* (*Règlements de comptes*)

USA, 1953, 90 min R. : Fritz Lang Sc. : S. Boehm d'après W. P. McGivern Int. : Glenn Ford, Gloria Grahame, Jocelyn Brando
Enquête sur la mort d'un policier, ce film est un chef-d'œuvre du genre : superbes images nocturnes, sérénité empreinte d'un classicisme inexorable, violence presque désespérée. «Je n'utilise jamais la violence pour la violence, disait Fritz Lang, mais toujours dans le but d'illustrer un argument ou d'arriver à une conclusion morale.»

LUNDI 24 MARS

19h *The Killing* (*L'ultime razzia*)

USA, 1956, 83 min R. : Stanley Kubrick Sc. : S. Kubrick, J. Thompson, d'après L. White Int. : Sterling Hayden, Coleen Gray, Vince Edwards
Le hold-up de la cagnotte d'un champ de course tourne mal. Avec cette première œuvre majeure de Kubrick, on retrouve l'un de ses thèmes favoris : l'échec d'un plan infaillible. Une architecture narrative basée sur la rupture entretient le suspense autour de la réussite du projet des escrocs.

21h *Kiss Me Deadly* (*En quatrième vitesse*)

USA, 1955, 105 min R. : Robert Aldrich Sc. : A. I. Bezzerides, d'après M. Spillane Int. : Ralph Meeker, Albert Dekker, Paul Stewart
Le détective Mike Hammer se voit confier un demi-secret par une curieuse auto-stoppeuse qui meurt bientôt. L'enquête s'oriente sur une mystérieuse boîte de Pandore modernisée, qui a fait déjà bien des morts. Kiss me Deadly est novateur par la distance critique de l'auteur face à son «héros», et a été souvent interprété comme une dénonciation du maccarthysme.

LUNDI 31 MARS

19h *The Criminal/The Concrete Jungle* (*Les criminels*)

USA, 1960, 95 min R. : Joseph Losey Sc. : A. Owen, d'après J. Sangster Int. : Stanley Baker, Sam Wanamaker, Grégoire Aslan
Deux détenus évadés s'affrontent pour retrouver l'argent planqué par l'un d'eux après un hold-up. L'un des derniers représentants du genre «noir» américain, un film fasciné par la déchéance et l'échec. Un superbe exercice de mise en scène.

21h *Touch of Evil* (*La soif du mal*)

USA, 1958, 108 min R. : Orson Welles Sc. : O. Welles et P. Monash d'après W. Masterson Int. : O. Welles, Charlton Heston, Janet Leigh, Marlene Dietrich
Un policier mexicain en voyage de noces avec sa jeune épouse américaine enquête sur un assassinat à la frontière mexico-américaine. Il entre en confrontation avec les forces de l'ordre américaines corrompues. Ombre et lumière, métissage, frontières... Un chef-d'œuvre de Welles, avec des prestations d'acteurs inoubliables (lui-même et Marlene Dietrich), et un coup de théâtre final qui met à mal la morale convenue.



La figure de l'homosexuel dans le film noir

Sebastian Aeschbach et Léa Signer

On associe traditionnellement le film noir aux atmosphères nocturnes et angoissantes, aux gangsters, au crime et à la femme fatale : un univers dans lequel le héros essaie tant bien que mal de résoudre une obscure énigme. Dans ce contexte, et pour l'époque, toute évocation de l'homosexualité peut paraître surprenante. Certes «[les] personnages homosexuels n'apparaissent que dans une minorité de films noirs [...], et pourtant leur absence dans tous les autres types de films et les précautions dont s'accompagne leur présentation, même dans le film noir, indiquent néanmoins qu'ils constituent bien un trait pertinent qui définit le film noir dans son ensemble»¹. Il est donc permis de se demander quelle est la fonction du personnage de l'homosexuel et pourquoi il apparaît dans le film noir américain en particulier. Le contexte particulier de l'après-guerre transparait dans plusieurs films tournés à la même époque. Pendant la deuxième guerre mondiale, les femmes ont été mobilisées pour la cause nationale et encouragées à travailler à l'extérieur. En quittant ainsi le foyer, leur place dans la société a changé. Par conséquent, à la fin de la guerre, la société américaine doit faire face à une redistribution des rôles, parfois difficile.² La mise en question de l'homme et de sa virilité est un thème qui apparaît de manière récurrente dans le cinéma américain des années quarante, et en particulier dans le film

