Les Female gothic, des films noirs romantiques ?

Mélissa Boucher

▶ **To cite this version:**

Mélissa Boucher. Les Female gothic, des films noirs romantiques ?. Art et histoire de l'art. 2015. dumas-01212492

HAL Id: dumas-01212492

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01212492

Submitted on 6 Oct 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE PARIS I PANTHEON-SORBONNE

U.F.R. des Arts Plastiques

Mélissa BOUCHER

Les *Female gothic*, des films noirs romantiques ?

Portrait d'Allida, *Angoisse,* Jacques Tourneur, 1944.

Année 2014/2015

Master 2 Cinéma : Esthétique, Analyse, Création

Sous la direction de José Moure

UNIVERSITE PARIS I PANTHEON-SORBONNE

U.F.R. des Arts Plastiques

Mélissa BOUCHER

Les *Female gothic*, des films noirs romantiques ?

Année 2014/2015

Master 2 Cinéma : Esthétique, Analyse, Création

Sous la direction de José Moure

Résumé :

Les *female gothic* peuvent-ils être considérés comme un sous-genre hybride, appelé le film noir romantique ? C'est en explorant les notions de noir, de gothic et de modernité, au travers d'éléments filmiques, socio-historiques et artistiques, entre autres, que ce travail se propose de montrer que le corpus composé de *Angoisse* (Jacques Touneur, 1944), *Hantise* (George Cukor, 1944), *Le Chateau du dragon* (Joseph L. Mankiewicz, 1946), *Le Secret derrière la porte* (Fritz Lang, 1948) et *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1939) comporte non seulement de grandes similitudes en son cœur, mais aussi avec le mouvement pictural et littéraire romantique ainsi qu'avec le film noir, qui lui est directement contemporain. Les lieux, les personnages, les couleurs, tels sont les éléments qui sont explorés dans ce travail, toujours autour de ces films entre deux époques.

Mots clés : Female gothic ; Film noir ; Romantisme ; Peinture ; Hollywood; Femme ; Modernité ; Hybride ; Genre.

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à José Moure, qui, bien plus qu'un directeur de recherches, a été une personne attentive qui a su me faire prendre conscience que la recherche n'était pas uniquement de la lecture mécanique et qu'elle nécessitait de la passion.
Ensuite, je souhaiterais remercier Jean-Michel Durafour, pour avoir supervisé le début de mon travail qui s'est étalé sur deux années, et pour m'avoir montré que la peinture recelait de détails inestimables.
Enfin, et comme s'achève ce travail, quoi de mieux qu'un souvenir pour fermer la boucle. C'est donc à Louise Quesnel que vont de nouveau mes remerciements pour m'avoir fait découvrir la peinture romantique noire, découverte à l'origine de ce présent travail.
Je réserve évidemment des remerciements tous particuliers aux personnes qui me soutiennent au quotidien et, bien modestement, aux nombreux cinéastes qui m'inspirent chaque jour un amour plus grand du cinéma.

Sommaire

Introduction.....p.6

I – Ombres et lumières.....p.17

1. Qu'est-ce que le noir ?.....p.17

2. Le noir au cinéma.....p.28

II – La modernité en toile de fond.....p.44

1. Films noirs et modernité.....p.44

2. Les motifs du romantisme.....p.55

III – Féminité et fatalité.....p.72

1. La femme fatale.....p.72

2. La figure masculine.....p.79

Conclusion.....p.86

Filmographie.....p.90

Bibliographie.....p.91

Index des tableaux.....p.94

Annexe.....p.98

« […] Tout de qui est terrible pour la vue est sublime [...] » affirme Edmund Burke dans sa *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau* car « […] aucune passion ne dépouille aussi efficacement l'esprit de ses pouvoirs d'agir et de raisonner que la peur »[1]. Et après l'Europe dans les années 1920-1930 autour des films expressionnistes allemands, c'est le moment pour Hollywood d'introduire le cinéma d'effroi, d'angoisse, dans les années 1940, notamment grâce à A*ngoisse*[2]*, Hantise*[3]*, Le Château du dragon*[4]*, Le Secret derrière la porte*[5] et *Rebecca*[6], qu'Anne Goliot-Lété qualifie de « female gothic films ». Ces films ont pour objet la peur d'une femme face à son mari qui la retient captive, non pas en l'enchaînant physiquement, mais en la faisant osciller entre amour et peur. Anne Goliot-Lété établit dans son article «Périls en la demeure : le lieu clos dans le *female gothic* hollywoodien » que le corpus filmique possède comme caractéristiques communes des éléments qui sont principalement de l'ordre de la trame narrative, et notamment de l'utilisation et de la représentation du lieu. Elle esquisse également un rapprochement des *female gothic* avec « l'esthétique de l'ombre » européenne[7].

Cette esthétique de l'ombre se manifeste principalement dans le romantisme, mouvement artistique héritier du Sturm und Drang germanique. La mention de cet héritage est importante pour comprendre les enjeux d'une interrogation sur la relation qu'entretiennent les *female gothic* et le romantisme.

---

[1] Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, collection Biblio Textes Philosophiques, éditions Librairie Philosophique Vrin, Paris, 1990, p.120.
[2] *Angoisse (Experiment Perilous),* Jacques Tourneur, 1944.
[3] *Hantise (Gaslight),* George Cukor, 1944.
[4] *Le Château du dragon (Dragonwyck),* Joseph L. Mankiewicz, 1946.
[5] *Le Secret derrière la porte (Secret Beyond the Door)*, Fritz Lang, 1948.
[6] *Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1939.
[7] Goliot-Lété, Anne, « Périls en la demeure : le lieu clos dans le *female gothic* hollywoodien » in *Le Classicisme Hollywoodien*, Bourget, Jean-Loup ; Nacache Jacqueline (dir.), éditions Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 141.

En effet, le Sturm und Drang est une réaction d'opposition radicale à l'ultrarationalisme des Lumières au XVIIIe siècle en Europe. C'est donc l'exploration du côté sombre de l'esprit, de ce qui n'est pas régi par la raison qui intéresse les opposants aux Lumières. Par ailleurs, l'expression de « female gothic » trouve son origine dans les écrits d'Ellen Moers, publiés dans *Literary Women*. Elle définit les *female gothic* en littérature de la manière suivante : « Ce que j'entends par *Female Gothic* est facilement définissable : les œuvres que les écrivains de sexe féminin ont achevé sur le mode littéraire que, depuis le dix-huitième siècle, nous avons appelé le *Gothic*[8]. »

Les termes principaux, à savoir *female gothic* et *gothic* n'ont pas été traduits car la traduction française de *gothic* en « gothique » pose plusieurs problèmes, dont le principal est que ce qui est appelé « gothique » en histoire de l'art correspond non pas à la littérature anglaise du dix-huitième siècle, mais au mouvement architectural français ayant eu cours entre le XIIe et le XVIe siècle. Bien que la référence à l'architecture gothique ne soit pas totalement dénuée de sens vis-à-vis du corpus étudié, ce n'est pas ce à quoi fait référence Ellen Moers lorsqu'elle utilise le terme *gothic*. Elle écrit d'ailleurs dans la suite de l'article que ce qu'elle – ou d'autres – implique en utilisant le terme de *gothic* n'est pas aussi clair que cela en a l'air, excepté le fait que ce soit lié à la peur. Cette définition peut sembler peu utile au regard du sujet, mais, étant donné qu'il s'agit principalement d'une question de genre, le sens des termes principaux qui désignent cette catégorie est important.

Dans *Literature in English : Antologie des littératures du monde anglophone*, une définition plus précise est apportée par Françoise Grellet, à savoir que « le terme « gothic » s'applique à un type de roman qui apparût dans la seconde moitié du 18e siècle et restât populaire jusqu'au tout début du 19e siècle »[9]. Elle précise que s'il a d'abord été influencé par les romans à sensation, le roman « gothic » s'est transformé en « […] l'étude de la peur, abandonnant ses scènes urbaines pour les ruines et les abbayes, lieux qui

[8] Traduction par l'auteur. Citation originale : "What I mean by Female Gothic is easily defined : the work that women writers have done in the literary mode, that, since the eighteenth century, we have called the Gothic" in Moers, Ellen *Literary Women*, Garden City, New York, 1976, p.214.

[9] Traduction par l'auteur. Citation originale : "The word "Gothic" applies to a type of novel which appeared in the second half of the 18th century and remained popular until the early 19th century." in Grellet, Françoise, *Literature in english : anthologie des littératures du monde anglophone*, éditions Hachette supérieur, Hachette Livres, Paris, 2002, p.99.

communiquent les mêmes sentiments de stupeur admirative et de terreur que les cathédrales gothiques »[10].

Parmi les influences du roman « gothic », Françoise Grellet cite l'école des poètes du cimetière au XVIIIe siècle, la fascination pour le médiévisme lié au catholicisme et au surnaturel, le retour vers l'architecture gothique, le changement qui a lieu au cours du XVIIIe siècle – à savoir le goût pour les paysages classiques et ordonnés qui devient un goût pour les paysages « pittoresques » – et les réactions contre le rationalisme de Locke ainsi que la *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau* d'Edmund Burke dans laquelle il affirme que la terreur est belle par elle-même et sublimée quand elle est imaginée et non vue directement. Enfin, elle cite l'influence des termes « primitif » et « irrationnel » de Rousseau.

Le roman *gothic* a, de fait, des origines et une temporalité ainsi qu'un contexte bien définis. De plus, la majorité des ouvrages s'accorde sur les caractéristiques de ces romans, comme le prouve la suite de l'article de *Literature in English*, mais aussi, dans un autre registre, la préface de *Les Hauts de Hurle-Vent* par Michel Mohrt, où il rapporte les lectures d'Emily Brontë comme « ce que l'on a appelé le roman « gothique » ou « noir » »[11]. Dans la suite de la préface, c'est le terme de roman « noir » que privilégie Michel Mohrt, ce qui souligne davantage le problème de la traduction de *gothic* en « gothique » , mais donne également un éclairage nouveau et intéressant sur la filiation de ces romans.

Toujours est-il que quelques soient les appellations utilisées, le genre romanesque dont il est question est défini par des critères narratifs spécifiques, que ce soit par Ellen Moers, Françoise Grellet, Michel Mohrt ou d'autres. Dans *Literature in English*, Françoise Grellet explique que « la plupart des intrigues suivaient la même trame : l'héroïne était kidnappée par un proche malfaisant, emmenée dans un lointain château ou abbaye (il y a une mode tenace d'anti-catholicisme dans la littérature *gothic*), qui, avec ses tunnels, cachots et bruits étranges, devenait une scène de terreur, de suspense et de faits surnaturels

[10] Traduction par l'auteur. Citation originale : "[...] the study of fear, leaving its urban scenery for ruins and abbeys, settings which convey the same feeling of awe and terror as Gothic cathedrals", *ibid.*

[11] Brontë, Emily, *Les Hauts de Hurle-Vent*, collection Les Classiques de Poche, Librairie Générale Française, Paris, 2009, p.9.

étranges (pas toujours expliqués à la fin du roman) »[12]. Michel Mohrt aborde lui aussi cet aspect surnaturel, ainsi que l'héroïne retenue prisonnière dans ce qu'il appelle « les lieux communs du « roman noir » ». Il aborde aussi des aspects plus picturaux : « les landes jaunies battues des vents, l'atmosphère d'orage, le château solitaire, lieu hanté, huis clos […] ; les cimetières et les tombeaux ; l'atmosphère d'angoisse [...] »[13].

En lisant ces descriptions, comment ne pas penser à Dragonwyck, le château solitaire entouré de cette forêt impénétrable et brumeuse, à Azilde Van Ryn, cette ancêtre qui vient hanter le château de son chant et du clavecin, mais qui n'est entendue que par les membres de sa famille ; comment ne pas penser à Rebecca, ce fantôme malgré elle, maintenue en vie par une gouvernante en adoration ? Et toutes ces héroïnes ne sont-elles pas enfermées dans la demeure de leur époux, sans pouvoir réellement s'en échapper ? Là ou peut-être les films du corpus diffèrent des « romans noirs » pour reprendre le terme utilisé par Michel Mohrt, c'est que l'héroïne n'est pas enlevée ni contrainte, mais au contraire elle souhaite partir, presque fuir son quotidien qui l'ennuie, pour chercher l'amour-passion, l'aventure, plus à l'image des héroïnes romantiques. Cependant, les *gothic novels* ont cet héritage romantique, et sont même classés comme ayant appartenu à l'ère romantique par Françoise Grellet dans *Literature in English*. La relation qu'entretiennent les films du corpus et les romans « gothiques » semble se justifier par une trame narrative similaire et un personnage principal féminin en position de victime. Cependant, peut-on les considérer comme appartenant uniquement au genre *gothic*, eut égard à ces seuls éléments ? Car *Angoisse*[14]*, Hantise*[15]*, Le Château du dragon*[16]*, Le Secret derrière la porte*[17] et *Rebecca*[18] ont tous des dénouements « heureux » pour l'héroïne, ce qui n'est pas le cas dans la plupart des romans auxquels il est fait mention. De plus, le roman considéré comme étant le chef d'œuvre du genre,

[12] Traduction par l'auteur. Citation originale : "Most plots followed the same lines : the heroine is kinapped by a wicked relative, taken to a far-away castle or abbey (there is a strong trend of anti-Catholicism in Gothic literature) which, with its tunnels, dungeons and strange noises, becomes a scene of terror, suspense and strange supernatural happenings (not always accounted for at the end of the novel)." *op.cit.*p.99.
[13] Brontë, Emily, *Les Hauts de Hurle-Vent*, collection Les Classiques de Poche, Librairie Générale Française, Paris, 2009, p.9.
[14] *Angoisse (Experiment Perilous),* Jacques Tourneur, 1944.
[15] *Hantise (Gaslight),* George Cukor, 1944.
[16] *Le Château du dragon (Dragonwyck),* Joseph L. Mankiewicz, 1946
[17] *Le Secret derrière la porte (Secret Beyond the Door)*, Fritz Lang, 1948.
[18] *Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1939.

c'est-à-dire *Frankenstein* de Mary Shelley, en brise l'une des règles premières, à savoir l'héroïne féminine. Pour Ellen Moers, *Frankenstein* aurait dû appartenir à la tradition majeure du romantisme et mineure du « gothic » de la littérature du *overreacher*[19].

Il va de soi que les films étudiés ne se situent pas dans cette tradition car les événements surnaturels qui surviennent dans certains de ces films, non seulement sont plus de l'ordre de la perception d'un ou plusieurs personnages (Nicholas et sa fille dans *Le Château du Dragon*, Paula dans *Hantise*), mais aussi ils sont rationalisés par la résolution de l'intrigue. Pas de fantômes ni de monstres clairement identifiés comme tels : les monstres ont presque l'apparence de tout un chacun, les fantômes n'apparaissent que parce qu'ils sont évoqués et maintenus « en vie » par certains personnages. Ainsi, il serait également difficile de voir un héritage expressionniste dans ces films, non seulement parce que les films expressionnistes allemands sont au final peu nombreux pour ceux qui ont réussi à se rendre visibles aux États-Unis, et ensuite parce que ces films montrent le visage monstrueux des créatures malfaisantes mises en scène.

Le *female gothic* est donc problématique en ce qui concerne sa définition. Anne Goliot-Lété souligne, dans son article « Périls en la demeure : le lieu clos dans le female gothic hollywoodien »[20] que le *female gothic* ne peut pas être considéré comme un genre cinématographique à part entière, et « qu'il se situe à la croisée de multiples catégories. »[21] Elle cite, parmi les genres auxquels il pourrait se rattacher, le film noir, le mélodrame, ou même le film en costume. Pour autant, les *female gothic* qu'elle répertorie présentent des caractéristiques communes assez identifiables. Les liens qui existent entre *Angoisse*[22], *Hantise*[23], *Le Château du dragon*[24], *Le Secret derrière la porte*[25] et *Rebecca*[26]

[19] Overreacher : celui qui veut dépasser les limites de l'humanité en jouant avec ses règles (ex : Dr Frankenstein, Ulysse...)
[20] Goliot-Lété, Anne, « Périls en la demeure : le lieu clos dans le *female gothic* hollywoodien » in *Le Classicisme Hollywoodien*, Bourget, Jean-Loup ; Nacache Jacqueline (dir.), éditions Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 139-153.
[21] *Ibid.* p. 141.
[22] *Angoisse (Experiment Perilous),* Jacques Tourneur, 1944.
[23] *Hantise (Gaslight),* George Cukor, 1944.
[24] *Le Château du dragon (Dragonwyck),* Joseph L. Mankiewicz, 1946
[25] *Le Secret derrière la porte (Secret Beyond the Door)*, Fritz Lang, 1948.
[26] *Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1939.

sont en premier lieu d'ordre narratif ; « Une victime féminine est tenue captive par un mari, dans l'enceinte d'une maison inquiétante au lourd passé : tel est le symptôme le plus manifeste d'un ensemble de films hollywoodiens produits dans les années 1940 […] auquel Ellen Moers donna le nom de « female gothic »[27] […] »[28].

De fait, l'utilisation que fait Anne Goliot-Lété – et les successeurs d'Ellen Moers – du terme repose moins sur la composante littéraire que sur ce qu'elle développe dans la suite de l'ouvrage, à savoir que l'une des seules composantes communes est que les œuvres reposent sur la peur, et notamment la peur de l'enfermement chez la femme. Encore une fois, l'exploration des angoisses et autres sentiments d'effroi se trouve être le fondement des œuvres. L'inspiration de la littérature dite «gothique» parcourt tout de même ces films, par l'époque où ils sont ancrés, par les lieux, les costumes... L'article d'Anne Goliot-Lété pose un élément important; s'ils sont des adaptations, ils ne sont pas les adaptations de romans gothiques – tels que *Frankenstein*[29] de Shelley ou *Dracula*[30] de Stoker – mais des adaptations de romans plus tardifs, tels que *Rebecca*[31] de Daphné du Maurier paru en 1936, ou des adaptations de pièces de théâtre.

Cependant, si ils possèdent des caractéristiques communes avec les films issus d'adaptations de romans gothiques, ils s'en détachent sur d'autres. Par exemple, la monstruosité et le surnaturel sont beaucoup plus visibles dans les films adaptés des romans gothiques plutôt que dans les *female gothic*. Anne Goliot-Lété parle d' « inter-genre »[32] à propos de *Le Secret derrière la porte* de Fritz Lang, dans lequel l'héroïne, Célia, représente selon elle beaucoup plus un personnage de film noir qu'un protagoniste de *female gothic*, à cause de son caractère plus proche de la femme fatale que de la jeune première. Ce qui ne permet pas de faire des *female gothic* un genre à part entière est donc qu'ils

[27] Moers, Ellen, *Literary Women*, Garden City, New York, 1976.
[28] Goliot-Lété, Anne, « Périls en la demeure : le lieu clos dans le *female gothic* hollywoodien » in *Le Classicisme Hollywoodien*, Bourget, Jean-Loup ; Nacache Jacqueline (dir.), éditions Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 139.
[29] Shelley, Mary, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus,* Lackington Allen & Co, Londres, 1818.
[30] Stoker, Bram, *Dracula*, Archibald Constable and Company, Londres, 1897.
[31] Maurier (du), Daphné, *Rebecca*, Victor Gollancz, 1936.
[32] Goliot-Lété, Anne, « Périls en la demeure : le lieu clos dans le *female gothic* hollywoodien » in *Le Classicisme Hollywoodien*, Bourget, Jean-Loup ; Nacache Jacqueline (dir.), éditions Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 141.

oscilleraient entre plusieurs genres, à des degrés différents. Les *female gothic* ne peuvent pas appartenir au genre du « film d'horreur » tel qu'il existe à cette époque, puisqu'il n'y a pas de créatures ou de phénomènes surnaturels, ni de monstres ou de tueurs clairement identifiés. Par tueur clairement identifié il faut comprendre un tueur pris sur le fait, ou dont les images montrent qu'il est un meurtrier. Dans les *female gothic* le tueur peut être désigné comme tel par la parole, mais jamais par l'image. De même que la présence d'un esprit n'est pas attestée, à peine soulevée par les protagonistes du *Château du Dragon*.

