

Le film noir et les valeurs américaines | André Leblanc

Éléments de typologie

Le terme « film noir » désigne un genre cinématographique à la fois mal défini et très spécifique. Si on peut immédiatement reconnaître qu'un film appartient à ce genre, on peine toutefois à en donner une définition opératoire. Ce genre est une sorte d'évidence, mais, comme pour toute évidence logique, il est difficile d'en donner une preuve (car l'évidence est elle-même une forme de la preuve).

Le genre du film noir ne peut à proprement parler être défini par sa période – à la différence par exemple du mouvement cinématographique dit « New Hollywood », globalement délimité entre la fin des années 1960 et le début des années 1980. Il trouve néanmoins indiscutablement son apogée entre la seconde moitié des années 1940 et la fin des années 1950. Après cette période, d'une part l'attribution au genre est discutable, d'autre part les films n'appartiennent pas à proprement parler au genre, ils lui rendent hommage. C'est donc, par construction, en tant que genre dépassé que ces œuvres modernes participent du genre.

Pour pallier les difficultés à définir le genre du film noir, il est possible d'adopter une démarche empirique. Pour déterminer les caractéristiques structurales du genre, on prendrait alors une série de films noirs canoniques (que l'évidence admet) et on relèverait leurs traits spécifiques.

Un tel examen portant sur les films suivants permet ainsi de relever quelques traits stylistiques communs.

- *Out of the Past (La Griffes du passé, Jacques Tourneur, 1947)* : jeu sur les éclairages fortement contrastés, et en contre-plongée ; le héros comme narrateur en voix off ; personnage masculin très viril – Robert Mitchum : « *You wanna lift, babe ?* » (J'te dépose quelque part, chérie ?) ; « *You're a cute little package* » (T'es un beau p'tit lot).
- *The Killers (Les Tueurs, Robert Siodmak, 1946)* : éclairages contrastés et en légère contre-plongée ; personnage masculin très viril – Burt Lancaster : « *Reach for that and I'll kick your brains out* » (Touche ça, et je t'écrabouille) ; personnage de femme fatale ; sentiment de fatalité pour le héros.
- *Sunset Boulevard (Boulevard du crépuscule, Billy Wilder, 1950)* : l'emploi des éclairages contrastés est ici rejoué par mise en abyme, lorsque les projecteurs sont allumés depuis la cour vers l'héroïne Norma (Gloria Swanson), encore sur le balcon – ils l'éclairent effectivement en contre-plongée, dans un contraste souligné par le maquillage apparent de l'actrice – ; le héros – narrateur en voix off ; la femme fatale, thème retravaillé, car si ici la femme tue le héros, elle n'a plus l'âge d'être une femme fatale, et c'est précisément la raison pour laquelle elle le tue.
- *Casablanca (Michael Curtiz, 1942)*, a contrario, est manifestement un « faux ami », et l'examen d'un extrait de *Casablanca* fait rapidement apparaître en quoi il n'est pas un film noir : malgré la reprise des éclairages contrastés et des angles de prise de vue typiques, malgré le héros « dur à cuire » autour duquel l'intrigue se construit, il s'agit bien d'un film d'aventures. Il puise son atmosphère frelatée non dans les bas-fonds, mais dans un exotisme appuyé, voire fantasmé. Et le film ne raconte pas la destruction du héros, mais plutôt une rédemption – deux, à vrai dire, puisque le capitaine Raynaud s'éloigne dans la nuit avec Blaine pour rejoindre, avec lui, les *Free French*. S'il perd son amour, Blaine regagne son âme.
- *Laura (Otto Preminger, 1944)* : narrateur en voix off ; la femme fatale – autour de laquelle tous les hommes gravitent, le héros joué par Dana Andrews étant obsédé par elle.

Un genre américain

Le genre du film noir est proprement américain. D'une part, aucune tentative pour l'importer ou l'implanter ailleurs n'a réussi à produire une œuvre relevant du film noir. Le cinéma européen n'a pas réalisé de film noir. En France, la vogue des films de gangsters, malgré des emprunts évidents, ne donne pas des films noirs. Ils lancent au contraire une veine de films pseudo-réalistes portant sur le milieu, par exemple, *Touchez pas au grisbi* (1954), de Jacques Becker, ou *Le Cave se rebiffe* (1961), de Gilles Grangier. Ceux-ci se définissent avant tout par leur langage – principalement le recours à l'argot. Il s'agit donc moins d'une généalogie de cinéastes que de scénaristes (Albert Simonin, Michel Audiard).

Les cinéastes quant à eux sont des « faiseurs », qui tournent à la chaîne pour alimenter la consommation de la France de l'après-guerre, comme Gilles Grangier (qui réalise *Le Cave se rebiffe* entre *Archimède le Clochard* et le *Gentleman d'Epsom*, deux comédies d'abattage dédiées à Gabin). Au lieu de film noir, l'importation du thème donne lieu à un folklore du *mitan*, qui permet parfois un filon commercial (la série des *Gorilles*). Au Royaume-Uni, la tentative la plus étrange de faire un film noir (*The Big Sleep – Le Grand sommeil* – 1978, de Michael Winner) ne génère qu'une pièce rapportée.

D'autre part, c'est une fois qu'ils sont venus aux États-Unis pour tourner des films américains que des cinéastes étrangers produisent certains films considérés comme des chefs-d'œuvre du genre, comme Fritz Lang (*The Big Heat – Règlement de comptes* –, 1953) ou Jacques Tourneur (*Out of the Past*, 1947). Tout se passe donc comme si le film noir ne pouvait exister qu'en tant que film américain.