noir. Tout comme les héros des films de l'époque, beaucoup d'Américains rentrent alors de la guerre. Et comme le rappelle Richard Dyer : «le groupe exclusivement masculin apparaît souvent comme la norme dans le film noir américain»³. Dès lors, dans le contexte du film noir, les personnages homosexuels vont jouer un rôle particulier : «[L]es personnages gay servent d'exemple de rapports maladifs (c'est-à-dire sexuels) entre hommes par opposition aux rapports sains (non-sexuels).»⁴ Ainsi, l'homosexuel serait là pour marquer une différence avec le héros et lever toute ambiguïté quant à l'orientation sexuelle de ce dernier.

L'homosexuel dans le film noir évolue dans un monde de perversion. Il est souvent associé au milieu des gangsters. Il fréquente des lieux marginaux comme les salles de jeu, les boîtes de nuit, les bars mal famés, la ville dans ses contours les plus sombres et insalubres. Contrairement à ce qui se passe aujourd'hui, la représentation des homosexuels est implicite dans le film noir américain. Le fameux Code Hays auquel étaient soumis les films hollywoodiens à l'époque ne permettait pas aux réalisateurs, de traiter de la sexualité de manière explicite. Il était alors courant de mettre en œuvre des représentations imagées de sujets tabous tels que l'homosexualité. Si l'image de l'homosexuel est stéréotypée, et toujours sous-

entendue, c'est aussi parce que celle-ci doit être reconnaissable par le spectateur sans faire l'objet de la censure.⁵ Le personnage homosexuel est par conséquent plutôt suggéré par son habillement soigné que par son comportement sexuel. Il est aussi amateur d'art et vit souvent dans le luxe, signe de décadence. Son image contraste avec celle du héros, qui, lui, est un «dur», souvent mal rasé et négligemment habillé.

L'image de la lesbienne, évoquée dans certains films noirs, est à l'opposé de celle de la femme fatale. Son personnage est en général moins développé que l'homosexuel masculin, ce qui s'explique probablement par le fait que l'homosexualité féminine est plus sévèrement condamnée par la société. Dans ces films, la lesbienne travaille, son apparence est peu raffinée et elle a un caractère tyrannique. Au contraire, la femme fatale, tout comme l'homosexuel, n'est qu'artifice; son apparence reflète le luxe dans lequel elle vit.

Pour ces raisons, le gay est associé à la femme fatale. «Le sentiment qu'un homosexuel est semblable à une femme mais qu'il n'est pas une femme confère à ce mode de représentation iconographique sa tonalité "perverse".»⁶ L'homosexuel, puisqu'il est considéré comme asexué, accède plus facilement au monde de la femme fatale, dont il vénère la beauté. Son esthétisme efféminé fonctionne comme une pa-

rodie de la féminité, qui rend plus évidente l'artificialité de la femme fatale, par opposition à la figure de la femme au foyer.⁷ De la même manière que la femme fatale, il «fonctionne comme traître et comme frein à l'épanouissement hétérosexuel»⁸. C'est donc dans cette environnement de perversion et de décadence féminine que le héros doit lutter pour trouver son chemin.