Ils ne peuvent pas non plus appartenir au film noir, (« l'ancêtre » du film policier ou du *thriller*) puisque d'une part le point de vue adopté est celui de la victime – et pas de l'enquêteur ou du malfaiteur – et d'autre part il s'agit moins d'une enquête que d'un voyage initiatique. Ainsi, dans un même film, plusieurs genres peuvent se succéder, comme c'est le cas dans *Rebecca* (Hitchcock, 1947). La première partie s'apparente à une romance hollywoodienne classique, dans laquelle une jeune femme s'émancipe de sa vie de petite fille naïve et rangée grâce à un homme qui va l'épouser, et elle va vivre un véritable *conte de fées*. Le film se dirige ensuite vers un film d'angoisse ou un drame psychologique, dans lequel la jeune femme se sent harcelée par la *monstrueuse* Mrs Danvers. La scène du bal costumé débute par un gag de l'ordre de la comédie, pour ensuite dériver sur un mélodrame en costume victorien lorsque la nouvelle Mrs de Winter descend avec une robe identique à celle de Rebecca un an plus tôt. Ce n'est donc pas réellement en tant que genre cinématographique que les *female gothic* sont intéressant, mais bien en tant qu'ensemble restreint et spécifique puisque Anne Goliot-Lété précise « que le *female gothic* ou *gothic romance film* ne saurait constituer un genre et qu'il doit sa double identité davantage au caractère éclaté de quelques études isolées qu'à un rôle vraiment déterminant à Hollywood »[33].

Le *female gothic* se constitue donc autour de plusieurs éléments principaux dont la mise en scène diffère selon les films. « Ce qui lie étroitement ces films, c'est en premier lieu une certaine *configuration spatiale*, des circuits précis effectués à travers les lieux, tant par les personnages que par le film lui-même, c'est en second lieu une *architecture narrative spécifique*, et en

[33] Goliot-Lété, Anne, « Périls en la demeure : le lieu clos dans le *female gothic* hollywoodien » in *Le Classicisme Hollywoodien*, Bourget, Jean-Loup ; Nacache Jacqueline (dir.), éditions Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 141.

troisième lieu *un type de lien singulier entre le présent et le passé*, toutes choses qui touchent à l'organisation du récit. »[34] Cependant, ce n'est pas tant la narration qui est importante ici, mais plutôt l'idée de « *configuration spatiale* » et d'« *architecture narrative* ». En effet, le lieu présente une importance décisive dans le *female gothic*. Qu'il soit clos ou non, il y a une opposition vitale entre l'intérieur et l'extérieur. « Le lieu, qu'il porte ou non, sous une forme figurative, les marques d'un style gothique, est terriblement inquiétant car hanté par les morts principalement sur la menace de la répétition des événements du passé »[35] comme le continent américain se sent menacé par la répétition de la Première Guerre Mondiale dans les années 1930.

L'extérieur quant à lui est seul synonyme de liberté, et pour certaines de bonheur, à l'image de l'héroïne de *Rebecca*[36]. Pour autant, l'intérieur est, pour l'héroïne du *female gothic* un élément fascinant, quelque peu effrayant au début, puisque inconnu et plein de promesses, excepté dans le cas de *Hantise*[37] où Paula va habiter la maison de sa défunte mère et où elle a passé une partie de sa jeunesse. L'élément le plus manifeste de cette fascination est sans doute l'ouverture de *Rebecca,* qui débute, après le générique, sur l'image de Manderley en ruines, avec la voix de la nouvelle Mrs de Winter qui raconte un rêve étrange qu'elle a fait à propos du château. La fascination pour le château se retrouve également dans *Le Château du Dragon*, où Miranda, lors de la traversée en bateau, manifeste son enthousiasme de voir cette bâtisse si célèbre. Le lieu, selon Anne Goliot-Lété, est aussi important puisqu'il guide le récit, c'est lui qui recèle les traces d'un passé mortifère, et qui structure le film dont la majeure partie se déroule à huis clos.

Cependant, il ne faudrait pas réduire les « symptômes » du *female gothic* au seul lieu. Si celui-ci peut contenir un lieu d'architecture gothique, c'est plutôt vers l'image en elle-même, comme objet plastique, qu'il faut se tourner. L'identité esthétique utilisée par ces films n'est pas négligeable : « le spectre de l'Europe plane sur le *female gothic*, et draine avec lui des partis-pris esthétiques repérables dans la texture de l'image [...] (peu d'extérieurs au profit d'intérieurs sombres, personnages pour les uns inquiétants, pour les autres angoissés,

[34] *Ibid.* p. 143.
[35] *Ibid.* p. 148.
[36] *Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1939.
[37] *Hantise (Gaslight),* George Cukor, 1944.

récits fondés sur la menace et la peur, etc.).» [38] Ainsi donc le *female gothic* a à voir avec le « noir » qui caractérisait le romantisme, ou tout du moins avec le côté sombre de l'humanité. Paradoxalement, ces films, tout Hollywoodiens qu'ils sont, intègrent l'Europe comme composante sous-jacente.

La majorité des réalisateurs du corpus – pour ne pas dire la totalité puisque les États-Unis sont originellement un territoire colonisé par les européens – sont des européens, anglais, français ou germaniques. L'influence de l'art européen est indéniable. Qu'il soit conscient – Hitchcock était un grand collectionneur d'art et de nombreux tableaux sont présents dans ses films – ou plus de l'ordre de l'influence diffuse (l'expressionnisme allemand se retrouve parfois dans les films « noirs » puisqu'il est d'une certaine manière à l'origine de cette esthétique au cinéma), le voile de l'Europe fait partie intégrante du *female gothic*. Cette influence de l'expressionnisme reste à nuancer concernant le corpus étudié. Comme le disait l'écrivain tchèque Karl Kraus, « Les américains aiment tout ce qu'ils n'ont pas, en particulier les antiquités et les manifestations de la vie intérieure. »[39] C'est peut-être parce qu'il manque à cette nation jeune et neuve un passé, qu'elle va puiser dans ses origines lointaines pour nourrir son art, celui qu'elle a « inventé » (au sens d'érigé comme technique artistique) et contribué à rendre populaire, le cinéma.

Anne Goliot-Lété signalait également que le lien entre passé et présent était particulier et déterminait le récit. Le passé conduit le récit, il fait osciller les personnages entre leurs attentes propres et ce qu'ils ne souhaitent pas reproduire, ainsi que ce qu'ils reproduisent sans le savoir. Symboliquement, le fonctionnement est le même que pour les États-Unis vis à vis du vieux continent. Concernant le *female gothic*, la présence d'un personnage décédé, qui n'apparaît jamais et qui n'est qu'évoqué – par un portrait, par un dialogue – rend nécessairement les circonstances de sa mort mystérieuses pour le spectateur, mais aussi pour l'héroïne. C'est l'élément du passé qui non seulement déclenche l'action, puisque c'est « grâce » à cela que le mari rencontre sa future femme – et victime – mais aussi celui qui dirige le cheminement de l'héroïne qui n'est pas pleinement consciente de cette

[38] Goliot-Lété, Anne, « Périls en la demeure : le lieu clos dans le *female gothic* hollywoodien » in *Le Classicisme Hollywoodien*, Bourget, Jean-Loup ; Nacache Jacqueline (dir.), éditions Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 141.
[39] Kraus, Karl, *Aphorismes,* collection Bibliothèque Rivages, éditions Rivages, Paris,1909.

influence. L'ignorance et le secret, le silence même sur ce lourd passé sont garants du bon déroulement du film. Et ce n'est que par la révélation de ce secret que la paix pourra être retrouvée. Comme pour la peinture romantique (qui est un point essentiel concernant l'esthétique du corpus), l'héroïne du *female gothic* ne peut se révéler que par opposition à son passé, par l'émancipation des schémas qui hantent le lieu dans lequel elle évolue. Pour le cinéma il s'agit d'un lieu (peut-être d'ailleurs représente-t-il Hollywood), pour la peinture c'est également ce qui peut être considéré comme un lieu, à savoir l'Académie au début de l'ère romantique, mais aussi la toile elle-même. Ainsi le tableau romantique, comme l'héroïne, cherche à s'échapper de ce lieu où les apparences sont maîtresses et où il ne peut être élevé à un état qui dépasse son propre cadre physique.

Passée la notion de *gothic* qui est intimement lié au romantisme anglais, l'autre interrogation majeure concerne donc la notion de « noir ». Historiquement liée, elle aussi, au romantisme, la notion de noir trouve également des résurgences au cinéma, dans de nombreux genres, et surtout dans ce qui a été appelé le *film noir*. L'esthétique du film noir n'a donc que peu à voir avec l'esthétique romantique, et même l'esthétique romantique noire. Par ailleurs, comme le signale Jean-Pierre Esquenazi dans *Le film noir : Histoire et significations d'un genre subversif* « Les termes de la discussion sur le film noir en tant que genre ont été récemment éclairés par le minutieux travail de Steve Neale sur les genres hollywoodiens. Ce dernier soutient que le film noir, s'il existe en tant que genre critique (utilisé par les critiques de cinéma), n'a aucune existence comme genre historique : il n'y a eu aucune volonté des responsables hollywoodiens, quel que soit le studio, de constituer quelque chose comme un genre noir. »[40] Pour autant, ce genre supposément établi par la critique est l'héritier d'un genre littéraire prolifique des années 1930-1940, le roman policier noir.. Est-ce la littérature policière qui a fait le film noir ? Toutes les interrogations évoquées dans cette introduction s'appliquent aux films du corpus, puisque la question principale est de déterminer quels sont les éléments qui permettent de qualifier cet ensemble plutôt homogène en

[40] Esquenazi, Jean-Pierre, *Le film noir : Histoire et significations d'un genre subversif*, Collection « Cinéma & audiovisuel », CNRS Editions, Paris, 2012, p.30.

apparence de « films noirs romantiques ».

Pour ce faire, il faut, dans un premier temps, s'intéresser à la question du noir et de ses origines, et plus largement aux ombres et lumières qui ont influencé puis construit les films du corpus, que ce soit esthétiquement ou de manière sous-jacente du fait du contexte de production ou de l'influence de certains courants artistiques. C'est donc la tentative de définition du noir et de ses origines qui constitue le préalable à sa définition au cinéma. Par la suite, c'est l'interrogation sur la notion de modernité qui conduira les analyses du corpus. Walter Benjamin, a théorisé les effets de l'image cinématographique, et ce qui en ressort est que le cinéma est moderne et fait changer le statut de l'œuvre d'art – qui passe d'une expérience passive pour le spectateur à une expérience active – car son support et son contenu sont reproductibles à l'infini et à l'identique, ce qui permettrait une émancipation de toutes les valeurs auxquelles il était soumis jusqu'alors (le cinéma devient notamment une arme politique et de revendication de la liberté).[41]. Pour autant, la modernité, si elle est positive à certains égards, est souvent synonyme de noirceur et de décadence, et c'est ce qui transparaît dans les films noirs, bien que cette tendance à la noirceur se soit d'ores et déjà exprimée à l'ère de la première industrialisation, et qu'elle ait, bien avant, engendré le mouvement romantique, qui transparaît grâce à de nombreux motifs picturaux et leur traitement particulier dans les films du corpus. Enfin, c'est la figure centrale de ces films, l'héroïne féminine, qui cristallise de nombreux enjeux autour des thèmes principaux que sont le film noir et le romantisme, et peut ainsi conduire à déterminer dans quelles proportions ces films peuvent être qualifiés de films noirs romantiques.

[41] Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1935)*, éditions Allia, Paris, 2011.

Ombres et Lumières

1. Qu'est-ce que le noir ?

- Rappels historiques.

Aux États-Unis, la Première Guerre Mondiale a marqué les esprits. C'est une période traumatisante, parce que lorsqu'ils entrent en guerre les États-Unis se retrouvent pris dans un conflit plus difficile qu'ils ne l'imaginaient, parce que la « guerre des tranchées » est sale et se déroule à l'autre bout du monde, mais aussi et surtout parce que, pour les civils, elle remet en cause l'identité américaine qui s'était forgée en opposition à l'Europe jusqu'à ce moment, trace d'un héritage fort des guerres d'indépendance. Les liens culturels entre l'Europe et les États-Unis se tissent de nouveau, étroitement et réciproquement. Au cinéma, c'est l'âge d'or de la comédie et du *musical*. Hollywood est en pleine expansion, et le cinéma se popularise. Le passage au parlant instaure une nouvelle dimension et de nouvelles problématiques. Pour autant, il n'est que peu affecté par les questions d'identité qui taraudent les esprits des populations après le retour difficile des vétérans de la guerre. La culture Jazz se développe sur les deux continents, européen et américain, mais la période d'entre-deux guerres reste une période d'incertitudes, notamment à cause de la crise économique des années 1930, et de la politique isolationniste qui fait de l'Europe une entité monstrueuse et source de destructions. Les États-Unis veulent se tenir hors des conflits, l'immigration est limitée, et pourtant l'influence de la Première Guerre Mondiale reste dans les esprits comme une menace, certes lointaine, mais qui peut ressurgir à tout moment. Ici, c'est l'extérieur qui représente une menace, ce qui se situe au delà des frontières, du territoire connu et « clos » par les murs de la politique isolationniste. Par ailleurs, la période de la « Grande Dépression », initiée par la crise des années 1930 a des conséquences néfastes sur les populations : taux de chaumage élevé, production en chute, exportations réduites... Le pessimisme mondial gagne également les États-Unis.

Au cinéma, les adaptations de romans gothiques fleurissent : *Dracula*[42], deTod Browning en 1931, *Frankenstein*[43] de James Whale la même année et plus généralement les films de monstres, morts-vivants et autres fantômes (*Dr Jekyll et Mr Hyde*[44] de Rouben Mamoulian, *La Momie*[45] de Karl Freund, *La Fiancée de Frankenstein*[46] de James Whale etc.). La répulsion et la fascination pour l'Europe sont à l'image de ces films et de leur succès.

En 1938-1939, de nombreux conflits se déclarent en Europe. Les États-Unis, campent sur leurs positions et instaurent une politique de neutralité à l'égard des autres nations, notamment concernant la vente et le transport des armes, sans doute de peur d'une nouvelle guerre qui les affecterait. Pour autant, ils pratiquent des transactions financières qui servent à financer la guerre qui débute en Europe. 1941 est l'année qui marque l'entrée en guerre des États-Unis, avec l'attaque des japonais sur Pearl Harbor. La guerre est omniprésente dans la vie des américains, et Hollywood n'y échappe pas. 981 films sont produits durant la guerre, et ils sont pour la plupart destinés à exacerber le patriotisme ainsi que la vision des ennemis comme étant le mal absolu. Pour autant, les *female gothic* ne présentent pas nécessairement cette composante, tout du moins pas explicitement, et pas pour tous les films, et ce malgré qu'ils sont tous produits *pendant* et *après* la Seconde Guerre Mondiale. Il n'est cependant pas anodin que la majorité de ces films présentent des scènes situées en Europe ou qu'ils soient pétris de références à cette dernière.

En effet, si les relations entre « vieux » et « nouveau » continent sont problématiques, le fait est qu'elles existent toujours et sont extrêmement importantes durant les années 1940. Comme l'écrit Anne Goliot-Lété, « [...] le spectre de l'Europe plane sur le *female gothic*, et draine avec lui des partis-pris esthétiques repérables dans la texture de l'image (travail notamment de la lumière, des contrastes, des ombres, mais aussi des cadrages) qui, bien entendu, ne tiennent pas qu'à l'origine européenne des chefs opérateurs ou des réalisateurs, et ne sont certainement pas assignables au seul héritage expressionniste, mais participent plus généralement d'une esthétique de

[42] *Dracula*, Tod Browning, 1931.
[43] *Frankenstein*, James Whale, 1931.
[44] *Dr Jekyll et Mr Hyde,* Rouben Mamoulian, 1931.
[45] *La Momie,* Karl Freund, 1932.
[46] *La Fiancée de Frankenstein*, James Whale, 1935.

l'ombre à tous les sens du terme (peu d'extérieurs au profit d'intérieurs sombres, personnages pour les uns inquiétants, pour les autres angoissés, récits fondés sur la menace et la peur, etc.). »[47] Si les historiens de l'art soulignent bien souvent que le contexte socio-historique a peu d'influence sur les mouvements artistiques, il n'en reste pas moins qu'il participe au développement de certains types d'art. Certaines périodes semblent ainsi plus propices à l'exploration de la peur, de l'angoisse, plus globalement du « côté obscur » de l'humanité, et la Seconde Guerre Mondiale, par son caractère total, apocalyptique, marque une rupture d'autant plus grande avec le passé. Car si la destruction durant les précédentes guerres avait principalement pour objet les lieux, il s'agit désormais de la destruction de l'être humain, de l'autre, vu comme une menace sournoise. Les politiques des États-Unis envers les immigrés d'origine japonaise principalement, italienne et germanique dans une moindre mesure – exclusion, méfiance – sont également une preuve de cette peur irrationnelle d'une menace qui s'est déplacée et qui devient de moins en moins visible. Le « spectre de l'Europe » prend corps dans ses représentants, il a dépassé les murs et les frontières, et il ne peut être exorcisé que par l'élimination de sa source.

- « L'esthétique de l'ombre Européenne. »[48] : le romantisme noir ?

Si dans la période d'après guerre le « spectre de l'Europe » est incarné par les émigrés dans l'imaginaire collectif américain, qu'en est-il de ce que Anne Goliot-Lété appelle « l'esthétique de l'ombre » ? Dans l'histoire de l'art, les premières occurrences – en Europe – de ce qui pourrait être nommé comme tel apparaissent avec le mouvement romantique, qui ne porte de mouvement que le nom, tant il présente une quantité d'approches esthétiques diverses et variées. Pour autant, le romantisme n'est pas nécessairement sombre et ne travaille pas uniquement les scènes tragiques telles que le *Radeau de la Méduse*[49] de Géricault. Le mouvement romantique trouve surtout son ciment dans l'anticlassicisme, c'est-à-dire dans la revendication de la liberté de l'art,

[47] Goliot-Lété, Anne, « Périls en la demeure : le lieu clos dans le *female gothic* hollywoodien » in *Le Classicisme Hollywoodien*, Bourget, Jean-Loup ; Nacache Jacqueline (dir.), éditions Presses Universitaires de Rennes, 2009, p.141.
[48] *Ibid.*
[49] Géricault, Théodore, *Le Radeau de la Méduse*, Musée du Louvre, Paris, 1818-1819.

notamment dans la littérature française. Il s'agit de penser un ordre en dehors des règles qui sont imposées par la nécessité interne de l'œuvre. Hugo affirme que le génie, dans son absolue liberté, est la mesure du goût. Pour autant, il existe un courant qui traite plus précisément l'esthétique de «l'ombre » ou le « noir » dans le romantisme, et qui porte le nom de « romantisme noir ». Peut-être est-ce là ce qui pourrait incarner « l'esthétique de l'ombre européenne » ?

Pour autant, le terme de romantisme « noir » a-t-il une signification réelle, et présente-t-il des caractéristiques plastiques et esthétiques particulières ? Le « romantisme noir » est à l'origine désigné sous ce nom et théorisé pour la première fois par Mario Praz, historien de la littérature, dans son livre *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle. Le romantisme noir* [50]. Il s'inscrit également dans le contexte de débat des idées et de remise en question des acquis des Lumières, autant sur le plan philosophique que scientifique, mais aussi et surtout dans le contexte très particulier de la révolution française, comme le souligne cet extrait du catalogue d'exposition *L'Ange du Bizarre :*

« Dans les cercles intellectuels, on débat vivement de la raison en tant qu'instance de jugement universelle. Il était en outre de bon ton de s'intéresser aux sciences et de proclamer haut et fort sa tolérance en matières de questions religieuses. Même si la jeune génération perçut tout d'abord dans les événements de 1789 l'avènement d'une ère nouvelle, la Révolution française ne tarda pas à sombrer dans la violence. En quelques années, l'ancien ordre étatique s'effondra. S'ensuivirent une Terreur sanglante et des guerres qui affligèrent la population et anéantirent l'ordre social dans de vastes parties de l'Europe. Le monde s'en trouva disloqué. La déception fut tout aussi grande que l'enthousiasme des débuts, quand le revers des Lumières se fit âprement sentir. Le doute quant à l'absolue validité de la raison, qui se mit à grandir, ébranla la confiance en une pensée éclairée progressiste. »[51]

C'est donc en réponse à ces événements, et comme illustration de cette prise de conscience, que le romantisme en vient à exprimer ce qu'il existe de sombre et qu'il explore les méandres du rêve, de l'imagination et de l'inconscient (qui ne sera théorisé par Sigmund Freud qu'à la toute fin du XIXe

[50] Praz, Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle. Le romantisme noir*, collection TEL, éditions Gallimard, Paris, 1999.
[51] Fabre, Côme ; Krämer, Felix ; *L'Ange du bizarre, Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, catalogue d'exposition, éditions Hatje Cantz / Musée d'Orsay, Paris, 2013, p. 27.

siècle et porté à l'attention du grand public par *L'Interprétation des rêves* [52]).