Un individu et un système



Typiquement américain, le film noir contient toutefois des caractéristiques singulières par rapport aux valeurs américaines. Dans le film noir, un individu est confronté, dans sa solitude, à un système qu'il ne peut réparer. Il ne peut participer ou corriger le système qui le détermine. C'est la rencontre entre un individu et un système – incarné parfois par un autre individu, la femme fatale – qui le détruit ; ce système est fautif, injuste, désespérant (noir), noir parce que désespérant – le héros y est toujours détruit.

Les héros y sont fortement virils – Robert Mitchum, Burt Lancaster, Sterling Hayden –, précisément pour pouvoir s'opposer. Toutefois, même leur puissance y est insuffisante – les talents exceptionnels de tireur de Dix Handley (joué par Sterling Hayden) dans *Asphalt Jungle* (*Quand la ville dort*, 1950) lui permettent d'abattre son adversaire, mais pas de survivre. Le thème de la trahison (*double cross*), du piège (*set-up*), y est fréquent, car il permet de détruire le héros en dépit de ses qualités, de son courage ou de sa force, en le réduisant à un maudit.

On notera que ces caractéristiques désespérantes et presque défaitistes véhiculées dans le film noir sont très éloignées des valeurs américaines, pour lesquelles les chances données à l'individu s'accompagnent de réelles possibilités de réussir. On peut se demander si elles ne constituent pas finalement leur négatif, le film noir étant le lieu artistique où est postulé exactement le contraire du credo fondateur américain : et si l'individu n'avait aucune chance de réussir, en dépit de son innocence, de ses ressources et de son courage ?

Histoires tragiques et femmes fatales

Ce faisant, et en dépit de sa modernité graphique et artistique, le film noir réactive le plus ancien des thèmes : le tragique. Le héros des films noirs ne peut éviter son sort. Il y est porté par une sorte de fatalité. Parfois, cette fatalité se dit d'emblée, comme dans *Sunset Boulevard* qui s'ouvre par une voix off, celle du cadavre de William Holden qui va narrer comment il a été tué. Le héros peut seulement montrer la manière dont il se confronte à son sort, souvent dans son échec ou sa destruction : dans *D.O.A.* (*Mort à l'arrivée*, 1950), de Rudolph Maté, le héros sait depuis le début qu'il va bientôt mourir, puisqu'il est empoisonné ; les premiers plans du film montrent un homme de dos – il marche vers sa propre mort – qui entre dans un commissariat, cherchant le bon endroit et la bonne personne pour déclarer un assassinat, le sien.

Le rapport à la femme – à la femme séductrice, celle qui est incarnée dans la figure de la star : Jane Greer dans *Out of the Past*, Jean Simmons dans *Angel Face* (*Un si doux visage* de Otto Preminger, 1952), Ava Gardner dans *The Killers* – est également inscrit dans une fatalité : le héros ne peut lutter contre son attraction, la femme qui l'attire est celle qui le détruit, à son insu – en le trahissant, par sa folie comme Diane Tremayne dans *Angel Face* ou Norma Desmond dans *Sunset Boulevard* – ou malgré lui.

La « femme fatale » constitue l'un des thèmes favoris du film noir, en réalité l'un de ses ressorts fondamentaux. Cet aspect est, en effet, en soi désespérant, puisqu'il marque d'une suspicion tous les bonheurs amoureux. Quand une femme s'offre au héros, n'est-ce pas pour en faire un complice – et l'amener dans le crime ou le mal – ou le piéger ? La réussite amoureuse n'est alors qu'une condamnation. Et le héros, seul, affronte cette interrogation, qui est en même temps la suspicion d'un mal. Ce héros devient ainsi le passager d'un voyage fait d'interrogations, de risques soupesés, en un mot d'angoisses et de solitude.

D'ailleurs, bien qu'elle puisse parfois trouver la mort dans le cours des événements, la femme fatale n'est pas elle-même une victime. Elle est davantage la fatalité incarnée, celle dont le héros ne peut se passer et qui le détruit, sans pitié et sans remords, sans justice. Dans le film noir, elle ne peut apporter aucun réconfort, elle en est incapable – elle est elle-même impuissante, secondaire – ou ne le souhaite pas – elle est fatale en tant que partie intégrante de la menace qui pèse sur le héros.

C'est la raison pour laquelle il n'y a pas d'héroïne du film noir – pas de personnage principal féminin auquel on puisse être tenté de s'attacher ou, à tout le moins, de s'identifier. La femme y est fatale ou secondaire. Et la femme fatale matérialise simplement la disparition de tout espoir de réconfort. Ce qu'elle reflète au fond, c'est la solitude du héros.

Par-delà ces alchimies subtiles et amères révélées dans leur composition, le véritable mystère du genre, c'est que des cinéastes aient souhaité réaliser des films noirs, c'est-à-dire tourner des films par essence désespérants. Et ce qui surprend encore plus, c'est que ces films aient pu avoir du succès. Peut-être faut-il y voir le même succès que celui des tragédies grecques ou de celles de Racine, composant, pour des publics populaires, et remportant des succès généraux, des histoires proprement noires, désespérantes.

On peut certes avancer qu'elles avaient alors une vocation édifiante, c'est-à-dire une fonction au fond moralisatrice. Mais si cela était vrai à l'époque, (ce qui après tout reste à démontrer), il n'est pas certain qu'on assiste aujourd'hui à une représentation de *Phèdre* pour se tenir en garde contre les ravages de l'amour, ou que l'on visionne *Asphalt Jungle* pour se persuader qu'il faut rester dans le droit chemin, et qu'il est préférable de ne pas tenter de braquer une banque.