Si l'homosexuel, à l'instar de la femme fatale, est représenté comme un personnage négatif, son apparition dans le film noir impose néanmoins la reconnaissance de son existence. De la même façon, la menace que la femme fatale représente pour l'homme montre clairement l'importance et le pouvoir que la femme indépendante peut acquérir, et ainsi la figure de la femme fatale incarne une alternative à celle de la femme au foyer. Comme celle-ci le personnage de l'homosexuel est «traité avec un mélange de mépris et de fascination»⁹. En dépit de la misogynie et de l'homophobie propre au film noir, la représentation de ces personnages au cinéma a certainement eu un impact non négligeable sur la société américaine. Sur ce point, il est intéressant de noter que des auteurs gay, ainsi que des femmes, contribuèrent à la production hollywoodienne des années quarante, comme par exemple la réalisatrice Ida Lupino ou l'écrivain de romans noirs Cornell Woolrich.¹⁰

- 1 Richard DAYER, «Homosexualité et film noir» in N. Burch (éd.), *Revoir Hollywood : la critique anglo-américaine*, Nathan, Paris, 1993, p.210
- 2 Steve NEALE, *Genre and Hollywood*, Routledge, Londres et New York, 2000, p.161
- 3 Richard DAYER, «Homosexualité et film noir», p.215
- 4 Ibid., p.217
- 5 Frank KRUTNIK, *In a Lonely Street : «Film Noir»*, Genre, Masculinity, Routledge, Londres et New York, 1991, p.51
- 6 Richard DAYER, «Homosexualité et film noir», p.212
- 7 Richard DAYER, «Postscript : Queers and Women in Film Noir» in E. A. Kaplan (éd.), *Woman in Film Noir*, London British Film Institute, Londres, 1978, p.125
- 8 Richard DAYER, «Homosexualité et film noir», p.213
- 9 James NAREMORE, *More Than Night : Film Noir in its Contexts*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles et Londres, 1998, p.221
- 10 Ibid., p.223

La place de la femme dans le film noir : enjeux¹

Astrid Maury et Joëlle Lévi

Crise de l'institution familiale

Au sein de la production classique hollywoodienne, le film noir se distingue par la quasi éviction de la famille. S'il projette ses ombres sur les institutions américaines, discréditant la justice, dépeignant un monde corrompu et cynique, le film noir s'en prend aussi avec violence à ce qui fonde l'idéal du bonheur communautaire pour la société américaine de l'après-guerre, c'est à dire aux valeurs de la famille.

Le monde familial, lorsqu'il apparaît dans le film noir, est mis en question à la fois par l'esthétique inquiétante de l'univers «noir», et par l'entremise du personnage de la femme fatale, contrepoint absolu au modèle traditionnel de la femme au foyer.

La femme fatale comme figure transgressive

Archétype indissociable du film noir, la femme fatale marque le refus d'une société patriarcale. Elle menace les institutions de la loi et du mariage par ses provocations érotiques et sa responsabilité directe ou indirecte dans l'assassinat du mari. Elle refuse d'être confinée dans un rôle passif d'épouse. Le mariage est en effet présenté dans les films noirs comme un espace d'aliénation domestique et de frustration sexuelle (couples généralement sans enfants, doubles lits séparés dans la chambre à coucher...). La sexualité ne trouve alors à s'exprimer qu'en dehors du ma-

riage; la relation adultérine n'est cependant jamais vécue sereinement et passe inévitablement par le meurtre du mari ou la destruction mutuelle.

Maîtresse de sa sexualité, la femme fatale affirme sa toute puissance de sujet et confirme son indépendance, menaçant ainsi la virilité du héros. Elle utilise son aura érotique pour manipuler les hommes et les assujettir à ses désirs (sexuels, de pouvoir et d'indépendance). Ripostant ainsi au désir de possession de l'homme, qui la rabaisse au rang d'objet ou d'animal domestique, la femme fatale vampirise à son tour les personnages masculins, pour lesquels elle devient un objet érotique obsessionnel. Avant même d'apparaître à l'écran, elle est déjà présente dans le récit en flash back du héros, qui l'évoque comme une menace fatale, à laquelle il n'a pu échapper. Elle envahit donc d'abord la narration, avant de s'approprier l'image.