La question de l'anéantissement de l'ordre social et politique laisse également une grande place à l'instabilité, à l'insécurité, et à la peur de l'inconnu, le progrès n'étant plus perçu comme gage d'amélioration des conditions de vie ou comme pilier d'une société en marche vers un idéal. La distinction entre le noir qu'exprime le romantisme et celui qu'exprime le romantisme noir se situe non pas dans la nature de cette noirceur, mais plutôt dans les associations qui l'ont créée. En effet, le romantisme de manière générale s'est plutôt créé par antithèse à la rationalité exacerbée, au culte de la science, et surtout à l'académisme artistique qui ne correspondait plus à la réalité de l'époque. Les sentiments doivent être exprimés puisqu'ils font partie de la réalité, et il est nécessaire qu'ils puissent être compris par les contemporains. En revanche, le romantisme noir s'est développé de lui-même en tant qu'expression des multiples expériences d'une époque de troubles, d'interrogations profondes sur la nature de l'homme et sur ce qu'il peut accomplir au nom de la science, de la quête de savoir et de pouvoir. Ces expériences peuvent tout aussi bien être liées à l'intériorité de l'artiste, qui est désormais libre d'exprimer ses angoisses, ses fantasmes monstrueux, qu'à son environnement, qu'au milieu dans lequel il évolue – qu'il soit social, urbain ou rural, religieux – et qui tous deux participent à rendre visible et « anormale » cette noirceur ambiante.

Par ailleurs, l'art n'étant plus seulement réservé aux élites ou aux décorations de monuments, avec le développement des salons et de la forme muséale qui commence à prendre de l'ampleur, tout concorde, au XVIIIe siècle, pour un renouveau des critères du « beau » artistique. Si l'exécution est toujours prise en compte, l'est aussi la représentation. Il ne s'agit plus de faire de la simple copie, mais de réinterpréter les scènes ou d'en créer de nouvelles. L'inspiration naît de l'environnement dans lequel évoluent les artistes, et au sortir de la révolution française, à l'ère de l'industrialisation croissante, dans ces villes noircies par les fumées des usines et par les conflits politiques, les artistes se tournent nostalgiquement vers le passé, seule trace restante d'un bonheur disparu. Les ruines deviennent un sujet récurrent, comme témoignage

[52] Freud, Sigmund, *L'interprétation du rêve*, collection Quadrige Grands Textes, éditions PUF, Paris, 2010.

des actes de destruction perpétrés par les hommes, mais aussi comme retour inévitable à la nature. La destruction et la mort fascinent, et sont de nouveau mises en question, avec les interrogations sur la religion, sur l'existence de Dieu. Le noir dans le romantisme peut donc se fonder sur de nombreuses remises en questions des acquis des sociétés occidentales. William Vaughan raconte que « […] le romancier Charles Nodier exprimait l'aspect passif de la situation dans *Mélanges de littérature et de critique* (1820) : d'après lui, la poésie romantique jaillit de l'angoisse et du désespoir. Elle n'est pas un défaut de cet art mais une conséquence nécessaire du progrès. »[53]

Toujours est-il que, bien que les raisons en soient multiples et assez complexes à déterminer, plus que pour tout autre *branche* du romantisme, la question de la représentation est au cœur du romantisme noir. Le catalogue de l'exposition *L 'Ange du bizarre* exprime ce fait de manière assez révélatrice : « Comme si la peinture reproduisait alors l'étrange système optique suggéré par Hegel, comparable à une lunette qui, d'un côté, répondrait à la tentation de voir ce qu'il y a au fond du gouffre – ce sont les images terrifiantes que romantisme et symbolisme vont produire –, de l'autre côté, comme s'il y avait un dispositif permettant de considérer la nuit du monde en toutes choses, quitte à disparaître dans son propre regard. Tant et si bien qu'à considérer *Le Moine au bord de la mer*[54] de Friedrich, Kleist n'hésitera pas à imaginer que ses paupières ont été découpées. »[55] Ainsi ce n'est plus seulement la représentation de ce que l'extérieur offre au regard qui importe, mais aussi ce que l'intériorité de l'artiste, sa « vision » livre au spectateur. Le spectateur ne peut plus s'affranchir du sentiment qui se dégage de l'œuvre, car la technique est le reflet même de cette vision. Il existe déjà, en germe, ce conflit entre intérieur et extérieur qui sera à développer concernant la relation qu'entretiennent les films du corpus avec la peinture romantique.

Cela étant, il y a une relation primordiale, et primaire s'il en est, qui existe entre les deux médiums que sont le cinéma et la peinture. Cette relation est évidemment celle de la lumière et des couleurs, qui sont les instruments

---

[53] Vaughan, William, *L'Art romantique*, éditions Thames & Hudson, Paris, 1994, p.18.
[54] Friedrich, Caspar David, *Le Moine au bord de la mer*, Alte Nationalgalerie, Berlin, c. 1809.
[55] Fabre, Côme ; Krämer, Felix ; *L'Ange du bizarre, Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, catalogue d'exposition, éditions Hatje Cantz / Musée d'Orsay, Paris, 2013, p. 20.

premiers, presque nécessaires (certains artistes notamment dans l'art abstrait ont su se jouer de ces nécessités) à toute œuvre visuelle.

- Lumière et couleurs.

Dans les années 1940, c'est en premier lieu la lumière qui est indispensable à l'élaboration du film puisque la technique même du cinéma repose sur la capacité de la pellicule à absorber un certain nombre de photons sur une zone définie afin de permettre, lors de la rétroprojection, de rétablir les zones d'ombres et de lumière qui existaient sur le plateau et donc de créer l'image. En peinture, la lumière et la couleur sont également des éléments extrêmement importants. A tel point que pour les romantiques, la lumière est source de conflits entre différentes conceptions. Comme le rappelle William Vaughan dans *L'Art Romantique*, « Pour Goethe le pouvoir de la lumière était bienfaisant ; pour Turner, il était indifférent. La force qui donne la vie est aussi celle qui détruit. »[56] Goethe, qui a écrit *Le Traité des couleurs*[57], fut critiqué par Joseph Mallord William Turner à propos des « propriétés d'associations des couleurs : les tons « froids » du spectre (bleu, bleu-vert et violet) sont « négatifs » et produisent « agitation, susceptibilité, inquiétude », tandis que les tons « chauds » (rouge, jaune et vert) évoquent « chaleur, gaité et bonheur ». » Il cite le tableau *Esclavagistes jetant par dessus bord les morts et les mourants – Début de typhon*[58] de Joseph Mallord William Turner comme étant une scène d'horreur. Cependant, la majorité des couleurs utilisées sont des couleurs dites « positives » par Goethe.

Que dire de l'utilisation des couleurs dans un corpus filmique intégralement en noir et blanc ? Car si le médium que représente la pellicule ne permet pas – ou n'autorise pas dans ces cas précis puisque la pellicule couleur existe déjà – de restituer les couleurs à l'écran, elles existent néanmoins. Cependant, elles se situent nettement plus du côté de la théorie de Goethe que de celle de Turner. D'une part parce que dans les *female gothic* les contrastes

[56] Vaughan, William, *L'Art romantique*, éditions Thames & Hudson, Paris, 1994, p. 171.
[57] Goethe (von), Johann Wolfgang, *Traité des couleurs*,1810, éditions Triades, Paris, 2012.
[58] Turner, Joseph Mallord William, *Esclavagistes jetant par dessus bord les morts et les mourants – Début de typhon*, Musée des Beaux-Arts, Boston, 1840.

et les effets de lumière qui sont très importants, et d'autre part parce qu'il s'agit de productions hollywoodiennes destinées au grand public. En effet, déconstruire totalement les codes d'association des couleurs présente un risque dans ce type de productions, puisque le décor et la lumière participent fortement à l'ambiance oppressante ou angoissante qui doit être mise en place. Aussi, il faut que le spectateur puisse s'identifier au maximum aux personnages et aux situations, ce qui implique de respecter les « clichés » de la perception occidentale des couleurs. Cette perception est notamment influencée par les représentations religieuses, mais aussi par la peinture classique et renaissante. Si les couleurs « chaudes » sont peu utilisées, celles qui le sont (le rouge, le orange principalement) restent associées à la violence.

Dans *Angoisse*, *Rebecca* et *Le Secret derrière la porte*, le lieu est incendié à la fin du film. Lors de ces incendies, les effets de couleur et de lumière sont manifestes et surpassent le noir alentour – ces incendies se déroulent toujours de nuit – bien qu'ils renforcent les figures spectrales des arbres et du paysage, comme dans le plan de *Angoisse* ci-contre, mais aussi la figure maléfique de la femme jalouse à l'origine de l'incendie (Mrs Danvers dans *Rebecca* et Miss Robey dans *Le Secret derrière la porte*). La couleur devient le symbole du sang qui n'est pas versé dans les films et celle-ci peut également suivre une évolution au niveau des costumes des héroïnes. A mesure qu'elles sombrent dans la folie, la peur ou autres tourments, leurs robes s'assombrissent, pour retrouver généralement une teinte plus claire lorsque le dénouement est pleinement heureux.

De manière générale, la peinture romantique noire se concentre tout de même sur des couleurs associées à l'univers de la peur dans l'imaginaire collectif occidental. Dans les films en revanche, les couleurs n'étant pas visibles en elle-mêmes, elles servent plutôt les effets de lumière et les impressions créés par les contrastes entre les différentes teintes. Pour autant, elles produisent une sensation chez le spectateur, qui, si il ne peut les identifier, les perçoit comme il perçoit les touches de peinture sur un tableau, comme une texture qui ajoute de la sensation à la nuance de gris.

Cela ne peut évidemment pas se faire sans le travail de la lumière, qui est d'autant plus réfléchie dans les *female gothic* qui sont intégralement tournés en studio comme c'est la règle à Hollywood dans les années 1940, règle qui sera

peu à peu délaissée par les films noirs qui lui préféreront les tournages en décors réels, notamment pour les extérieurs de villes.

Aussi, ce n'est pas par hasard que les effets de lumière dans les scènes nocturnes soient aussi saisissants. Car c'est tout de même la nuit qui occupe les romantiques, et qui plus est les romantiques noirs, pour qui elle apporte sa dose de surnaturel. Dans *Angoisse*, lorsque le Dr Bailey monte les escaliers de nuit, pour aller sauver Allida et son fils, la combinaison de la nuit et de la lumière produit cet effet que Freud a théorisé sous le nom de *Unheimlichkeit*, « Inquiétante étrangeté » en français. Ce concept repris notamment par Baudelaire à propos des œuvres d'Edgar Allan Poe, peut se résumer rapidement au fait que lorsque la nuit tombe, les lieux et objets qui sont familiers et ordinaires changent et revêtent un aspect inquiétant. C'est ce procédé, poussé à son paroxysme, qu'utilise Théophile Gautier dans sa nouvelle *La Cafetière*[59]. Bien que chez Gautier l' « inquiétante étrangeté » bascule vers le fantastique, elle est créée, dans le *female gothic*, par le travail de la lumière. Dans la peinture romantique, le travail de la lumière est essentiel. Dans la majorité des tableaux, une lumière « surnaturelle » - au sens où elle n'est pas vraisemblable – est souvent associée à une scène de catastrophe.

Dans *Les Abandonnés*[60] de Stanfield, un bateau en perdition est touché par un halo de lumière émergeant des nuages. Il va sans dire que dans la nature, le fait qu'il y ait une trouée dans la couche épaisse de nuages à l'endroit exact où se trouve le bateau et qui plus est avec une mer aussi démontée est de l'ordre de la quasi impossibilité. Ainsi, cette lumière est une création artificielle – et assumée comme telle – du peintre, destinée à intensifier l'aspect dramatique de la scène. Dans les scènes dites « banales », sans intérêt dramatique en elles-mêmes, la lumière peut être porteuse de cet effet d'« inquiétante étrangeté ».

Dans le tableau de Turner *Pêcheurs en mer*[61], la lumière de la lune donne à la scène cet aspect lugubre et inquiétant, d'autant que les formes des arbres sur la côte et celle du second bateau semblent être des créatures fantastiques

[59] Gautier, Théophile, « La Cafetière » in *Contes et récits fantastiques*, collection les classiques d'aujourd'hui, éditions Lgt, Paris, 1997.
[60] Stanfield, Clarkson Frederic, *Les Abandonnés*, 1856.
[61] Turner, Joseph Mallord William, *Pêcheurs en mer*, Tate Gallery, Londres,1796.

marchant sur les eaux. Le bateau au centre de la toile est encerclé par les ténèbres et soumis à la lumière intransigeante de la lune. Les mêmes éléments se retrouvent dans le plan de *Angoisse* ci-à coté, où il s'agit, dans la diégèse, de la lumière de la lune qui passe à travers la fenêtre, mais qui ressemble plutôt à une lumière artificielle, comme un projecteur cherchant à montrer le moindre détail qui pourrait surgir de derrière la porte. Par ailleurs, la pièce a changé d'aspect les ombres se superposent les unes aux autres, recouvrent partiellement certains objets, et grâce à la décoration chargée des intérieurs des *female gothic*, cela crée des formes anthropomorphes.

La scène de la découverte des diamants par Gregory, dans *Hantise*, participe également de cette esthétique de la lumière lunaire, représentée comme un élément surnaturel. Ici c'est l'ensemble des plans qui constitue le pendant aux tableaux romantiques utilisant la lumière de la lune. En effet, c'est d'abord la source de la lumière qui est présentée, à savoir la fenêtre de toit par laquelle Gregory essaye de sortir. Tout d'abord, la lumière révèle à Gregory la présence de poussière sur sa veste, et c'est par « accident » qu'il va remarquer que quelque chose brille au milieu de la pièce. Le rai de lumière est dirigé de telle manière qu'il met l'accent sur la présence de volumes et l'encombrement de la pièce sans pour autant empêcher la fluidité du regard. La pièce semble tassée, tordue, et le point lumineux que crée le reflet de la lune au centre du cadre rappelle le tableau de Girtin, *La Maison Blanche*[62], qui présente un décor parfaitement opposé à celui de ce plan du film de Cukor : un paysage dégagé, clair, où la côte crée une ligne horizontale sombre qui sépare la Tamise du ciel. Le tableau, comme le souligne William Vaughan, est « une démonstration parfaite de la façon dont la découverte d'un effet d'atmosphère – ici, comment le blanc, dans certaines conditions, tranche sur le décor – peut devenir un événement en soi. [63]» De la même manière, la découverte du reflet par Gregory constitue un événement en soi, qui justifie d'autant plus la présence de ce plan dans la séquence.

L'opposition radicale entre les *female gothic* et la peinture romantique à propos de la couleur – puisque les films du corpus sont en noir et blanc – n'est

[62] Girtin,Thomas, *La maison blanche à Chelsea,* Tate Gallery, Londres,1800.
[63] Vaughan, William, *L'Art romantique*, éditions Thames & Hudson, Paris, 1994, p.189.

en fait qu'un déplacement des techniques liées à la fabrication de l'image. En effet, là ou la peinture peut créer des effets de relief physique qui laissent voir le geste du peintre, ou au contraire de la légèreté et de la transparence comme dans le tableau de Girtin, le film peut certes retranscrire les matières, il est cependant plus difficile pour le cinéaste de film en noir et blanc de faire percevoir les différentes textures entre certaines matières de teinte proche. L'utilisation de couleurs particulières permet donc d'ajouter une « sensation de couleur », c'est-à-dire la perception de la présence de la couleur, sans pour autant qu'elle soit visible de manière objective. L'effet produit peut être considéré comme romantique au sens où les romantiques ne recherchent pas dans la couleur « la libération des émotions » comme le chercheront les symbolistes[64], mais la perception d'une vision du monde retranscrite par un artiste. C'est donc plutôt une continuité des idées romantiques sur la conception de l'image qu'une réelle correspondance qui peut être observée concernant l'usage des couleurs dans le *female gothic*. Pour ce qui est de la lumière, il y a une certaine similitude avec la peinture romantique et notamment la peinture romantique noire où la lumière de la lune est très utilisée pour donner aux paysages un aspect effrayant ou au moins lugubre. Le travail de la lumière dans les *female gothic* est un des éléments qui contribue au changement de régime narratif lorsque l'héroïne s'approche de plus en plus de la source du danger et qu'elle risque sa vie, mais aussi lorsque le mari commence à révéler sa véritable personnalité.

Ainsi les *female gothic* héritent de ces conceptions théoriques, mais sur le mode empirique, puisqu'il est assez peu probable que les techniciens à l'origine de ces plans se soient référés à Goethe ou à Turner pour établir leur approche esthétique. Malgré tout, ces théories, établies à propos d'éléments perceptibles par la vue, peuvent soutenir certaines corrélations entre les techniques utilisées par les cinéastes pour rendre une atmosphère angoissante, lourde ou lugubre, et l'impression suscitée chez le spectateur.

[64] Vaughan, William, *L'Art romantique*, éditions Thames & Hudson, Paris, 1994, p. 174

2. Le noir au cinéma

Le cinéma, comme le romantisme, comporte aussi des « tendances » au noir, qui sont assez identifiables dans les années 1940 car peu nombreuses, et surtout peu connues à Hollywood. Par « tendance au noir » il faut comprendre des choix esthétiques qui mettent en valeur une atmosphère sombre, effrayante et fondée sur l'utilisation des décors, des effets de lumière et d'optique entre autres. Car si la comédie ou le *musical* racontent parfois des histoires « tristes » c'est pour mieux les déjouer et terminer sur un *happy end*. Il en va de même pour les mélodrames, films en costumes et autres films de gangsters qui fleurissent à Hollywood, la règle étant de divertir et faire rêver le spectateur, et pas de le confronter à la réalité, d'où le surnom d' « usine à rêves ».

Lorsqu'il s'agit d'identifier la composante du « noir » au cinéma, deux grands genres font immédiatement leur apparition : le cinéma expressionniste allemand et le film noir. Concernant l'expressionnisme allemand, il est souvent désigné comme l'élément premier, l'inspiration et l'ancêtre commun de tous les films qui traitent des sujets sombres ou fantastiques. Or, comme le montre l'ouvrage dirigé par Jacques Aumont et Bernard Benoliel intitulé *Le Cinéma expressionniste*[65] la filiation est d'autant plus compliquée que les caractéristiques de l'expressionnisme sont débattues. Pour répondre à l'interrogation posée par l'appellation du corpus, à savoir si les films sont effectivement des *female gothic* ou s'ils tendent plus vers le film noir à composante romantique, il faut déterminer si l'esthétique expressionniste entre en compte dans ces films, et de manière plus générale, comment celui-ci est perçu à Hollywood.

[65] Aumont, Jacques ; Benoliel, Bernard (dir.) *Le Cinéma expressionniste, De Caligari à Tim Burton*, collection La Cinémathèque française, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2008.

- L'expressionnisme et Hollywood.

L'expressionnisme au cinéma est un mouvement principalement germanique qui est apparu après la défaite allemande en 1918, comme rappelé dans l'avant-propos de *Le Cinéma expressionniste*[66]. Comme tous les genres établis *a posteriori* par la critique, ses caractéristiques et sa définition même sont problématiques, ainsi que dans ce cas précis, son corpus. Jacques Aumont rappelle que « l'expressionnisme est un phénomène générationnel, comme le romantisme ou le surréalisme. Il répond au vécu d'une génération née aux alentours de 1890, celle qui a eu vingt ans juste avant la Grande Guerre ; avant même d'en sortir traumatisés par l'horreur (le mot d'apocalypse est déjà prononcé, comme il le sera pour la guerre suivante), ils sont empreints d'un sentiment de révolte à l'égard des valeurs établies »[67]. Jacques Aumont souligne que le mouvement artistique expressionniste a bien existé en littérature et en peinture mais qu'il s'agissait bien plus de faire pendant aux impressionnismes que d'initier un mouvement avec un manifeste artistique. Par ailleurs, ce mouvement fut limité dans le temps et les cinéastes allemands des années 1920 n'avaient, rappelle-t-il, « en général aucun rapport avec les milieux artistiques et en particulier aucun contact avec les poètes ni les peintres expressionnistes »[68]. Toujours est-il que les historiens s'accordent sur au moins trois cinéastes qui seraient représentatifs du mouvement expressionniste au cinéma, à savoir Robert Wiene, Friedrich Wilhelm Murnau et Fritz Lang. Si certains réduisent l'expressionnisme au c*aligarisme*[69], d'autres considèrent qu'encore aujourd'hui l'expressionnisme est présent sur les écrans. L'élément le plus intéressant ici est que Fritz Lang, réalisateur de *Le Secret derrière la porte*[70], a également réalisé des films expressionnistes, notamment *Le Docteur Mabuse*[71] sorti en 1922.

[66] Aumont, Jacques ; Benoliel, Bernard (dir.) *Le Cinéma expressionniste, De Caligari à Tim Burton*, collection La Cinémathèque française, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2008.
[67] Aumont, Jacques, « Où commence et où finit l'expressionnisme ? » *op. cit.* p.15
[68] *Ibid.* p.19
[69] Ce qui se rapporte à l'esthétique du film de Robert Wiene, *Le Cabinet du Docteur Caligari* (1920).
[70] Lang, Fritz, *Le Secret derrière la porte (Secret Beyond the Door)*,1948.
[71] Lang, Fritz, *Le Docteur Mabuse (Mabuse, Der Spieler), 1922.*

Les lignes qui se coupent, les lignes obliques et « cassées » comme le rappelle Aumont, c'est ce que le cinéma expressionniste a de commun avec le mouvement pictural du même nom, bien que les revendications qui étaient celles des peintres et poètes expressionnistes ne s'y retrouvent pas. Tout au plus retrouve-t-on dans *Le Secret derrière la porte* des ombres expressives, très découpées et travaillées comme dans la scène ci-contre où l'on voit un Mark Lamphere retirer son manteau. Son ombre portée semble alors révéler quelques instants sa monstruosité supposée. Les ombres ne respectent pas cette architecture très droite et perpendiculaire de la pièce, mais au contraire elles s'étirent en diagonale de l'écran, striant les meubles, le sol, les objets et les personnages. Là peut-être pourrait-on trouver une ressemblance avec les techniques expressionnistes, bien qu'il s'agisse plutôt de l'expression d'un changement de régime narratif, où Mark devient réellement effrayant pour Celia. C'est par ailleurs l'un des rares moments où une telle lumière intervient, contrairement à *Le Cabinet du docteur Caligari*[72] qui fut critiqué justement pour les rares moments où l' « invention graphique et visuelle »[73] n'est pas respectée. De même que dans *Le château du Dragon*, ou *Hantise*, les scènes d'escaliers, de nuit, présentent des ressemblances avec le *Nosferatu le vampire* de Murnau[74], bien que dans ces cas-ci il s'agisse plus d'une référence cinématographique glissée de manière consciente que d'une volonté d'afficher une esthétique expressionniste. L'expressionnisme est moins respectueux du réalisme, il semble plutôt s'approcher du fantastique, c'est d'ailleurs l'une de ses réminiscences dans le cinéma actuel. Peut-être les origines gothiques de l'expressionnisme n'y sont-elles pas étrangères. Frank Kessler explique en effet que le cinéma expressionniste allemand se définit par ses racines et que les points de repère principaux sont le théâtre et la peinture. La littérature et l'architecture ont une influence moindre, et « strictement parlant, les références architecturales et littéraires viennent plutôt du gothique moyenâgeux et du romantisme (dans leurs variantes allemandes, bien entendu) »[75]. Il est assez flagrant que ce que l'expressionnisme a hérité du gothique du Moyen-Âge et du

[72] Wiene, Robert, *Le Cabinet du Docteur Caligari*, 1920.
[73] Aumont, Jacques, « Où commence et où finit l'expressionnisme ? » in Aumont, Jacques ; Benoliel, Bernard (dir.) *Le Cinéma expressionniste, De Caligari à Tim Burton*, collection La Cinémathèque française, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2008. p.21
[74] Murnau, Wilhelm Friedrich, Nosferatu le vampire,
[75] Kessler, Frank, « Existe-t-il une esthétique du cinéma expressionniste ? » *op. cit.* p.62

romantisme allemand est la tendance à l'expression des tourments, et que les éléments de l'architecture gothique ne se retrouvent pas dans les décors des films du corpus mais plutôt dans la mise en scène et dans le traitement des perspectives et des angles de caméra, qui reproduisent le *Unheimlichkeit* si caractéristique de l'atmosphère « germanique ». Ces élements se retrouvent aussi dans ce que les romantiques ont nommé le *grotesque*. Par exemple, le manoir de Manderley procède bien plus de la tendance néo-gothique, en vogue aux États-Unis au XIXe siècle. Marie Liénard, dans son article *Le Gothique Américain*, souligne que « dans le contexte américain, le gothique s'intériorise ; il prend en compte ce que Freud appelle « l'inquiétante étrangeté de l'être [76]» et définit quelque chose qui aurait dû rester secret et revient à la lumière ; la terreur apparaît familière et intime »[77]. Elle explique que, bien que les romans gothiques anglais aient été très connus aux États-Unis, il y a réellement une « expérience américaine » du gothique, et que celle-ci ne se joue pas dans le grotesque et dans le fantastique mais bien à l'intérieur de l'être. Ainsi, il est évident que les *female gothic* procèdent de cette expérience américaine du gothique et pas du gothique[78] qui est à l'origine de l'expressionnisme, ce qui permet d'exclure une filiation entre les deux genres. Par ailleurs, l'expressionnisme cinématographique allemand n'est pas connu en lui-même (c'est-à-dire excepté les cinéastes immigrés, « personne » n'a vu *Le Cabinet du docteur Caligari*, *Le Docteur Mabuse* ou même *Nosferatu le vampire* pour ne citer qu'eux). En effet, plusieurs réalisateurs avouent plus ou moins avoir « fait à la manière de » « parodié » ou « fait un pastiche » de *Caligari*, notamment James Florey dans deux adaptations de nouvelles d'Edgar Allan Poe[79], comme le rappelle Jacques Aumont. Ce qui est relativement troublant est que l'auteur qui a introduit Edgar Allan Poe en Europe n'est autre que l'un des plus sombres romantiques, Charles Baudelaire, qui a également travaillé sur les théories du *sublime* et du *grotesque*. Outre cette anecdote, il faut voir que le seul lien évident entre l'expressionnisme et les *female gothic* est une de leurs influences

[76] Connu en anglais sous le terme de Uncanny et de Unheimlich en allemand. (Note de l'auteur).
[77] Liénard Marie, « Le gothique américain », *Études 6/2008* (Tome 408) , p. 789-798.
URL : www.cairn.info/revue-etudes-2008-6-page-789.htm.
[78] Le terme « gothique » sera utilisé dans son acception courante renvoyant au mouvement littéraire anglais du XVIIIe siècle, voir introduction pour plus de précisions.
[79] Aumont, Jacques, « Où commence et où finit l'expressionnisme ? » in Aumont, Jacques ; Benoliel, Bernard (dir.) *Le Cinéma expressionniste, De Caligari à Tim Burton*, collection La Cinémathèque française, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2008 p.23

originelles, le romantisme.

Pour en revenir aux décors, les châteaux et manoirs sont également des créations de l'imaginaire collectif américain, car aux États-Unis il a existé une mode chez les élites de construire leur propre manoir gothique, qui n'avait en réalité de gothique que ce qu'ils pouvaient en lire dans les romans anglais tels que *Le Château d'Otrante*[80] d'Horace Walpole. Pour autant, les films du corpus gardent une dimension romantique dans les décors, mais plutôt par des détails empruntés à l'imaginaire collectif romantique. Ces éléments seront développés un peu plus tard sous le nom de « motifs du romantisme ».

Dans *Le Docteur Mabuse*, Fritz Lang utilise certains codes de l'expressionnisme, notamment au niveau des décors. Les lignes se croisent, sont obliques, les ombres profondes, les fermetures à l'iris courantes. Dans la capture ci-contre, la décoration est assez épurée, et pourtant chacun des objets en présence crée des ombres et des courbes qui donnent à l'espace une forme étrange. La pièce elle-même ne respecte pas les formes habituelles (circulaires ou rectangulaires), et la lumière sur le mur du fond et celui au centre créent une perspective dans la perspective. De même, les rayures obliques sur les montants des cloisons sont à la fois étranges et tout à fait dans l'esprit expressionniste, puisqu'elles jouent le rôle d'ombres peintes. Les chaises, dépareillées, sont faites pour l'une de lignes droites entrecroisées, pour l'autre de lignes courbes et pointues, et leur situation ainsi que celle de la lumière hors champ font que l'oeil perçoit la seconde chaise comme étant l'ombre de celle du premier plan, ce qui est tout à fait impossible et relève également de cette inquiétante étrangeté et d'une esthétique expressionniste.

Concernant le plan de *Le Secret derrière la porte*, les lignes et perspectives sont plus « classiques », au sens où l'œil moderne est accoutumé à voir des lignes droites et perpendiculaires pour les décors, et des lignes courbes pour le mobilier. La lumière est plus vraisemblable, de même que les ombres. Une autre scène dans ce salon, avec Mark, de nuit et par temps d'orage, présente des contrastes de lumière plus marqués, mais il n'y a pas d'effets aussi marquants que dans *Le Docteur Mabuse*. Les gros plans sont également très différents, car dans les films expressionnistes, les visages ont également leur part d'étrangeté et de déformation, accentuée dans le film de

[80] Walpole, Horace, *Le Château d'Otrante* (1766), éditions Corti, Paris, 1989.

Lang par un décor quasiment noir, ou tout à fait dépouillé. Dans *Le Secret derrière la porte*, les gros plans sont non seulement plus rares (les plans rapprochés sont privilégiés), mais aussi beaucoup plus lumineux et moins caricaturaux. Cette analyse achève donc, s'il était besoin, de montrer que les *female gothic* ne procèdent pas de l'esthétique expressionniste, même dans les œuvres d'un même cinéaste. Par ailleurs, dans son livre *Le Film noir*[81], Patrick Brion, historien du cinéma et spécialiste entre autres, du cinéma américain et des genres au cinéma, classe *Le Secret derrière la porte*[82] et *Rebecca*[83] dans les films noirs.

- Le film noir

Comme pour tous les genres, les auteurs s'interrogent sur leur existence et leur définition. Le postulat de Jean-Pierre Esquenazi dans son livre *Le Film noir* semble un bon point de départ pour dépasser les interrogations primaires. Entre autres éléments, il établit que :

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

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

– Ces films ont été élaborés , produits, réalisés par un groupe relativement homogène de créateurs hollywoodiens, des intellectuels germaniques et américains ayant trouvé refuge dans l'antre de la Mecque du cinéma.[84] »

[81] Brion, Patrick, *Le Film noir : l'âge d'or du film criminel américain, d'Alfred Hitchcock à Nicholas Ray*, éditions de La Martinière, Paris, 2004.
[82] Lang, Fritz, Le Secret derrière la porte (Secret Beyond the Door),1948.
[83] Hitchcock, Alfred*, Rebecca*,1939.
[84] Esquenazi, Jean-Pierre, *Le film noir : Histoire et significations d'un genre subversif*, Collection « Cinéma & audiovisuel », CNRS Editions, Paris, 2012, p.9-10.

Selon les différents auteurs, un film comme *Rebecca* est classé comme un film « gothique »,comme c'est le cas pour J-P. Esquenazi, ou comme un film noir à part entière, comme c'est le cas pour Patrick Brion. Des divergences existent, ce qui est le signe d'une ambiguïté, voire d'une « hybridité » comme le soulignait Anne Goliot-Lété.

Toutefois, des caractéristiques communes à un grand nombre de films noirs permettent de répondre en partie à cette interrogation. Dans un premier temps, les films noirs ont pour sujet principal un meurtre – déjà commis dans *Les Mains qui tuent*[85] (*Phantom Lady*, 1944) de Robert Siodmak, ou à venir comme dans *Le Facteur sonne toujours deux fois*[86] (The Postman Always Rings Twice, 1946) de Tay Garnet. Ensuite, ce sont les enquêtes qui sont évoquées par Patrick Brion, dont il dit qu'elles sont « plus ou moins embrouillées, [qu'elles] sont dès lors autant d'itinéraires initiatiques qui vont permettre au héros de découvrir, en même temps que la vérité, sa propre personnalité »[87]. La ville est le lieu par excellence du film noir, car c'est là que les ruelles sombres et les caves abritent les crimes de tous genres, trafics, vols, meurtres... *Hantise* et *Angoisse* sont les seuls *female gothic* qui aient un cadre majoritairement urbain, puisque même si le début de *Le Secret derrière la porte* se déroule dans un cadre urbain, il s'agit uniquement du bureau de Celia. Cependant, cette scène d'introduction de l'héroïne pourrait être déroutante pour le spectateur, car elle montre une femme dans son propre bureau, qui fume et parle aux hommes de manière franche et impertinente, mais les films noirs étaient déjà bien installés dans la culture américaine lors de sa sortie.

Il existe des différences entre le cadre urbain de *Hantise* et celui de la majorité des films noirs. Sorti en 1944, celui-ci n'adopte pas les décors intérieurs « typiques » du film noir, mais un univers plus inspiré du XIXe siècle, voire de la belle époque. Par exemple, dans *Assurance sur la Mort*[88], (image ci-contre) les éléments de décor du salon sont des canapés et fauteuils bas, des lampes à pied, une table d'appoint pliable, des murs nus et des stores, éléments très présents dans les films noirs car cela permet de travailler la lumière de manière assez découpée et de créer ces « clairs-obscurs »

[85] Siodmak, Robert, *Les Mains qui tuent* (*Phantom Lady)* 1944.
[86] Garnet, Tay, Le Facteur sonne toujours deux fois (The Postman Always Rings Twice,1946.
[87] Brion, Patrick, *Le Film noir : l'âge d'or du film criminel américain, d'Alfred Hitchcock à Nicholas Ray*, éditions de La Martinière, Paris, 2004, p.11.
[88] Wilder, Billy, *Assurance sur la mort (Double Indemnity)*, 1944.

marqués. Dans *Hantise*, le salon a une décoration très chargée, les éléments sont hauts et les lustres sont accrochés aux murs à hauteur de bras tendu, ou au plafond. Des tentures ajoutent au caractère XIXe du décor, ainsi que les costumes.

Angoisse semble plus proche des films noirs que les autres, sur le plan des décors en tous cas. En effet, sur l'image ci-contre, il est manifeste que les objets et le lieu sont plus modernes, même si certains meubles datent encore d'une époque révolue. La différence majeure qui existe entre la ville d'*Hantise* et celle d'*Angoisse* est que *Hantise* se déroule en Angleterre, alors que *Angoisse* a un cadre typiquement New-Yorkais. Sans doute cela explique-t-il que le cadre urbain d'*Hantise* ne soit pas du tout du côté du film noir, au moins pour ses intérieurs. *Angoisse* présente nombre de scènes hors de la maison où l'héroïne est retenue captive. Sans doute est-ce expliqué par le point de vue adopté par le réalisateur : bien que l'intrigue soit centrée sur la femme, c'est un homme qui conduit la narration, et cet homme n'est pas le mari, mais celui qui est tombé amoureux de la jeune femme. Le Dr. Hunt Bailey prend la place du « privé » qui enquête généralement dans les films noirs où un meurtre s'est déroulé.

Pour Anne Goliot-Lété, « si l'on s'en tient aux genre les plus reconnus et influents, le *female gothic* se présente assez clairement comme une combinaison de film noir (forme de l'enquête), de *women's film* ou plus généralement de mélodrame (victimes féminines, dimension pathétique) et parfois film en costume »[89]. Mais dans quelle autre mesure le film noir intervient-il dans le *female gothic* ? Par exemple, dans la construction cinématographique du récit, il existe une différence importante entre les films noirs et les *female gothic* : l'agencement temporel. En effet, et comme le rappelle Olivier Caïra, le film noir repose sur le « maintien d'une atmosphère tragique tout au long du film : clair-obscur, voix-off et flash-back [qui] expriment le déterminisme moral et l'irréversibilité des destins […] »[90]. Or, dans les *female gothic*, la temporalité est généralement linéaire. Bien évidemment le cas de *Rebbeca* est particulier en ce sens, car ce qui constitue la presque totalité du

[89] Bourget, Jean-Loup ; Nacache Jacqueline (dir.), *Le Classicisme Hollywoodien*, éditions Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2009, p.141.
[90] Caïra, Olivier, *Hollywood face à la censure : Discipline industrielle et innovation cinématographique 1915-2004,* collection Cinéma & Audiovisuel, CNRS éditions, Paris, 2005, p.99.

film est un flash-back. La diégèse principale est en effet le moment où la nouvelle Mrs. de Winter raconte qu'elle a rêvé de Manderley, et qu'elle commence à se replonger dans ses souvenirs. Ensuite, les souvenirs deviennent le présent du film, et le spectateur oublie rapidement qu'il s'agit d'un flash-back, d'autant qu'il n'y a pas de retour à la diégèse principale. Cependant, *Angoisse* présente une construction beaucoup plus proche des films noirs, car lorsque le Dr. Bailey lit le journal que lui a remis la sœur de Nick à propos de leur passé, certains passages sont illustrés par des flash-back. Par ailleurs, il est celui des films du corpus qui présente le plus de similitudes avec les films noirs en ce qui concerne la construction narrative puisque le point de vue adopté est celui de Hunt Bailey, qui certes n'est pas un détective mais un médecin, mais qui reste le personnage qui mène l'enquête. Ensuite, c'est le film qui présente le plus grand nombre de scènes extérieures après le mariage, ce qui est dû au fait que le point de vue adopté est ce que Genette appelle une «focalisation interne à la troisième personne » et que les auteurs du *Précis d'analyse filmique* attribuent au personnage féminin dans *Rebecca*[91], et qui dans ce cas précis est assumée par le Dr. Bailey. Les autres *female gothic* présentent également cette caractéristique de déléguer la narration à l'héroïne. Dans *Angoisse*, il y a également un témoin pour le meurtre déjà commis – qui n'a pas encore été désigné comme étant un meurtre (celui de Cessie) – et le meurtre à venir (celui d'Allida), mais le témoin n'est pas identifié comme fiable puisqu'il s'exprime à travers un « roman » et surtout qu'il s'agit d'une personne décédée.

Olivier Caïra souligne également l'importance du « clair-obscur », ce que remarque également Jean-Pierre Esquenazi dans son livre *Le Film noir*. Il explique que « quand les auteurs entrent dans le détail de l'argumentation, ils procèdent par identification d'un trait reconnu du noir qu'ils retrouvent dans un film – ou un genre – source. Par exemple Thomas Schatz, s'appuyant sur la description du film noir de Paul Schrader, note que dans *Citizen Kane* sont présents le caractère nocturne, les compositions obliques, l'accent sur les contrastes de lumière, la préférence accordée à la composition de l'image sur l'action, l'attirance envers la liquidité, un amour romantique, une chronologie

[91] Goliot-Lété, Anne ; Vanoye, Francis, *Précis d'analyse filmique*, éditions Armand Collin, Paris, 2012, p.108.

complexe. Il en déduit l'influence du film sur les auteurs noirs[92] »[93]. Les *female gothic* présentent certaines qualités des films noirs comme c'est le cas pour la construction du récit dans *Angoisse*, mais ils possèdent aussi d'autres qualités comme les contrastes de lumière et le caractère nocturne. Bien que ces caractéristiques ne soient pas présentes tout au long de chacun des films, elles le sont de plus en plus au fur et à mesure que l'intrigue avance et que l'héroïne plonge dans le trouble. Dans leur ouvrage *Some Visual Motifs of Film Noir*[94], Janey Place et Lowell Peterson étudient les caractéristiques de l'éclairage du film noir, et donnent en donnent l'une des clés de lecture, à savoir que les films noirs sont régis par un « low-key lightning », ce qui est tout à fait différent de la pratique habituelle des studios. Jean-Pierre Esquenazi précise : « contrairement au *high-key lightning* où l'éclairage de face est privilégié, le *low-key lightning* donne la prépondérance à un éclairage latéral et surtout à des lampes disposées en arrière-plan. Celles-ci sont souvent placées à l'intérieur du décor ; par exemple, des réverbères ou les lumières d'un restaurant sont le prétexte d'une forte source lumineuse qui donne à l'arrière plan de l'image une brillance que ne possède pas l'avant-plan. Le *low-key lightning* est évidemment associé aux scènes de nuit, fréquentes dans le genre »[95]. Pour autant, cette généralité donne lieu à de nombreuses exceptions au sein même du genre, exceptions qui font également partie des *female gothic*.