Le souverain pouvoir de la femme fatale

Son charisme est perceptible à travers sa prégnance visuelle à l'écran, à l'instar du héros masculin. Elle domine visuellement, apparaît généralement au centre de l'image ou dans un arrière-plan éclairé, et peut être parfois même démultipliée dans un miroir. Elle semble contrôler les déplacements de la caméra, qui épouse irrésistiblement ses mouvements (par contraste avec le caractère statique dans



le plan des hommes séduits, ou de la femme au foyer). Tout concourt dans l'icongraphie à assurer sa toute puissance : les armes à feu et les cigarettes (objets phalliques qu'elle s'approprie), la provocation érotique par la mise en scène de son corps – habillé-déshabillé et offert – les portraits peints ou photographiques envahissants...

Transgressions morales et châtements

La violation des valeurs traditionnelles du mariage et de la famille par les personnages du film noir entraîne leur destruction (morts violentes ou emprisonnements pour punir les velléités d'indépendance de la femme ou les égarements extra-conjugaux de l'homme). Le châtement des personnages déviants est un motif typique du cinéma hollywoodien conventionnel. Cependant, même détruite, la femme fatale continue d'exercer son aura érotique, qui n'en finit pas de poursuivre le héros et la mémoire du spectateur.

En dépit de la présence dans les films noirs de quelques dénouements heureux, il y a pourtant fort à douter qu'ils œuvrent dans le sens d'une restauration de l'ordre moral. Car la puissance de subversion du monde «noir» est si forte qu'elle dynamite – en le rendant parfaitement irréaliste – l'apaisement inopiné du happy end, censé proposer une restauration des valeurs traditionnelles par le mariage et la fondation d'un foyer.

L'esthétique d'un clair obscur inquiétant, qui domine dans le film noir, contraste violemment avec la représentation que celui-ci tend à offrir du monde de la famille, montré comme un havre lumineux protégé des corruptions de la ville. En cela, l'univers visuel du film noir anéantit paradoxalement toute possibilité à ce monde-là de fonctionner en tant que contrepoint viable. L'idéologie du bonheur familial est forcément ressentie par le spectateur comme parodique, et ne survit pas à l'esthétique de l'univers «noir».

Evolution de la femme fatale dans le film noir

L'image de la femme au sein même du film noir évolue parallèlement aux changements de la société américaine. L'accession des femmes au monde du travail pendant la guerre, leur retour au foyer après la guerre, la recrudescence des mariages, le baby boom sont autant d'événements qui affectent le statut et l'image de la femme, et qui suscitent des craintes du côté de l'hégémonie patriarcale. En filigrane se dessine dans ces films la crainte d'une prise d'indépendance des femmes sur la chasse gardée masculine : les sphères économique-sociale et sexuelle.

Dans les films de la fin des années 50, l'image de la femme fatale, sexuellement menaçante et qui revendique son indépendance, est remplacée par celle de la femme pro-mariage (marrying type), qui fait pression sur le



héros pour qu'il l'épouse et l'entretienne. Cette dernière semble avoir parfaitement intégré les règles de la société américaine au sujet du mariage et des devoirs familiaux, et exige de l'homme qu'il devienne un mari domestiqué, dont la principale tâche est de pourvoir à ses besoins matériels (bijoux, fourrures, objets de luxe).

A la même époque, un autre changement s'amorce avec le personnage rassurant de l'amante rédemptrice (*nurturing redeemer*). Elle procure au héros des moments d'accalmie dans le monde du «noir», en lui apportant réconfort et compréhension, puisqu'elle ne cherche ni à l'épouser ni à le dominer. Mais même si l'amante rédemptrice semble offrir au héros une échappatoire aux charmes délétères de la femme fatale, elle ne peut réellement se mesurer à la puissance d'attraction érotique de cette dernière. Elle n'est finalement pour le héros qu'un mirage. Ainsi la rédemption promise ne peut totalement s'accomplir avec cette femme, qui sera délaissée au profit de la femme fatale, voire détruite à la fin du film. Le bonheur entrevu devient alors, au regard de l'univers «noir», parfaitement illusoire.

- 1 Nous plaçons notre propos dans la lignée des recherches féministes entamées à la fin des années 70 par Janey Place et Sylvia Harvey, qui tentent de démontrer que le style même du film noir et sa typologie, loin de dresser un modèle misogyne de la société comme on a pu le penser, proposent un «modèle alternatif progressif des relations entre hommes et femmes». S. Harvey, in *Revoir Hollywood, la nouvelle critique anglo-américaine*, textes traduits et réunis par N. Burch, Nathan, 1993, pp. 193-198. Voir également l'ouvrage collectif *Women in Film noir*, ed. E.A. Kaplan, London British Film Institute, 1978.



Bibliographie

En français :

- Brion, Patrick, *Le Film noir : l'âge d'or du film criminel américain d'Alfred Hitchcock à Nicholas Ray*, Paris : Nathan, 1991, 361 p.
- Brion, Patrick, *Les Films noirs : mémoire du cinéma*, Genève : Liber, 1995
- Borde, Raymond, *Panorama du film noir américain: 1941-1953*, Paris: Editions de minuit, 1979, 238 p.
- Cattryse, Patrick, *Pour une théorie de l'adaptation filmique : le film noir américain*, Berne, Berlin : Lang, 1992, 268 p.
- Ciment, Michel, *Le crime à l'écran, Une histoire de l'Amérique*, Paris : Découvertes Gallimard, 1992, 194 p.
- Gifford, Barry, *Pendez-moi haut et court : et d'autres chroniques sur le film noir*, Paris : Rivages, Cahiers du cinéma, 1998, 191 p.
- Guérif, François, *Le Film noir américain*, Paris: H. Veyrier, 1979
- Guérif, François, *Le Film policier*, Les grands genres, Paris : Editions J'ai lu, 1989, 145 p.
- Guérif, François, *Panthéon noir I*, Paris : Séguier, 1996, 67 p.
- Lesuisse, Anne-Françoise, *Du film noir au «noir» : traces figurales dans le cinéma classique hollywoodien*, Bruxelles : De Boeck Université, 2002
- Joubert, Max, *Les Flingueurs*, Paris : Dreamland, 2002 (collection Cinéplus)
- Silver, Alain, *Les Mille yeux du film noir*, Cologne : Könemann, 2000, 248 p.

En anglais :

- Cameron, Ian éd., *The Movie Book of Film Noir*, London : Studio Vista, 1992, 288 p.
- Christopher, Nicholas, *Somewhere in the Night : Film Noir and the American City*, New York, London : The

- Free Press, 1997, 290 p.
- Crowther, Bruce, *Film Noir : Reflections in a Dark Mirror*, London : Virgin Books, 1990, 192 p.
- Dickos, Andrew, *Street with No Name : A History of the Classic American Film Noir*, Lexington : The University Press of Kentucky, 2002, 307 p.
- Gifford, Barry, *Out of the Past : Adventures in Film Noir*, Jackson University Press of Mississippi, 2001, 190 p.
- Hannsberry, Karen Burroughs, *Femme noir : Bad Girl of Film*, Jefferson N.C., London : Mc Farland & Co, 1998, 633 p.
- Hirsch, Foster, *The Dark Side of the Screen : Film Noir*, San Diego, New York : A. S. Barnes, London : The Tantivy Press, 1981, 229 p.
- Kaplan, E. Ann, *Women in Film Noir*, London : BFI Publishing, 1994, 132 p.
- Krutnik, Frank, *In a Lonely Street : Film Noir, Genre, Masculinity*, London, New York : Routledge, 1993, 268 p.
- Langman, Larry, *A Guide to American Crime Films of the Forties and Fifties*, Westport Connecticut, London : Greenwood Press, 1995, 372 p.
- Lyons, Arthur, *Death on the Cheap : the Lost B Movies of Film Noir*, New York : Da Capo Press, 2000, 212 p.
- Maxfield, James F., *The Fatal Woman : Sources of Male Anxiety in American «Film Noir» 1941-1991*, Madison, Teaneck : Fairleigh Dickinson University Press; London : Associated University Presses, 1996, 194 p.
- Muller, Edie, *Dark City Dames : the Wicked Women of Film Noir*, New York : Regan Books- Harper Collins, 2001, 292 p.