Dans le plan ci-contre de *Hantise*, le *low-key lightening* est assez visible. Le fond de la pièce est éclairé par les lampes à gaz qui ont repris leur intensité, étant donné que Gregory est rentré (tout du moins cette lumière est admise comme étant celle des lampes à gaz), alors que le premier plan est sombre, et que la lumière qui provient du couloir est latérale. Cela crée de forts contrastes sur les visages comme cela se voit dans les gros plans précédents, mais aussi et surtout, lorsque les silhouettes passent dans l'embrasure de la porte, elles deviennent progressivement complètement noires.

---

[92] Schatz Thomas, *Hollywood Genres: Formulas Filmmaking and the Studio System*, éditions McGraw Hill Higher Education, New-York, 1981, p. 116-117.
[93] Place, Janey ; Peterson, Lowell, 1999 (1re éd. 1974) : « Some Visual Motifs of Film Noir », p.65-76, in Silver, A. et Ursini, J. (éds), 1999, *Film Noir Reader*, New-York, Limelight Edition, repris par Esquenazi, Jean-Pierre, *Le film noir : Histoire et significations d'un genre subversif*, Collection « Cinéma & audiovisuel », CNRS Editions, Paris, 2012, p.66.
[94] Esquenazi, Jean-Pierre, *Le film noir : Histoire et significations d'un genre subversif*, Collection « Cinéma & audiovisuel », CNRS Editions, Paris, 2012, p. 284
[95] *Ibid.* p. 284-285

Dans *Le Château du Dragon*, par exemple, on retrouve les contrastes forts à partir de la première scène d'orage comme dans l'image ci-contre. Les ombres des personnages sont franches, alors que le décor possède lui différentes zones d'ombres dont certaines très profondes. Le caractère nocturne apparaît aussi progressivement dans les films, notamment parce qu'ils racontent en premier lieu la rencontre amoureuse et qu'il s'agit de montrer pourquoi les héroïnes doutent d'elles-mêmes, qu'elles pensent qu'elles sont folles ou malades, élément qui n'existe que rarement dans les films noirs – la rencontre amoureuse dans *Le Facteur sonne toujours deux fois* est particulière parce que Cora est déjà mariée, et c'est elle qui suggère le meurtre de son mari – et les mariages y sont également plutôt rares.

Jean-Pierre Esquenazi explique que « Andrew Spicer dépeint les châteaux labyrinthiques de films comme *Rebecca* typiques du genre gothique, qui deviendront l'entrelacs de rues sombres et dangereuses du film noir. La « pathologie de culpabilité » présente dans le premier genre aurait été transférée dans le second »[96]. Même si les films noirs et les *female gothic* présentent des similitudes telles qu'une atmosphère sombre et l'utilisation de la peur, de la folie, le noir et blanc, les contrastes élevés, ces éléments sont finalement assez difficiles à identifier et à comparer de manière concrète. Pour autant, l'un des paramètres identifiés dans *Le Film Noir* est que « […] la mise en scène du film noir repose sur la préférence donnée à la profondeur sur la latéralité. […] la densité de l'image avec ses cadres multiples dessinés par le jeu de l'ombre et de la lumière ne fait rien pour attirer l'attention vers l'extérieur. Au contraire elle construit un étagement des plans en profondeurs qui abritent différents fragments de l'image. Ces plans conduisent vers un point de fuite lumineux qui semble attirer les personnages »[97].

Dans *Le Secret derrière la porte*, le plan de la gare, de nuit, lorsque Mark décide de partir à New-York, est tout à fait représentatif de ces éléments. En effet, il y a un étagement des plans : au premier plan Mark est éclairé par une lumière latérale qui le plonge à moitié dans l'ombre. Ensuite, ce sont les carrés de lumière au sol qui forment une sorte de ligne en pointillés. Ensuite, l'œil est attiré par les différents « cadres » que sont les fenêtres brillamment éclairées,

[96] *Ibid.* p.66.
[97] *Ibid.* p. 291.

et notamment celle où apparaît le guichetier, car elle est la plus lumineuse. Enfin, c'est la porte de sortie de la gare qui attire le regard, ce qui vient prouver les propos émis plus haut : les personnages sont attirés vers un point de fuite lumineux, et ce même s'il ne s'agit pas du plus brillant. Car le point de lumière le plus en arrière plan est la porte de sortie, que Mark va finalement emprunter au lieu de monter dans le train.

Ainsi, les films noirs et les *female gothic* ont-ils des éléments en commun, et ceux-ci participent principalement à la création de l'atmosphère, que ce soit par les décors, les effets de lumière, le découpage temporel ou la narration. Ses caractéristiques communes, pourraient bien évidemment s'expliquer par le fait que tous ces films ont en commun d'être produits à Hollywood, mais ce serait établir des généralités assez difficiles à prouver au vu de l'important corpus de films qu'il faudrait examiner, et sans doute le panel de comédies, de films de guerre ou de films en costumes auraient bien du mal à se rattacher au film noir comme au *female gothic* de manière aussi certaine. Peut-être que le dénominateur commun entre les films du corpus et les films noirs se trouve dans le texte qui leur sert de fondement. En effet, les films noirs sont, pour une grande majorité, des adaptations de romans des années 1930. Mais qu'en est-il des *female gothic* ?

- La question de l'adaptation

Le fait que les films noirs soient des adaptations de romans est un élément très important voire déterminant dans l'histoire d'Hollywood. En effet, toute l'industrie du film noir s'est développée autour de la bataille entre les réalisateurs, les producteurs et la censure. Jean-pierre Esquenazi rapporte que Borde et Chaumeton s'interrogent sur les sources possibles du film noir, « retenant finalement trois types d'origines. Les premières concernent « l'atmosphère intellectuelle et littéraire qui sollicitait, à l'époque, producteurs et réalisateurs[98]» : le roman policier noir issu des œuvres de Dashiel Hammett, le

[98] Borde R. et Chaumeton E., 1954, *Panorama du film noir américain*, 1941-1953, éditions de minuit, Paris, p.31.

goût nouveau pour la psychanalyse sont évoqués. Des facteurs plus généraux sont également cités, comme la criminalité américaine et surtout l'omniprésence de la guerre »[99]. Ces romans policiers noirs présentent des personnages immoraux, des actes violents, des descriptions crues, de l'érotisme, en somme tout ce que le code Hays, instauré en 1934, interdit à l'écran. Déjà adaptés pour certains dans les années 1930, comme ce fut le cas pour *Le Faucon Maltais*[100], les films « policiers » ou de « gangster » bénéficient d'une suspension de décision concernant l'interdiction de montrer le crime à l'écran. Cependant, les nombreuses autres interdictions qui sont encore en vigueur et pour lesquelles d'autres instances comme la Ligue de la Décence militent activement vont empêcher les adaptations des romans policiers noirs, entre autres ceux de Dashiell Hammet, de Caïn ou de Chandler. Cependant, à partir de 1941, explique Olivier Caïra, il y a un relâchement du code de production qui va permettre une nouvelle adaptation de *Le Faucon Maltais*. Il établit également que « le film noir s'épanouit alors que la PCA est au sommet de sa puissance. [Et] davantage qu'une coexistence pacifique, ce nouveau genre et le Code entretiennent un réel lien de parenté [...] »[101]. Ainsi, le genre du film noir naît plutôt des contraintes du Code appliquées aux romans que des romans eux-mêmes, puisque certains avaient déjà été adaptés dans les années 1930 et que les adaptations des années 1940 sont centrées sur les relations entre les personnages, la perception du bien et du mal, la manière de montrer que « le crime ne paye pas » – selon la formule consacrée – bien plus que sur le crime et l'arrestation « virile » des « méchants ».

Les *female gothic*, quant à eux, sont également des adaptations, mais comme rappelé en introduction, ce ne sont pas des adaptations de romans gothiques, ou de « romans noirs » selon la formulation de Michel Mohrt[102]. *Rebecca*, par exemple, est une adaptation du roman éponyme de Daphné du Maurier, publié en 1938 (donc tout à fait contemporain du film). Il s'agit d'un roman anglais, dont certains voient une réécriture de *Jane Eyre (1847)* de

[99] Esquenazi, Jean-Pierre, *Le film noir : Histoire et significations d'un genre subversif*, Collection « Cinéma & audiovisuel », CNRS Editions, Paris, 2012,p.42.
[100] Huston, John, *Le Faucon Maltais (The Maltese Falcon)*,1941.
[101] Caïra, Olivier, *Hollywood face à la censure : Discipline industrielle et innovation cinématographique 1915-2004*, collection Cinéma & Audiovisuel, CNRS éditions, Paris, 2005,p.90-92.
[102] Brontë, Emily, *Les Hauts de Hurle-Vent*, collection Les Classiques de Poche, Librairie Générale Française, Paris, 2009, p.9.

Charlotte Brontë, et qui présente, en tous cas, cette parenté assumée avec le *gothic* anglais tardif. Pour autant, le film diverge du roman sur un point essentiel, et ce à cause du Code. David O. Selznick, le producteur du film, écrit : « l'histoire de Rebecca […] est celle d'un homme qui a assassiné sa femme ; il faudrait qu'elle devienne maintenant l'histoire d'un homme qui a enterré sa femme, laquelle avait été tuée accidentellement ![103] »[104]. Ainsi, les scénaristes se doivent, tout comme dans les films noirs, de rétablir une balance entre les éléments suggérant la culpabilité et ceux disculpant Max de Winter du meurtre de *Rebecca*. *Le Secret derrière la porte* de Fritz Lang est une adaptation d'une nouvelle de Rufus King, *Museum Piece No.13*, paru en 1946. Rufus King a d'ailleurs participé à l'écriture du scénario. *Hantise* est l'adaptation de *Gas light*, une pièce de théâtre de 1938 écrite par l'anglais Patrick Hamilton, tandis que *Le Château du Dragon* est adapté de *Dragonwyck*, un roman historique de Anya Seton, publié en 1944. Enfin, *Angoisse* est l'adaptation du roman *Experiment Perilous* de Margaret Carpenter, paru en 1943. Tous ces films sont donc des adaptations de textes des années 1930-1940. Peut-être cela explique-t-il que les adaptations cinématographiques soient proches du film noir, puisque les écrits dont ils sont adaptés sont contemporains des romans policiers noirs. Jean-Pierre Esquenazi explique que l'émergence du film noir est « plutôt l'effet d'une convergence entre des moyens utilisés et des buts poursuivis par une communauté artistique spécifique. […] La seconde littérature *hardboiled* […] d'une part, le récit gothique brillamment relancé au début des années 1940 par *Rebecca* ou *Suspicion* d'autre part[105], sont les terreaux où s'est développé le film noir »[106]. Il explique ensuite que ce que le gothique apporte au film noir c'est « le shéma d'un monde divisé entre une version objective et une version subjective qui finissent par s'imbriquer profondément », alors que le roman *harboiled* apporte, lui, les éléments nécessaires à la narration (personnages, cadre, événements...). Ainsi, plus que l'œuvre d'origine, c'est le traitement qui lui est appliqué qui est similaire entre les *female*

[103] « Lettre à John Hay Whitney, du 6 septembre 1939 », in *Memo from David O. Selznick*, de Rudy Behlmer, Viking Press, 1972, New-York (édition française Ramsay, 1984, Paris).
[104] Brion, Patrick, *Le Film noir : l'âge d'or du film criminel américain, d'Alfred Hitchcock à Nicholas Ray*, éditions de La Martinière, Paris, 2004, p.28.
[105] Schatz, Thomas, *Boom and Bust : American Cinema in the 1940s*, University of California, Berkeley, 1999, p.111.
[106] Esquenazi, Jean-Pierre, *Le film noir : Histoire et significations d'un genre subversif*, Collection « Cinéma & audiovisuel », CNRS Editions, Paris, 2012, p. 266.

gothic et les films noirs, sans doute parce que ce qui caractérise le cinéma hollywoodien des années 1940 est qu'il s'intéresse principalement à la réception des œuvres par le spectateur. D'après Olivier Caïra, les studios n'ont pas de réels problèmes avec la suppression de certains éléments très importants des romans qu'ils adaptent, et « la puissance de la PCA se mesure à l'importance des changements qu'elle impose dans des adaptations d'œuvres majeures »[107]. Ainsi, les films adaptés dans les années 1940 sont-ils plus que des adaptations, puisque les ajustements apportés au scénario pour correspondre aux critères du Code entraînent parfois d'autres changements narratifs qui impactent autant sur l'histoire que sur le caractère des personnages initiaux.

Pour Jean-Pierre Esquenazi, la question de l'adaptation a des implications encore plus profondes, au sens où « le genre gothique présente un patrimoine filmique et surtout littéraire extrêmement important, au point qu'on est en droit de se demander si le film noir n'est qu'une facette du gothique »[108]. Ici, il aborde principalement ce qui était défini en introduction comme le genre littéraire anglais en vogue au XVIIIe siècle. Pour autant, dans les *female gothic* se retrouvent certains éléments des romans *gothic* dont il explique que des motifs « ont été transposés dans la représentation de la ville noire. Les souterrains, escaliers obscurs, cryptes, forêts du gothique deviennent les rues sans issues, hôtels miteux, bars aux lumières contrastées, avenues vides du film noir. Ainsi, au château gothique succède la grande métropole, conçue comme un immense entrelacs d'immenses boulevards vides et irrégulièrement éclairés […] »[109]. Pour les *female gothic*, cela signifie qu'ils sont des films intermédiaires, ni complètement gothiques puisque trop modernes par rapport au genre littéraire auquel on les rattache, mais duquel ils ne sont pas issus, ni complètement noirs au sens du film noir puisqu'ils ont cet air daté, patiné, déjà ancien dû notamment au fait qu'ils se situent dans une demeure du siècle précédent.

Sans doute l'adaptation sur le modèle créé par les studios et les organismes de censure n'est-elle pas étrangère à cette hybridité esthétique des

[107] Caïra, Olivier, *Hollywood face à la censure : Discipline industrielle et innovation cinématographique 1915-2004*, collection Cinéma & Audiovisuel, CNRS éditions, Paris, 2005,p. 141.
[108] Esquenazi, Jean-Pierre, *Le film noir : Histoire et significations d'un genre subversif*, Collection « Cinéma & audiovisuel », CNRS Editions, Paris, 2012, p. 275.
[109] *Ibid.* p.219.

female gothic. Cependant, la question de ce qui existe de noir dans ces films n'est pas totalement résolue par ces quelques éléments, qui dessinent plutôt une tendance au noir fondée sur les contrastes de lumière, d'atmosphère et de narration, issus d'une esthétique propre aux studios dans les années 1940, mais aussi sur l'héritage plus ancien du noir romantique. Comme de nombreux sociologues et historiens le supposent, le noir apparaît surtout aux époques troublées et durant les grands changements sociaux et politiques (conflits, progrès scientifiques majeurs …).

En ce qui concerne les *female gothic*, la tendance au noir qu'ils possèdent et affichent est d'autant plus troublante qu'elle relève à la fois d'une atmosphère romantique et d'une atmosphère plus contemporaine qui serait retranscrite dans les films noirs. La question de la modernité est au cœur de cet art qu'est le cinéma, question qui se pose légitimement pour un art beaucoup plus accessible à ceux qui vivent ces changements dans les années 1940. La modernité, tout comme le noir, sont des notions, si ce n'est cycliques, au moins périodiques, et rien n'est jamais moins moderne en art que la modernité. Ainsi, les *female gothic* se situeraient-ils dans une interrogation sur la modernité ? Lui auraient-il emprunté la notion de noir afin de la critiquer, ou au contraire de l'inscrire dans leur époque ?

II – La modernité en toile de fond

La paternité du mot modernité est souvent attribuée à Baudelaire, qui, dans sa critique du Salon de 1846, écrivait : « Pour moi le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau »[110]. Peut-être est-ce là que le romantisme et les arts influencés par le noir se rejoignent, car ils sont généralement le fruit d'une contestation des valeurs et représentations conservatrices de leur époque. Le romantisme pictural porte, dès ses débuts, l'étendard du scandale, notamment avec le tableau de Delacroix, considéré comme le chef de file du mouvement, qualificatif qu'il refusera. Chaque film noir porte également, en puissance, un scandale, puisque les œuvres dont ils sont adaptés, comme expliqué plus haut, comportent de nombreux thèmes sujets à la censure.

1. Films noirs et modernité

Tout comme le romantisme, Jean-Pierre Esquenazi rappelle que « le film noir est aussi lié à des phénomènes culturels plus profonds. La forme « noire » est [...] liée à un sentiment concernant la modernité, théorisé par des auteurs comme Walter Benjamin ou Siegfried Kracauer, également présent dans de nombreux ouvrages de la littérature américaine de l'entre-deux guerres »[111]. Dans un certain nombre d'ouvrages, les auteurs parlent d' « expérience américaine », d' « atmosphère typiquement américaine » à propos du film noir, bref d'une spécificité qui va au delà des films eux-mêmes et qui traduit un sentiment qui pourrait être qualifié de générationnel, lié à la peur. Peur initiée par la Première Guerre Mondiale, qui, durant la crise que traversent les États-Unis dans les années 1930 devient plus intérieure. La Seconde Guerre

[110] Charles Baudelaire, « Qu'est-ce que le romantisme ? », in Salon de 1846, II, repris dans Oeuvres complètes, édition de Claude Pichois, Paris, 1975-1976, t. II, p.420-421, repris dans Fabre, Côme ; Krämer, Felix ; L'Ange du bizarre, Le romantisme noir de Goya à Max Ernst, catalogue d'exposition, éditions Hatje Cantz / Musée d'Orsay, Paris, 2013, p.63.
[111] Esquenazi, Jean-Pierre, *Le film noir : Histoire et significations d'un genre subversif*, Collection « Cinéma & audiovisuel », CNRS Editions, Paris, 2012, p.119.

Mondiale, à laquelle les États-Unis assistent plus ou moins de loin jusqu'en 1941 induit de profonds changements dans les priorités des Américains. Cela ne signifie pas la mort du cinéma et des studios, bien au contraire. Alimentés par une vague de techniciens et réalisateurs immigrés d'Europe, nourris par la nécessité d'exacerber le patriotisme mais aussi de divertir à moindre frais, les studios voient leur production se diversifier, notamment sous la pression des indépendants et grâce à un contexte de production bien spécifique.

- Conditions de réalisation

L'instauration du Code de Production en 1934 a profondément modifié la dynamique de censure à Hollywood pour les décennies suivantes. La censure se transforme rapidement en une « auto-régulation » comme l'appelle Olivier Caïra, c'est-à-dire que les studios anticipent les éléments les plus susceptibles de faire rejeter un film en utilisant des stratagèmes pour soit les éluder, soit les rendre acceptable, soit les suggérer de manière suffisamment subtile pour qu'il n'y ait pas qu'une seule interprétation possible par le spectateur et qu'ainsi l'interprétation « frauduleuse » ne soit que le fruit de l'imagination déviante de certains individus. Cependant, explique Olivier Caïra, les années 1940, et notamment l'année 1941, marquent l'apparition des « premières failles du Code »[112]. A partir de ce moment, les fameux romans policiers noirs dont les droits ont été acquis pour une bouchée de pain par les sociétés de production peuvent être adaptés. Mais les films noirs ne sont pas la priorité des studios et doivent être produits à moindre coûts. Ainsi, se développent les tournages en extérieur (hors des studios) et les scènes de rue, de nuit. Jean-Pierre Esquenazi cite « parmi les progrès employés pour la réalisation de films noirs : [la] machine à brouillard, installée sur l'un des plateaux Warner et utilisée pour l'une des première fois pour au moins deux scènes de *The Maltese Falcon* [...] »[113]. Il explique également que l'arrivée de caméras plus légères, de lentilles

[112] Caïra, Olivier, *Hollywood face à la censure : Discipline industrielle et innovation cinématographique 1915-2004*, collection Cinéma & Audiovisuel, CNRS éditions, Paris, 2005, p. 95.
[113] Esquenazi, Jean-Pierre, *Le film noir : Histoire et significations d'un genre subversif*, Collection « Cinéma & audiovisuel », CNRS Editions, Paris, 2012, p. 137.

et pellicules plus sensibles rend certains effets plus simples à réaliser, mais que tous ces efforts de réalisation sont tournés principalement vers la guerre. Pour autant, ces effets se répandent petit à petit dans les films à gros budget, notamment dans les *female gothic*. Par exemple, dans *Le Secret derrière la porte*, la scène de la fuite de Celia à travers la forêt est un exemple assez significatif de l'utilisation de la machine à brouillard et de l'économie réalisée sur la construction d'un décor de forêt. Il est assez étonnant de voir que les dates de production correspondent, excepté pour *Rebecca*, à une période située au delà de l'année 1944, et que c'est entre 1941 et 1944 que la majorité des films noirs de série B sont produits. En effet, après 1944, les films noirs prennent un essor considérable et des budgets de production plus importants y sont consacrés,. Les films noirs ne sont plus uniquement produits par les *minors* ou les indépendants, mais aussi par les *majors*.

Pour Jean-Pierre Esquenazi, plus qu'une hypothétique relation avec le contexte historique dans lequel sont produits les films noirs, c'est déjà du côté de la « double tourmente qui s'abat sur Hollywood » qu'il faut trouver une des raisons du « climat angoissant » et de « l'univers sombre » des films : « Tourmente économique qui voit les studios diminuer notablement la production ; tourmente politique avec les auditions du HUAC et les listes noires qui s'ensuivent »[114]. Paradoxe d'un contexte de production difficile qui va pourtant donner au film noir ses plus grands chef-d'œuvres. Autre élément qui rend la production extrêmement complexe : la modification des instances de classification et de censure. Comme l'explique Olivier Caïra, la Ligue de la Décence et la PCA subissent des modification importantes dans leur fonctionnement. La PCA (*Production Code Administration*), lorsqu'elle est administrée par Breen, est le lieu de négociations qui certes limitent les producteurs dans leurs interprétations des œuvres adaptées, mais permet tout de même leur réalisation et surtout leur diffusion.

Pour Olivier Caïra, le modèle de « contrôle de la réception » est établi sur les points suivants :

« – Le public n'est plus considéré comme passif ; il est doué de capacités interprétatives.

– Durant les premières années d'application du Code, il n'y a plus de

[114] *Ibid.*p.205

séparation *a priori* entre différents publics ; un film doit être visible par tous ou modifié.

– Le contrôle est réalisé par des cinéphiles.

– Ces personnes préfèrent la réécriture des œuvres à la coupure.

– L'effet indésirable de l'expérience cinématographique est le péché, la transgression de règles *morales* et non *légales*. […]

– La force du système repose sur la capacité de coercition du symbiote ; sa légitimité tient à sa capacité de dialogue, au retour d'expérience qu'il fournit à la production »[115].

Breen sera, en ce sens, le plus avisé et celui qui commettra le moins d'erreurs, et donc permettra une période plutôt apaisée entre les producteurs et la Ligue de la Décence, qui elle est composée uniquement d'ecclésiastes et fervents fidèles catholiques.

Ces éléments dessinent toutefois un contexte de production certes difficile, mais qui permet aussi de faire se développer un cinéma plus réaliste, plus proche des préoccupations quotidiennes des américains. Les films noirs abordent en effet la corruption, le vol, l'adultère, les soupçons, les meurtres. Alors dans ce contexte, pourquoi sont encore produits des films tels que *Hantise* ou *Le Château du Dragon* qui s'inscrivent dans une époque révolue ? Plusieurs hypothèses peuvent se dessiner. Si l'année 1945 marque la fin de la guerre, pour les États-Unis la situation est différente de celle qui existe en Europe. De nombreux hommes sont partis au front, et durant la guerre les femmes constituent une grande partie des spectateurs de salles de cinéma. Peut-être que l'image de la jeune femme naïve, issue d'un milieu modeste, et dont un homme supposément riche, plus âgé mais tout juste mûr, avec une grande élégance, fait-elle encore rêver, comme la princesse de contes de fées, encore à l'heure actuelle. Car même si les héroïnes de *female gothic* traversent des épreuves, il s'agit d'un voyage initiatique duquel elles sortent supposément plus fortes et indépendantes (supposément car dans la troisième partie ces conclusions sur l'héroïne seront discutées). Le contexte de la Seconde Guerre Mondiale n'est pas le seul à être en cause, bien qu'il agisse dans le sens d'une

[115] Caïra, Olivier, *Hollywood face à la censure : Discipline industrielle et innovation cinématographique 1915-2004*, collection Cinéma & Audiovisuel, CNRS éditions, Paris, 2005,p. 141.

méfiance accrue des uns envers les autres dans les studios, notamment vis-à-vis des immigrés germaniques, qui sont relativement nombreux. Mais le retour des soldats au pays, bien que progressif, est accompagné non seulement du retour d'une partie des femmes dans leur foyer, mais aussi d'une augmentation de la violence à l'égard de celles-ci, pour diverses raisons.

Ainsi, comme souvent lorsque les artistes évoquent un problème contemporain dans leurs œuvres, déplacer l'époque ou le lieu peut rendre acceptable cette critique puisqu'elle n'est pas un affront direct à la société dans laquelle elle est émise. L'un des exemples très célèbre et parlant, dans la littérature, de ce déplacement, est bien sûr celui des *Lettres Persanes* (1721) de Montesquieu. Ainsi, la critique sociale, notamment à propos de la violence psychologique exercée sur les femmes par leur mari, est rendue tout à fait innocente par l'inscription dans une époque antérieure. Autre problème évoqué, la drogue. Si dans les films noirs l'alcool est volontiers montré du doigt comme source de violence (bagarres dans les bars, femmes violentées...), la consommation de drogue et ses conséquences sont moins équivoques. Le trafic de drogue fait partie des crimes, mais de là à ce qu'il soit explicitement énoncé, il faudra attendre quelques années encore. Cependant, dans *Le Château du Dragon*, une forme de dénonciation est déjà à l'œuvre. En effet, Nicolas avoue, lorsque Miranda monte dans sa tour, qu'il consomme de l'opium. La discussion tourne également autour de la perte de son fils. Si l'opium renvoie au siècle dernier et à tout l'imaginaire romantique Baudelairien – donc une partie relativement sombre du romantisme – il semble raisonnable de s'interroger sur le fait que le noir soit, sous quelque forme qu'il apparaisse, le symptôme d'une société en mutation.

- Le noir, symptôme d'une société en mutation ?

Baudelaire écrivait : « […] le romantisme ne consistera pas dans une exécution parfaite, mais dans une conception analogue à la morale du siècle »[116]. La « morale du siècle », peut-être est-ce là ce qu'il y a de plus

[116] Baudelaire, Charles, « Qu'est-ce que le romantisme ? », in *Salon de 1846,* II, repris dans

commun entre les arts, à toutes les époques. Sans doute Baudelaire n'adopte-t-il pas le terme « morale » au sens où la Ligue de la Décence l'entend, mais plutôt au sens de « l'humeur » de son temps, du reflet de la société qui lui est contemporaine. Ainsi, le film noir est-il le reflet de son époque, comme le souligne Jean-Pierre Esquenazi. Les informations et documentaires sur la guerre sont diffusés dans les salles de cinéma – la télévision n'existe pas encore – et la violence et la mort sont des « données banales »[117], tout comme le divorce. Dans *Modernité*[118], Baudelaire interroge les œuvres d'art et notamment les « tableaux modernes », dont il explique que « la tendance générale des artistes [est] à habiller tous les sujets de costumes anciens »[119]. Pour lui, cette tendance est un signe de paresse, et rien n'est jamais plus moderne que de représenter les époques telles qu'elles sont, c'est-à-dire avec leur mode spécifique. Ainsi, « si au costume de l'époque, qui s'impose nécessairement, vous en substituez un autre, vous faites un contre-sens qui ne peut avoir d'excuse que dans le cas d'une mascarade voulue par la mode »[120].

Sur ces éléments de costume et de décor donc, les films noirs sont tout à fait modernes au sens de Baudelaire, puisque « la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable »[121]. Pour le cinéma, cette question de la modernité est encore plus complexe que dans le cas d'un tableau. Bien sûr, en prenant en considération cette conception de la modernité des œuvres d'art représentant des scènes de vie – quotidienne ou non – le film noir est plus moderne que le *female gothic* puisque comme expliqué précédemment, ce type de films s'inscrit dans des décors ou dans une époque légèrement désuète par rapport au moment où ils sortent en salle. Pour autant, la modernité est-elle uniquement liée à une question de représentation, ou émerge-t-elle de questionnements plus profonds sur la société ? Dominique Chateau, lorsqu'il parle de la modernité dans *Esthétique du cinéma*[122], montre que la notion même de

Oeuvres complètes, édition de Claude Pichois, Paris, 1975-1976, t. II, p.420-421.

[117] Esquenazi, Jean-Pierre, *Le film noir : Histoire et significations d'un genre subversif*, Collection « Cinéma & audiovisuel », CNRS Editions, Paris, 2012, p. 130.

[118] Baudelaire, Charles, « Modernité » in *Le peintre de la vie moderne*, L'art Romantique v.III, éditions Calmann Lévy, Paris, 1885, p.68-73.

[119] *Ibid.*

[120] *Ibid.*

[121] *Ibid.*

[122] Chateau, Dominique ; *Esthétique du cinéma*, éditions Armand Collin, Paris, 2006, p.47-48.

modernité est parfois contradictoire, selon qu'elle soit prise chez Deleuze, Baudelaire ou Bergman. Cependant, rappelle-t-il, « il ne faut pas jamais oublier que l'idée de modernité a fleuri dans le milieu des Décadents, partagés entre un monde finissant et un monde naissant, entre la mélancolie et l'espoir »[123]. En soi, la notion de modernité est porteuse de changements, dont une partie est tournée vers ce que l'humanité a de sombre en elle. Étonnamment, la résurgence du noir dans les arts – même si ce travail s'intéresse principalement au romantisme et au film noir, ces observations sont généralisables pour les sociétés occidentales – est le fait de progrès qui remettent fondamentalement en cause la place de l'humain dans la société qu'il a construite. Le premier exemple est celui des mouvements contre-lumières, qui si ils ne nient pas tous le bien-fondé des progrès scientifiques, interrogent en tous cas les limites de la science et du pouvoir des êtres humains. La place de la religion est également importante dans ces réflexions sur l'humanité, puisque ce qui a toujours été le modèle et a permis d'établir les règles fondamentales de la société est interrogé, voire complètement remise en cause, comme c'est le cas dans *Le Château du Dragon* qui présente explicitement ce profond désaccord entre la catholique fille de la campagne Miranda – dont l'expression favorite est « Holy Moses » (littéralement sacré Moïse, en français plutôt « nom de Dieu », traduit par « mince ! ») – et Nicholas, ce personnage qui a perdu la foi, en proie à la désillusion et qui correspond au stéréotype du décadent noble. De même, Françoise Grellet explique qu'il y a « une mode tenace d'anti-catholicisme dans la littérature *gothic* »[124], dont l'autre des caractéristiques est de présenter des personnages qui jouent avec les règles normées de la vie : le docteur Frankenstein crée un être vivant à partir de morceaux de cadavres, les vampires sont éternels et se nourrissent du sang des êtres humains... Même si le romantisme ne va pas aussi loin dans la remise en cause du modèle social, c'est surtout en peinture qu'il va produire les visions les plus sombres, notamment vers la fin du mouvement et avec des artistes comme Füssli ou Blake. Dans la littérature, ce sont les descriptions des ravages de la révolution industrielle, avec ses fumées noires, ses villes irrespirables, ses machines monstrueuses qui fleurissent au XIXe siècle en Angleterre puis en France, et

[123] Chateau, Dominique ; *Esthétique du cinéma*, éditions Armand Collin, Paris, 2006, p.48.
[124] Grellet, Françoise, *Literature in english : anthologie des littératures du monde anglophone*, éditions Hachette supérieur, Hachette Livres, Paris, 2002, p.99.

encore une fois le progrès (technique cette fois) conduit à la noirceur.

Pour autant, à Hollywood le noir apparaît de manière différente de ce qui existe et a pu exister en Europe, et c'est en particulier la raison pour laquelle John Belton et d'autres pensent que le film noir exprime « une expérience spécifiquement américaine du désespoir et de l'aliénation des périodes de la guerre et de l'après-guerre[125] ». Non seulement la représentation de la société américaine y est de plus en plus réaliste, comme expliqué plus haut, mais aussi l'affirmation de ses valeur morales et sociales y est plus saisissante. Jacqueline Nacache explique ainsi dans *Le Film Hollywoodien classique*[126] que les *happy ends* dans les films noirs sont presque plus critiques sur la société que ne le sont les films noirs dans lesquels ils apparaissent, justement parce qu'ils constituent des éléments qui pourraient être détachés des films et qui sont construits sur un autre régime (narratif, esthétique etc.). Malgré les troubles et le mal qui s'abat sur leur pays, les américains se doivent de conserver intactes leurs valeurs morales et le Code de Production est là pour y veiller. « Ainsi, beaucoup de morts finales sont-elles en forme d'*expiation* »[127] explique Jacqueline Nacache, car certains personnages ne sont pas uniquement mauvais et le « manichéisme hollywoodien » s'en trouve bouleversé : « le maître du *Château du Dragon*, asservi à la drogue, épris d'absolu, n'a plus sa place dans l'humanité normale et moyenne que représente si bien le jeune médecin du village : la mort est sa punition. Dans *Rebecca*, l'affreuse Mrs Danvers périt dans les flammes, payant ainsi sa loyauté à son ancienne maîtresse [...] »[128]. Car c'est aussi ce dont le noir est symptomatique, pas nécessairement d'une époque de dépression, de la guerre, de la crise, mais plutôt de doutes sur la nature humaine, d'une remise en cause des valeurs établies, et c'est ce à quoi est aussi confronté Hollywood à l'époque du film noir ; non seulement le territoire américain est menacé (les nombreux films de guerre et patriotiques en sont témoin), mais aussi l'intégrité de « l'esprit américain ».

---

[125] Esquenazi, Jean-Pierre, *Le film noir : Histoire et significations d'un genre subversif*, Collection « Cinéma & audiovisuel », CNRS Editions, Paris, 2012, p.138.
[126] Nacache, Jacqueline, *Le Film hollywoodien classique*,éditions Nathan, Paris, 1995, p. 106-113.
[127] *Ibid.* p.110.
[128] *Ibid.*

Les rôles sont redistribués entre les hommes et les femmes, entre les différentes origines et religions – il faut se rappeler que de nombreuses personnes travaillant pour les studios sont juives et que la Seconde Guerre Mondiale marque aussi un tournant de ce point de vue pour le personnel de « l'usine à rêves » – et en cela les *female gothic* sont très proches des films noirs puisqu'ils portent une interrogation sur la place de la femme, sur son rapport à la religion également, et qu'ils lui donnent une certaine modernité dont les détails seront analysés dans la dernière partie de ce travail. Autre point important dans les films du corpus, qui est aussi une question essentielle du film noir, la ville.

- La question de la ville dans les *female gothic.*

La ville est en effet tout à fait paradoxale dans son utilisation, à la fois dans le film noir et le *female gothic*. Dans le film noir, la ville est le lieu principal de l'intrigue – pour la majorité, il existe quelques exemples de « films noirs provinciaux »[129] selon l'expression de Patrick Brion – et contrairement à ce qu'évoque la ville de manière générale (l'ouverture sur le monde, la grandeur, le nombre important de lieux, de personnes, la lumière excessive avec l'arrivée de l'électricité dans les foyers, le progrès...), la ville du film noir est en réalité un huis clos, comme le sont les manoirs et châteaux des *female gothic*. Les extérieurs sont des lieux de passage, de fuite, de poursuite et ne sont pas exploités en tant que lieu de vie. De même que les appartements, les bureaux, les scènes de crimes ne sont que des prétextes aux rencontres, aux échanges ; les lieux ne sont pas importants dans leur configuration, à peine dans leur apparence. Dans *Laura*, par exemple, l'un des seuls éléments du lieu qui est déterminant est bien évidemment le tableau de la jeune femme. Pour autant, selon Jean-Pierre Esquenazi, Laura reste une exception parmi les films noirs, car plusieurs appartements de différents protagonistes y sont montrés. Cependant, « ceux-ci ont étrangement un côté public : l'appartement de Waldo

[129] Brion, Patrick, *Le Film noir : l'âge d'or du film criminel américain, d'Alfred Hitchcock à Nicholas Ray*, éditions de La Martinière, Paris, 2004, p.11.

Lydecker est une sorte de musée, et les appartements de Laura ou de sa tante tiennent beaucoup plus du salon de réception que d'un domaine réservé et privé »[130] rappelle-t-il. Ainsi, le constat un peu paradoxal est que, bien que les films noirs se déroulent dans une ville, les scènes où celle-ci apparaît réellement sont peu nombreuses, presque toujours nocturnes, et les rues sont des espaces de transition. Si dans la diégèse les intérieurs du film noir sont évidemment distants les uns des autres, ils apparaissent comme un huis clos, malgré leur caractère public.

La comparaison avec les *female gothic* rendrait sans doute ces explications plus claires. Le lieu, comme l'explique Anne Goliot-Lété, est l'élément principal du *female gothic*, il conduit la narration et peut être considéré comme un personnage. C'est également un huis-clos, à cette différence près qu'il est privé à l'excès. Par exemple, dans *Hantise*, la maison se situe dans une ville anglaise, et est, de surcroît, mitoyenne. L'intrigue montre que les époux ont des voisins, que la rue est fréquentée, et que Paula s'est même fait une amie, la vieille Miss Thwaites une dame tenace qui essaye d'entrer par de nombreux moyens. Le nombre d'habitants de la maison est très limité, de même que pour les autres films. Les scènes publiques sont rares dès lors que les époux entrent dans la demeure, et elles sont un prétexte à mettre l'héroïne mal à l'aise, et donc à l'isoler d'autant plus, comme la scène du bal dans *Le Château du Dragon* ou Miranda est moquée par les dames au salon, celle de *Rebecca* où Mrs de Winter est humiliée par la réaction de Maxim face à son costume, la scène de la réception dans *Le Secret derrière la porte* où Celia apprend que Mark a joué sur les termes qu'il a utilisés en lui parlant de sa collection de pièces et qu'elles ont en réalité abrité des meurtres, et la scène où Allida oublie de remettre le collier offert par son mari et que le jeune Alec lui fait la cour.

Les scènes publiques sont donc rares et qui plus est se déroulent pour la majorité dans la fameuse demeure (sauf dans *Hantise* où le spectacle se déroule chez un tiers). Tout du moins, dès lors que l'héroïne est entrée dans la maison. Car dans les premiers moments de ces films, les scènes de ville existent bel et bien, mais elles sont tout à fait différentes de celles des films

[130] Esquenazi, Jean-Pierre, *Le film noir : Histoire et significations d'un genre subversif*, Collection « Cinéma & audiovisuel », CNRS Editions, Paris, 2012 p.243.

noirs. Première différence fondamentale, elles se déroulent de jour. Ensuite, bien souvent il y a un grand nombre de personnes, comme dans la scène où le spectateur voit pour la première fois que Gregory et Paula sont ensemble, ou que Celia aperçoit Mark à travers la foule au marché. Autre élément très important, ce sont toujours des villes européennes, généralement « exotiques » excepté pour *Angoisse* et dans une certaine mesure *Le Château du Dragon*, même si la croisière garde une certaine allure d'escapade. La rencontre dans *Rebecca* par exemple se déroule dans une ville du Sud de la France, celle d'*Hantise* en Italie et celle de *Le Secret derrière la porte* au Mexique.