- Naremore, James, *More than Night : Film Noir in its Contexts*, Berkeley, Los Angeles : University of California Press, 1998, 345 p.
- Ottoson, Robert, *A Reference Guide to the American Film Noir : 1940-1958*, Metuchen N.J., London : The Scarecrow Press, 1981, 285 p.
- Palmer, Barton, *Hollywood's Dark Cinema : the American Film Noir*, New York: Twayne Publishers; Toronto : Maxwell MacMillan Canada, 1994, 206 p.
- Palmer, Barton éd., *Perspectives on Film Noir*, New York : G. K. Hall; London, Mexico City : Prentice Hall International, 1996, 198 p.
- Selby, Spencer, *Dark City : the Film Noir*, Jefferson N.C., London : McFarland, 1984, 255 p.
- Silver, Alain et Elizabeth Ward eds., *Film Noir : an Encyclopedic Reference to the American Style*, Woodstock NY : Overlook Press, 1979, 393 p.
- Silver, Alain et James Ursini, *Film Noir Reader*, New York : Limelight Editions, 1996 -> (collection)
- Stephens, Michael, *Film Noir : A Comprehensive, Illustrated Reference to Movies, Terms and Persons*, Jefferson N.C., London : Mc Farland & Co, 1995, 424 p.
- Telotte, J. P., *Voices in the Dark : The Narrative Patterns of Film Noir*, Urbana, Champaign : University of Illinois Press, 1989, 248 p.
- Tuska, Jon, *Dark Cinema : American «Film Noir» in Cultural Perspective*, Westport Connecticut, London : Greenwood Press, 1984
- Wager, Jans B., *Dangerous Dames : Women and Representation in the Weimar Street Film and Film Noir*, Athens, Ohio University Press, 1999, 159 p.

Films

Chaque mois,
un autre regard sur le cinéma!



Découvrez-le pour Fr. 10.- seulement pendant 3 mois

- Oui!** Je souhaite recevoir FILMS pendant 3 mois à l'essai pour Fr. 10.- seulement.
Pas de facturation. Joindre un billet de Fr. 10.- à votre envoi sous enveloppe.
Offre valable une seule fois.
- Je connais déjà FILMS et souhaite m'abonner pour 1 an (11 n° + 1 n° gratuit) pour Fr 54.-.
- Je suis étudiant et bénéficie du tarif spécial de Fr. 42.-
Copie de la carte d'étudiant à joindre à votre envoi.

Prénom	Nom
Date de naissance	NPA/localité
Tél.	E-mail
Année de naissance	Abonnement dès le mois de
Date	Signature

www.revue-films.ch

Retournez ce coupon à FILMS • Service des abonnements • Case postale 271 • 1000 Lausanne 9

Nous avons renouvelé notre portail...



...un point de vue privilégié sur nos activités.

OK

<http://activites-culturelles.unige.ch>

4, rue de Candolle (1er étage) – 1211 Genève 4 – tél. : 022 705 7705 – fax : 022 705 7707 – e-mail : activites-culturelles@adm.unige.ch

Groupe de travail du ciné-club universitaire

Sebastian Aeschbach, Leïla Amacker, Solange Amstutz Abderrahmane Bekiekh, Sarah Cenzual, Anne Chamot, Guido Ferretti, Beat Frey, Carlo Guida, Cecilia Hamel, Joëlle Lévi, Raoul Maherzi, Julie Mancillia, Astrid Maury, Lucie Rebetetz, Stéphanie Rouillon, Marco Sabbatini, Daniela Scheafli, Emmanuel Gehrig, Léa Signer, Véronique Yersin

Responsable

Lysianne Léchet Hirt

Nous remercions

Monsieur Popovic du CRDP pour son aide à la recherche de documentation, la Cinémathèque suisse, le DAEL, la Fondation Arditi, la Fondation Wilsdorf et Rui Nogueira du CAC Voltaire

Rédaction :
Design :

Lysianne Léchet Hirt
Julien Jespersen