La ville n'est donc pas synonyme de noirceur, de danger pour les héroïnes du *female gothic*. Le château ou le manoir, symbole du siècle passé, de la décadence, cristallise les angoisses de l'héroïne. Dans le film noir, c'est la ville toute entière qui devient un « labyrinthe effrayant, où la quête des héros ne peur que se perdre et échouer »[131].

Encore une fois, plus que le lieu lui-même ou sa dénomination, c'est le traitement qui lui est appliqué qui est similaire à celui des films noirs. Ainsi, comme l'explique Jean-Pierre Esquenazi, les sources lumineuses sont de peu de poids par rapport à l'ombre : elles n'éclairent n'éclairent que des fragments de la cité de telle sorte que l'éphémère et le fragile dominent. Les personnages n'émergent que provisoirement ; ils se détachent à peine de l'ombre ambiante »[132]. Pour autant, les points abordés continuent d'alimenter la possibilité de films noirs romantiques, puisque la modernité touche à la fois au contingent et à l'intemporel, et l'intemporel est ce qui reste dans les mémoires, et notamment dans l'imaginaire collectif. Sans doute est-ce dans cet imaginaire que les films à tendance noire puisent leurs ressources, et que c'est pour cela que se retrouvent des motifs communs dans les female gothic, les films noirs et la peinture romantique, même si leur traitement est adapté à l'époque où ces images ont été produites.

[131] Esquenazi, Jean-Pierre, *Le film noir : Histoire et significations d'un genre subversif*, Collection « Cinéma & audiovisuel », CNRS Editions, Paris, 2012 p.261
[132] *Ibid.* p.289.

2. Les motifs du romantisme

Au delà des quelques points rapides sur le romantisme en général et sur les raisons possibles de l'apparition du romantisme noir d'un point de vue socio-historique évoqués en première partie, il semble important de rappeler quels sont ses sujets de prédilection pour pouvoir en détacher les points communs avec les *female gothic* et examiner quel traitement leur est appliqué. Dans un premier temps, outre des sujets historiques – antiques et modernes – le romantisme s'intéresse tout particulièrement à la peinture de paysage. Paysages en ruines, paysages sauvages, mais aussi mers déchaînées et autres forces de la nature sont les sujets de prédilection de certains peintres romantiques, notamment Caspar David Friedrich et Arnold Böcklin – pour ne citer qu'eux – qui poussent l'image de la ruine au paroxysme de sa beauté. Avec son très célèbre tableau décliné en plusieurs versions, *L'Île des Morts*[133], Böcklin joue avec tous les codes qui pourraient être attribués au romantisme noir : un paysage désolé, un bâtiment en ruines, la nuit – pour la première version du tableau – le néant pour les autres, l'architecture rappelant l'architecture gothique … Et pourtant, c'est vers le jour qu'il a choisi de mener son tableau au cours de l'élaboration des différentes versions. La nuit extérieure n'est donc plus le problème dominant, puisqu'elle s'est dissipée avec les Lumières, tandis que la nuit « intérieure » se renforce (symbolisée par le château qui s'assombrit). *Le Château d'Otrante*[134] n'est jamais très loin avec son allure de labyrinthe, ses recoins sombres, ses images délirantes qui surgissent de nulle-part. L'ère Shakespearienne est aussi une grande inspiration pour le romantisme noir, et les travaux de Johann Heinrich Füssli en sont assez représentatifs. Il a en effet peint le célèbre tableau *'Macbeth', Act I, Scene 3, the Weird Sisters* [135], illustration de la pièce éponyme. Mais l'univers de Shakespeare ne se retrouve pas uniquement dans les illustrations de scènes de ses pièces. Ainsi, outre les châteaux et églises en ruines, les tableaux romantiques noirs regorgent de scènes de tempêtes maritimes.

[133] Böcklin, Arnold, L'Île des Morts, Kunstmuseum, Bâle, 1880
Böcklin, Arnorld, L'Île des Morts, Museum der bildenden Künste, Leipzig, 1886.
[134] Walpole, Horace, *Le Château d'Otrante* (1766), éditions Corti, Paris, 1989.
[135] Füssli, Johann Heinrich, 'Macbeth', Act I, Scene 3, the Weird Sisters, Royal Shakespeare Company Collection, Stratford-upon-Avon, 1783.

Chez Joseph Mallord William Turner, par exemple, il existe de nombreuses représentations de mers déchaînées, de bateaux tourmentés par les vents et les flots. Ses deux tableaux de bateaux hollandais – *Dutch Boats In A Gale*[136] et *Dutch Fishing Boats In A Storm*[137] – illustrent de manière saisissante la manière dont la technique peut participer à l'impression d'ensemble du tableau. Les sujets de la peinture romantique noire sont donc souvent liés au lieu, ce qui se retrouve également dans les peintures d'intérieurs – peu nombreuses à dire vrai – où les fenêtres, les portes, les couloirs, et autres lieux de passage deviennent des décors propices à l'invocation des tourmentes et de l'étrange. Enfin, mis à part la peinture de paysages, c'est la peinture de personnages accompagnés de figures effrayantes, monstrueuses, mystiques etc... qui met en scène la noirceur présente dans le romantisme. L'un des représentants les plus prolifiques de cette peinture est Johann Heinrich Füssli. Selon Allan Cunningham, « son imagination était profondément « gothic », bien qu'il n'en ait pas eu conscience. »[138] Comme le distingue la langue anglaise, Füssli fait partie des « gothic painters » catégorie qui regroupe à la fois les romantiques de la mouvance noire et les peintres du Moyen-Âge dont les œuvres illustrent les cathédrales d'architecture gothique.

Encore une fois, la définition du romantisme noir reste problématique, puisque ce dernier est créé par tout un réseau d'arts aux imageries distinctes, mais reposant sur le sentiment d'effroi. L'une des œuvres les plus célèbres de Füssli, *Le Cauchemar*[139], présente une créature, un succube, posé sur la poitrine d'une femme. Le succube n'est pas sans rappeler les gargouilles des façades des cathédrales, avec sa forme ramassée, sa couleur de pierre, son allure *grotesque*. Pour autant, Füssli ne « cherche pas tant à illustrer un rêve qu'à représenter les sensations de terreur et d'oppression suffocante éprouvées dans un cauchemar »[140]. Il s'agit encore une fois du domaine du sensible et non

[136] Turner, Joseph Mallord William, Dutch Boats In A Gale, National Gallery, Londres, 1801.
[137] Turner, Joseph Mallord William, Dutch Fishing Boats In A Storm, National Gallery, Londres, 1801.
[138] Cunningham, Allan, *The Lives of the Most Eminent British Painters, Sculptors, and Architects*, Londres, 1830, vol. 2, p.276.
[139] Füssli, Johann Heinrich, *Le Cauchemar,* Detroit Institute, Détroit, 1781.
[140] Powel, Nicolas, repris par Vaughan, William, *L'Art romantique*, éditions Thames & Hudson, Paris, 1994, p.50.

de la technique ou du sujet. Pour autant, on distingue le romantisme noir en ce qu'il s'attache à représenter la perte, l'effroi, la peur, ou toute autre émotion *a priori* négative mais qui peut conduire au *sublime* à travers l'art.

En esthétique, la question de la beauté est bien évidemment l'un des enjeux principaux, aussi bien pour les artistes que pour les penseurs de l'art. C'est d'ailleurs pour cela que dans le langage courant, le qualificatif *esthétique* s'applique à un objet qui s'apparente au beau. Ce qui frappe donc les contemporains des peintres romantiques noirs, c'est que la beauté s'est déplacée de la surface de l'objet vers l'effet que celui-ci produit sur le spectateur. Le *sublime*, terme utilisé pour désigner l'équivalent de la beauté pour les sujets sombres, a la même racine étymologique que *sublimation*, le terme utilisé en physique pour désigner le passage de l'état solide d'un corps à son état gazeux, sans passer par l'état liquide. Il n'est sans doute pas anodin que ce soit le terme de sublime qui soit utilisé en art, puisque de manière assez rapidement résumée, il s'agit de passer d'un art pictural où ce sont les corps solides du tableau – ses objets « physiques » – dont il faut juger la beauté, tandis que dans le romantisme noir – et toutes les autres mouvances représentant la noirceur du monde – c'est une matière impalpable à mains nues qu'il faut juger : le sentiment provoqué par le tableau, et comme c'est le cas également pour le cinéma. Cela implique une évolution des techniques picturales employées, mais aussi et surtout un changement important dans le traitement des sujets, traitement qui n'est, de fait, plus soumis à des règles uniquement formelles.

- Extérieurs

Les composantes principales du *female gothic* sont identifiables bien que leur degré de présence varie d'un film à l'autre. Pour autant, l'élément structurant, le lieu clos est toujours présent, et peut être vu comme une entité à part entière dans le récit, pas uniquement comme le décor abritant l'action. A travers les tentatives de définition précédentes, il est apparu qu'il existait des

points communs assez nombreux entre les *female gothic* produits dans les années 1940, les films noirs, mais aussi les tableaux romantiques de la mouvance « noire » ou « gothic », qui sont en majeure partie des œuvres de peintres anglais et allemands. Entre autres, le lieu est un élément important dans les œuvres picturales ainsi que dans les œuvres cinématographiques étudiées. Force est de constater que la peinture romantique, de manière générale, regorge de paysages. Il y a, dans la peinture romantique noire, une dualité entre intérieur et extérieur, tout comme dans les *female gothic*. Cela ne se traduit pas nécessairement par l'utilisation de couleurs sombres ou de la peinture de grottes, sous-bois, ou endroits confinés, sombres et oppressants. Bien au contraire, il s'agit parfois de grands paysages ouverts, en plein jour. Qu'est-ce qui fait donc le lien entre des tableaux d'extérieurs, et des films se déroulant principalement à huis clos ? Dans un premier temps c'est le rapport qu'entretiennent les deux médiums avec les intérieurs et les extérieurs. Comme le rappelle William Vaughan, « la peinture de paysage [...] devient un des principaux moyens d'expression artistique »[141] au XIXe siècle, le but étant de prodiguer une « expérience visuelle » puisque toutes les techniques visant le réalisme ont été explorées. Il souligne dans les pages suivantes de *L'Art romantique* que les romantiques – héritiers de la philosophie Kantienne selon laquelle l'être humain ne peut percevoir que sa vision de la réalité, et non la réalité en soi – voient dans le paysage et la nature la possibilité d'accéder à une vérité sur soi, qui les dépassait jusqu'alors.

Anne Goliot-Lété rappelle que dans le *female gothic* « les murs sont une réserve cognitive, une consigne, une archive. Le bâtiment est dépositaire d'un lointain passé qu'il perpétue, qui lui donne son sens et sa valeur. Tant qu'il existe, il est garant de la conservation et de la pérennité des événements, empêchent qu'ils ne s'effacent et invite à la répétition. »[142] Dans les paysages romantiques, les bâtiments sont souvent en ruine, mais ils sont considérés de la même manière comme des dépositaires du passé, d'un passé révolu, détruit mais qui hante encore les esprits. Les ruines sont un motif récurrent dans la peinture romantique noire. Ce sont d'ailleurs principalement des ruines d'églises

[141] Vaughan, William, *L'Art romantique*, éditions Thames & Hudson, Paris, 1994, p. 132.
[142] Goliot-Lété, Anne, « Périls en la demeure : le lieu clos dans le *female gothic* hollywoodien » in *Le Classicisme Hollywoodien*, Bourget, Jean-Loup ; Nacache Jacqueline (dir.), éditions Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 150.

ou de bâtiments de facture proche de l'architecture gothique. Ces paysages de ruines se retrouvent chez les principaux représentants du romantisme noir, tels que Caspar David Friedrich avec son célèbre tableau *L'abbaye dans une forêt de chênes*[143], ou Joseph Mallord William Turner avec *Melrose Abbey*[144].

Il est assez facile de retrouver des similitudes dans les deux films qui présentent des bâtiments d'architecture proche de l'architecture gothique, à savoir *Rebecca* et *Le Château du Dragon*. Pour autant, seul le manoir de Manderley se retrouvera en ruines. Les extérieurs des deux manoirs sont majoritairement des forêts, et les bâtiments sont assez peu représentés dans leur ensemble. Ils sont morcelés par le cadre, et ce n'est pas tant l'allure générale du bâtiment qui est importante mais ce qu'il représente. Il est le passé encore vivant, pour la première apparition de Dragonwyck et le passé détruit, qui a laissé son empreinte lointaine, presque rêvée, pour Manderley (la première apparition du manoir coïncide avec l'évocation d'un rêve par la narratrice).

Si il existe des différences telles que le travail de la lumière dans ces deux « tableaux », plusieurs éléments sont similaires. La présence de l'arbre mort est assez récurrente dans les tableaux de Friedrich en général, surtout aux abords des ruines. La structure du bâtiment à droite sur le tableau *Façade Ouest de la ruine d'Eldena*[145] de Friedrich est pratiquement la même que celle de Manderley dans le plan ci-à côté : une pointe à gauche, au centre une porte avec le haut de forme triangulaire, et complètement à droite une autre colonne. Le fait que *Rebecca* commence par une telle image montre que le seul échappatoire d'un intérieur ancré dans le passé[146], que ce soit par son architecture ou par les événements qui s'y sont produits, est la destruction.

Edmund Burke, dans son ouvrage *Recherche Philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*[147], affirme que « le sublime provoque un

---

143 Friedrich, Caspar David, *L'abbaye dans une forêt de chênes*, Alte Nationalgalerie, Berlin, 1810.

144 Turner, Joseph Mallord William, *Melrose Abbey*, The National Gallery of Scotland, Edimbourg, 1831.

145 Friedrich, Caspar David, *Façade ouest de la ruine d'Eldena*, Musée des beaux-arts, Angers, 1806.

146 Voir Goliot-Lété, Anne, « Périls en la demeure : le lieu clos dans le *female gothic* hollywoodien » in *Le Classicisme Hollywoodien*, Bourget, Jean-Loup ; Nacache Jacqueline (dir.), éditions Presses Universitaires de Rennes, 2009.

147 Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, collection Biblio Textes Philosophiques, éditions Librairie Philosophique Vrin, Paris, 1990.

« délicieux sentiment d'horreur » (*delightful horror*), mais le spectateur ne peut goûter cet état que s'il sait que l'événement ne le concerne pas directement. »[148] Et c'est probablement ce qui lie la conception du lieu présentée dans *Rebecca* et celle défendue par le romantisme. Le discours de la nouvelle Mrs de Winter est assez révélateur de cette démarche. Elle ne raconte pas un souvenir, mais un rêve, et c'est par cette mise à distance des événements qu'elle peut y trouver un certain plaisir (de même que le spectateur puisqu'il est soumis à son point de vue), et donc qu'il lui est possible de raconter son passé assez effroyable. La fonction symbolique de l'intérieur est en tous cas la même dans les paysages romantiques que dans les *female gothic*, quelque soit le bâtiment et qu'il soit en ruines ou non.

Concernant les extérieurs, on retrouve également plusieurs éléments qui se répondent. Lorsque la maison, le manoir ou château est situé hors de la ville, il est entouré d'un bois ou d'une forêt qui l'isole. La forêt, dans les légendes et les contes est le lieu de perdition, ou celui où naissent les monstres et les créatures dangereuses. Dans les tableaux romantiques, la forêt n'a d'effrayant que sa grandeur ou sa désolation, mais elle n'est pas le berceau du mal. Comme expliqué au début de cette partie, les romantiques avaient un rapport très spécifique avec le paysage. La nature permet à celui qui la contemple la révélation d'une vérité sur lui-même. Ainsi, le générique de *Rebecca* présente le bois qui entoure la propriété de Manderley et force est de constater que les scènes qui se déroulent ou montrent le bois sont le prélude à d'importantes révélations sur les personnages. Par exemple, c'est après que Mrs de Winter ait cherché Maxim au bord de la plage embrumée, où les arbres forment des silhouettes fantomatiques, qu'il va lui révéler son secret à propos de *Rebecca*. De même que la scène finale, alors que Manderley est en flammes, se déroule aux abords de ce même bois ; il s'agit du dénouement dont il est révélé au spectateur qu'il sera heureux. Dans le *Château du Dragon*, les scènes dans le bois sont celle où Nicholas écoute les doléances de ses serfs, et celle où il meurt, et dans *Le Secret derrière la porte*, la scène où Celia s'enfuit dans le bois embrumé est également une scène de révélation pour elle (mais pas pour le spectateur, puisqu'il apprendra plus tard ce qui s'y est déroulé, et qu'il pense

[148] Fabre, Côme ; Krämer, Felix ; *L'Ange du bizarre, Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, catalogue d'exposition, éditions Hatje Cantz / Musée d'Orsay, Paris, 2013, p. 30.

que la silhouette noire dans la brume est celle de Mark qui va tuer Celia).

Lorsque les extérieurs sont ceux des villes, comme dans *Angoisse* ou *Hantise*, ils passent de scènes en journée vers des scènes de nuit. Les points intéressants dans les scènes d'extérieur sont évidemment la représentation du paysage. En effet, les paysages sont assez peu définissables, au sens qu'ils ne présentent pas de caractéristiques spécifiques qui permettent de les distinguer. Sans doute le tournage en studio n'y est-il pas étranger. Pour autant, cette caractéristique semble se retrouver dans les tableaux romantiques. En effet, les paysages sont des paysages *typiques*, et il ne s'agit pas tant de les distinguer sur leur description que sur l'impression qu'ils produisent. Chez Turner, par exemple, les formes se fondent les unes parmi les autres, comme dans *Fonthill*[149], où les pierres et les buissons au second plan et à l'arrière plan ne se distinguent que par leur couleur. Le peintre joue d'ailleurs habilement de cette impression de distinction par les couleurs grâce aux ombres qui faussent l'analyse. Ainsi, ce qui se dégage est beaucoup plus de l'ordre de la sensation , le regard n'est guidé que par le chemin de lumière au centre du tableau, qui permet de découvrir un bâtiment qui se détache à peine du ciel. Ce qui se trouve autour de ce « chemin » est sombre et semble menaçant, invitant d'autant plus le spectateur à suivre la lumière. Dans les *female gothic*, l'effet « romantique » tel qu'il peut exister dans ce tableau de Turner se retrouve également dans les effets de lumière.

Les scènes extérieures, de jour, sont pour la plupart surexposées, ce qui concentre le regard sur les zones sombres. Au contraire, dans les scènes nocturnes, le brouillard, la pluie ou même le feu orientent le regard vers les zones de lumière, comme dans *Fonthill*. Le brouillard est un effet très utilisé car il permet de transformer un décor banal et de lui donner ce « flou » caractéristique du paysage romantique. Il existe un autre type de paysage très exploité par le female gothic, et le romantisme : le bord de mer.

[149] Turner, Joseph Mallord William, *East View of the Gothic Abbey (Noon) Now Building at Fonthill*, The National Gallery of Scotland, Edimbourg, 1799.

La rencontre de Maxim avec sa future épouse dans Rebecca se fait au détour d'une falaise dans le sud de la France. La composition du cadre et le sujet rappellent ceux du tableau de Caspar David Friedrich, *Voyageur contemplant une mer de nuages*[150]. Il faut tenir compte du fait que *Rebecca* est une œuvre cinématographique et que de fait il s'agit d'une succession de plans mouvants qui sera analysée dans ce cas précis. Dans cette séquence se retrouvent donc plusieurs éléments du tableau de Friedrich. En premier lieu, la présence de l'écume qui répond à celle des nuages. Il y a plusieurs gros plans sur l'écume et les vagues se brisant contre les rochers qui font écho au second plan du tableau de Friedrich. Ensuite, c'est l'arrière plan, avec cette continuité de falaises qui ressemblent davantage à un amas de petits monts surplombés par les nuages et qui s'étire sur la longueur qui ressemble, dans son horizontalité et par sa couleur sombre, aux deux lignes de nuages qui coupent le tableau de Friedrich en deux. La forme de la falaise, en petits monts, rappelle également les monts qui se trouvent à l'arrière plan du tableau. Enfin, le sujet principal, le voyageur, est rappelé par Maxim, qui est en costume sombre, et qui regarde l'écume qui se déroule au pied du rocher sur lequel il se tient. Il existe cependant de grandes différences, notamment dans le type de paysage, puisque d'un côté il s'agit d'un paysage méditerranéen, avec de la végétation, et surtout d'un bord de mer, au contraire du tableau de Friedrich, qui, d'après le titre, ne peut que se situer en montagne, et où la végétation est absente. Pour autant, il faut retenir plusieurs choses. Tout d'abord, le fait que le film, en mouvement, grâce à une succession de plans et notamment aux inserts sur l'écume, crée une sensation de vertige mais aussi de fascination pour ce qui se trouve au pied du rocher. Ensuite, la rapidité de l'enchaînement des plans permet de créer un effet similaire à celui qui construit le tableau : l'écume-nuage qui cache la menace des rochers qui se trouve en dessous pour le personnage qui la contemple. Enfin, le personnage qui se trouve au sommet de sa falaise ou de sa montagne, qui domine physiquement la nature mais qui est symboliquement dominé par elle.

Étant donné que les extérieurs sont peu présents dans les *female gothic* et que le corpus est très restreint mais aussi qu'ils prennent place dans des

[150] Friedrich, Caspar David, *Voyageur contemplant une mer de nuages*, Kunsthalle, Hambourg, 1818.

lieux aussi divers qu'un manoir à la campagne et une maison en plein Londres, il est difficile d'établir des généralités sur l'emploi des extérieurs. Néanmoins, si comme dans le romantisme l'exécution est propre à chaque artiste, la symbolique reste la même : des lieux sans début ni fin, dont l'enjeu est bien moins le décor que l'effet que l'artiste produit par sa représentation, et la révélation qui s'ensuit. De fait, il n'existe pas, en peinture, de paysage purement « noir ». Pour autant, par comparaison, certains aspects des paysages romantiques semblent dégager de la noirceur, au sens de la « nuit » qui occupait les romantiques. Encore une fois, les différentes versions de L*'Île des morts* de Arnold Böcklin illustrent parfaitement ce glissement qui s'opère entre le jour et la nuit, et entre l'extérieur et l'intérieur.

- Intérieurs

Dans la peinture romantique noire, les scènes d'intérieur sont des scènes inquiétantes, étranges ou cauchemardesques. Outre les décors chargés qui caractérise les films et dont certains détails pourraient se retrouver dans des tableaux romantiques noirs, il y a trois éléments récurrents, qui structurent l'espace clos dans la fiction : l'escalier, la porte et la fenêtre. La fonction initiale de ces éléments, dans un intérieur, est soit de séparer, d'isoler une pièce ou un étage, soit de créer un lien avec ce qui se trouve de l'autre côté. Dans le *female gothic*, ces éléments délimitent les espaces hiérarchiquement entre ceux qui sont accessibles à l'héroïne et ceux qui ne le sont pas. En effet, dans *Le Secret derrière la porte*, comme l'indique le titre du film, c'est une porte fermée à clef qui empêche Celia de découvrir le secret de son mari, et c'est dans la pièce située derrière cette porte qu'elle réussira à échapper au meurtre qu'il avait prémédité. C'est également dans cette pièce que son mari révélera les raisons des meurtres qu'il a perpétrés et que Celia lui donnera les explications sur une situation qui le hantait. Dans *Hantise*, ce sont un escalier et une porte qui mènent au grenier dont l'accès est barré par Gregory dès leur arrivée dans la maison. Le franchissement de cet escalier par Paula signifie la résolution du conflit qui l'oppose, non pas à elle-même comme elle le pense, mais à son

mari. Dans *Rebecca*, l'escalier sépare Manderley en deux, et semble un obstacle entre l'aile réservée à Mrs de Winter et celle réservée à Rebecca. Ce n'est qu'une fois qu'elle franchit l'espace entre les deux ailes et qu'elle entre dans la chambre de Rebecca qu'elle se résout à prendre son rôle de maîtresse de maison et par là même son rôle de femme. Dans *Angoisse*, c'est également un escalier qui va mener non pas Allida mais le Dr Bailey à découvrir, en le franchissant, la vérité sur Nick et c'est grâce à cela qu'il va pouvoir sauver Allida et son fils. *Le Château du Dragon*, quant à lui, possède un escalier qui mène jusqu'à la tour où Nicholas se drogue pour fuir le mal qui le ronge. De même que pour la plupart des héroïnes de *female gothic*, le franchissement de cet obstacle physique va déclencher le processus de libération de l'emprise du mari.

Les escaliers sont rarement le décor principal dans la peinture romantique. Caspar David Friedrich a peint, en 1825, *Caroline dans l'escalier*[151], tableau qui prend pour décor principal un escalier. Comme évoqué ci-dessus, les escaliers sont un élément récurrent dans les *female gothic*, mais c'est principalement dans *Hantise* et dans *Le Château du Dragon* que l'escalier revêt une importance capitale pour l'héroïne et qu'il va d'abord représenter un obstacle puis la conduire à la vérité sur son mari. Le tableau de Friedrich reprend également l'élément de la porte au premier plan, qui donne l'illusion au spectateur d'être un protagoniste à part entière dans la scène. L'escalier est commun, et seule la lumière venant du haut de l'escalier et les fenêtres noires au mur lui donnent un aspect lugubre. A Dragonwyck, la configuration semble presque en miroir de celle du tableau de Friedrich : la lumière vient du bas de l'escalier et non du haut, la porte se trouve en haut et pas en bas, et ce sur quoi donne l'escalier est visible. Sur le mur à gauche, pas de fenêtre, mais l'ombre de la rampe d'escalier qui forme des rectangles semblables aux fenêtres du tableau.

[151] Friedrich, Caspar David, *Caroline dans l'escalier*, 1825, collection privée.

La fenêtre, autre élément récurrent, est bien plus présente dans la peinture romantique. Outre Caspar David Friedrich qui a peint deux tableaux dont le sujet est une fenêtre, le tableau de Kersting, *Devant le miroir*[152], s'approche tout à fait de ce qui peut être observé dans *Rebecca*, lorsque Mrs Danvers fait visiter la chambre à Mrs de Winter, et qu'elle lui fait revivre le rituel du coucher de Rebecca. Ici, c'est encore la séquence qu'il faudra analyser pour retrouver tous les éléments du tableau. Les voilages apparaissent en premier dans la séquence du film. Ils sont présents dans le tableau de Kersting au dessus des fenêtres, renforçant la ligne de fuite qui conduit le regard jusqu'à l'angle des murs de l'appartement, contrairement aux voilages dans la chambre de Rebecca qui bouchent la perspective et forment des lignes verticales. Les fenêtres sont gigantesques dans la chambre de l'ancienne Mrs de Winter, mais elles restent cachées derrière les voilages, tandis que dans le tableau de Kersting elles sont nues et le paysage se devine en arrière plan. Ensuite, les vêtements sont ici laissés négligemment sur un guéridon, comme ayant déjà beaucoup vécu, alors que les vêtements de Rebecca sont présentés dans des commodes sophistiquées, des pochettes brodées à la main, comme s'ils étaient neufs et n'attendaient qu'une femme à la hauteur de Rebecca pour être portés.

Enfin, la coiffeuse, dans *Devant le miroir* n'est qu'un meuble misérable, avec un grand miroir simple, sans fauteuil pour s'asseoir devant, contrairement à la coiffeuse de la chambre. Il existe cependant des similitudes allant au delà de la présence des objets. Par exemple, il y a deux femmes dans les deux images. En effet, chez Kersting, la seconde femme – ou la première, considérant qu'elle a une position plus haute dans la diagonale traversante formée par les personnages et le chapeau – est le reflet du miroir. Dans le film d'Hitchcock, le reflet de Mrs de Winter ou de Mrs Danvers n'apparaissent jamais à l'écran. Il y a également une diagonale traversante formée par Mrs Danvers, Mrs de Winter et le portrait de Maxim. La fenêtre dans le tableau de Friedrich, *View From The Artists Studio Window On Left*[153] est tout de même plus proche, en terme de symbolique de ce que les fenêtres représentent dans le *female gothic*, et tout particulièrement dans *Rebecca*. En effet la fenêtre représente une issue infranchissable lorsqu'elle est ouverte, puisqu'elle se situe

[152] Kersting, Georg Friedrich, *Devant le miroir*, Kunstehalle, Kiel, 1827.
[153] Friedrich, Caspar David, *View From The Artists Studio Window On Left*, Beldevere, Vienne, 1806.

à un étage bien trop élevé pour servir d'échappatoire. Dans Rebecca, cette idée est poussée à son paroxysme puisque Mrs Danvers suggère à Mrs de Winter de sauter par la fenêtre – se suicider donc – pour échapper à tout ce qu'elle craint ou subit à Manderley. La fenêtre est donc plutôt la représentation d'une impossible ouverture vers l'extérieur, si elle est représentée depuis l'intérieur. Ainsi, dans le tableau de Friedrich, du paysage le spectateur ne peut saisir que le mât du bateau et quelques détails flous, et bien que la fenêtre soit ouverte, le point de vue offert donne la priorité à la sensation d'enfermement créée par les murs épais et proéminents.

Enfin, le dernier élément récurrent qui sert de lieu de transition et qui peut aussi bien être intérieur qu'extérieur est la porte. De par sa fonction initiale, au quotidien, la porte sert nécessairement de passage entre deux « univers », qu'ils soient intérieurs ou extérieurs. La porte, ou portail, ou arche, est très présente dans la peinture romantique noire. Souvent en ruines, la porte invite à l'imagination. Celle de *Le Secret derrière la porte*, si il s'agit d'une porte moderne, blanche, avec une serrure tout à fait banale, est hautement symbolique par le chiffre qui y est placé, le chiffre sept. Le chiffre sept recèle tout un arsenal de significations symboliques ce qui ne l'empêche pas pour autant de laisser le spectateur s'interroger sur son rôle au delà du simple numéro de pièce, et donc de lui laisser le soin de faire le lien ou non entre le contenu de cette pièce et son numéro.

Dans la peinture romantique, et notamment chez Caspar David Friedrich, ce ne sont pas tellement les portes intérieures qui sont représentées, mais les « gates » en anglais, qui sont plutôt des portails et qui ont principalement pour fonction de séparer le monde extérieur de la propriété privée sur laquelle ils sont implantés. Les arches sont aussi très représentées. Concernant leur représentation, les portails sont souvent des grilles, ornées ou non, comme dans *The Cemetery Entrance*[154]. Son titre indique clairement l'aspect symbolique de ce portail, qui marque le passage de la vie à la mort puisqu'il s'agit de l'entrée d'un cimetière. Dans *Le Secret derrière la porte*, il y a également une grille qui sépare le monde des vivants de celui des morts. Elle est plus ornée que celle du tableau de Friedrich, et surtout elle se situe en intérieur, de nuit. Pour autant, les pièces qui se situent derrière ce portail sont

[154] Friedrich, Caspar David, *The Cemetery Entrance*, Gemäldegalerie, Dresde, 1825.

celles de la collection de Mark Lamphere qui ont toutes, excepté la numéro sept, abrité un meurtre, et qui servent à perpétrer le souvenir de la mort. Dans un cimetière, si c'est le souvenir des morts qui est célébré, c'est plutôt celui de leur vie que de l'événement même de la mort. Pour les romantiques, et notamment en littérature, le cimetière est un espace fascinant, car il oscille entre le calme serein perceptible le jour, et le caractère oppressant qu'il revêt la nuit venue. De fait, c'est plutôt une continuité qui s'opère entre *L'Entrée du cimetière* de Friedrich et la grille du film de Fritz Lang. En effet, outre le fait que l'une soit vue de jour, qu'elle soit située dans une nature florissante avec une lumière automnale, et que l'autre soit située en intérieur, de nuit, avec pour seul éclairage une lampe de poche, elles semblent toutes les deux en prolongement l'une de l'autre. La porte en elle-même, chez Friedrich, est ouverte et invite à entrer. Ce sont les montants et les grilles sur les côtés qui, par leur taille imposante et leur situation au premier plan, isolent le spectateur et arrêtent le regard. Dans *Le Secret derrière la porte*, c'est la grille elle-même qui marque l'interdit, elle est d'abord fermée, et elle coupe l'espace en deux. C'est pourtant celle-ci que le spectateur va franchir avec l'aide de Celia.

L'analyse de ces différents exemples permet de dégager plusieurs conclusions concernant le rapport qu'entretiennent les romantiques et les *female gothic* avec les intérieurs et les extérieurs. Tout d'abord, il faut voir que ce sont principalement les sujets des tableaux qui sont similaires, bien que leur traitement, en ce qui concerne les extérieurs tout du moins, présente des similitudes. Par ailleurs, les tableaux présentés ne sont pas tous issus du romantisme noir, et notamment les tableaux d'intérieurs. Pour autant, comme il a été dégagé ci-dessus, la représentation des intérieurs dans le corpus reprend une symbolique issue du romantisme. L'effet, le sentiment qui se dégage est presque plus important que la manière dont il est peint ou filmé. La ressemblance ou la continuité peuvent se dégager entre un plan et un tableau ou une séquence et un tableau, puisque la séquence est un tableau « en mouvement » dans lequel le regard est dirigé par la caméra au lieu d'être dirigé par des lignes de force prévues par le peintre dans le cas d'une toile. Du point de vue plastique, plusieurs pistes semblent se dessiner. En premier lieu, l'utilisation de la lumière et des couleurs qui fait partie des éléments récurrents

et dont la comparaison, pour quelques uns des exemples cités, aboutit à un rapprochement entre le cinéma et la peinture. Ensuite, ce sont les formes qui sont à interroger, au delà du sujet représenté. En effet, comme le plan de *Rebecca* et le tableau *La Façade ouest de la ruine d'Eldena*, le montrent, il existe des similitudes entre certaines compositions de plan et des tableaux.

- Autres motifs, formes et mouvements

Le cinéma est l'art de l'image en mouvement par excellence puisqu'il est le seul apte à les restituer telles quelles. Pour autant, le mouvement est loin d'être absent de la peinture romantique. En effet, des peintres comme Turner, Friedrich ou Füssli, mais aussi William Blake induisent le mouvement dans leurs tableaux par la technique. Dans *Tempête de neige : Hannibal traversant les Alpes*[155] de J.M. William Turner, le mouvement tracé par le peintre est concentrique, dirigé vers ce qui semble être l'armée d'Hannibal. Les formes sont indistinctes, floues, et rendent le tout spectral. La question du mouvement est problématique en ce sens que dans la peinture, le mouvement est représenté, alors qu'il est effectif au cinéma.

L'exemple de la scène du cottage dans *Rebecca* développé par Anne Goliot-Lété et Francis Vanoye dans *Précis d'analyse filmique*, montre un usage du mouvement de caméra qui peut être lié à l'esthétique romantique noire. Dans le cottage, « Maxim dit : « She was lying on the divan, an ashtray of cigarettes tossed beside her ... » et la caméra montre le divan comme si Rebecca y était assise, mais il n'y a personne. »[156] et le reste de l'histoire que Maxim raconte à propos des gestes de Rebecca ce soir là sont suivis par la caméra.

Le mouvement, comme l'indiquent les deux auteurs, crée symboliquement la présence de Rebecca dans la pièce alors qu'elle n'est pas visible, et uniquement présente par le souvenir de Maxim. Comme dans le tableau de

[155] Turner, Joseph Mallord William, *Tempête de neige : Hannibal traversant les Alpes*, Tate Gallery, Londres,1812.
[156] Goliot-Lété, Anne ; Vanoye, Francis, *Précis d'analyse filmique*, éditions Armand Collin, Paris, 2012, p.70.

Turner, ce sont les mots qui donnent vie au personnage qui est au centre de l'image, que le spectateur ne peut qu'entrevoir, deviner ou ne pas voir du tout, mais dont il sait où il se situe justement grâce au mouvement imprimé au médium. Cependant, il est difficile de voir en quoi ce procédé serait, d'un point de vue plastique, purement romantique. La similarité se trouve de nouveau dans l'effet, produit sur le spectateur.

Pour les formes, ce sont principalement pour les formes des bâtiments qu'il existe des similarités entre la peinture romantique noire et les *female gothic*. Outre le premier exemple tiré de *Rebecca* développé précédemment, il existe d'autres similarités architecturales qui, pour l'exemple qui sera analysé, peuvent suggérer une interprétation particulière. Il s'agit de l'hôtel en Italie dans *Hantise*, dans lequel Gregory et Paula passent leur lune de miel. Cet hôtel de par sa forme, répond au tableau *Le Tombeau de Virgile* de Joseph Wright of Derby. Il est composé d'un bâtiment principal, d'un escalier avec un petit promontoire. Il s'agit presque d'un miroir puisque les détails tels que les plantes ou la source de lumière sont inversés ; dans Hantise il s'agit de buissons qui pointent vers le ciel, alors que dans le tableau de Wright il s'agit d'un arbre dont les feuilles retombent. La lumière chez Wright vient de la lune, donc du ciel, alors que dans le plan de l'hôtel elle semble plutôt provenir du reflet de celle-ci dans le lac. La grande différence réside dans le fait que tombeau de Virgile est en ruines et qu'il n'y a aucune présence humaine, alors que dans le plan de l'hôtel le bâtiment est en excellent état et que Gregory est au milieu de l'escalier. La similitude entre la forme de ces deux constructions est assez significative puisque Gregory, lorsqu'il est ligoté dans le grenier et qu'il tente de convaincre Paula, évoque leur lune de miel en Italie. Or, il s'agit du moment où il va symboliquement mourir puisque Paula va décider de ne plus jamais le revoir, et qu'au moment où il sortira du grenier et s'éloignera de la maison, il n'existera plus à l'image. La coïncidence est troublante, d'autant qu'il ne serait pas invraisemblable que l'hôtel soit réellement inspiré de ce tombeau puisqu'il s'agit d'un tableau célèbre de la peinture romantique.

Cependant, si ces deux exemples peuvent se rapprocher d'exemples particuliers de toiles romantiques, il s'agit moins d'identifier des formes et des mouvements très spécifiques que de trouver des caractéristiques communes entre deux mouvements artistiques. Or, il est extrêmement difficile de trouver

des formes communes en dehors d'une analyse centrée sur les lieux du *female gothic* et du romantisme. Concernant le mouvement, il va sans dire qu'établir une correspondance entre deux techniques, l'une de représentation du mouvement et l'autre de représentation et de reproduction du mouvement s'avère complexe, et que la corrélation ne peut s'établir que dans une démarche similaire des artistes.

Le dernier motif qu'il est intéressant d'examiner est le portrait féminin. Qu'il soit au cœur de l'intrigue ou un élément plus marginal, le portrait de femme apparaît dans les *female gothic* comme porteur des résurgences du passé. Le portrait d'Allida dans *Angoisse*, par exemple, la place déjà dans le passé, d'autant qu'il est exposé comme dans un musée, ce qui incite le spectateur à penser que la jeune femme est morte avant de la voir apparaître quelques minutes plus tard. Celui de l'aïeule de Maxim de Winter va être le prétexte à l'humiliation de la jeune épouse, car elle va répéter sans le vouloir les actes de Rebecca. De même pour Paula qui est destinée à être victime du même sort que sa mère dont le portrait, accroché au dessus de la cheminée du salon contient les éléments de résolution de l'intrigue. Enfin, le portrait de Mrs Van Ryn dans le salon de Dragonwyck est à la fois la résurgence du passé – les domestiques le pensent hanté – et le présage du destin de Miranda. Le portrait de femme, associé principalement à la peinture d'histoire, prend un nouvel essor à l'ère romantique, comme en témoignent les expositions consacrées au romantisme, et notamment la collection du Musée de la vie romantique à Paris. Le portrait montre un trait de personnalité, une attitude, une expression propre à chaque femme, et n'a plus uniquement un sujet religieux ou historique. Il existe par lui-même, et plus que la beauté parfaite, les proportions respectées par l'art classique, c'est l'impression que provoque le portrait qui importe le plus. Mais plutôt que la ressemblance des portraits de femme dans les *female gothic* avec des portraits romantiques, c'est leur présence qui est intéressante. En effet, ici le portrait de la femme interroge sa condition, et fait référence à sa place dans la société. Car chaque héroïne doit se défaire du passé qui est lié à ces femmes enfermées dans l'image qui leur a été imposée et qui les a conduites à leur mort, image donc les jeunes épouses sont alors affublées comme du costume d'un autre temps que portera Mrs de Winter au bal. Le cadre lui-même est une prison dont elles doivent s'émanciper.

Par ailleurs, le portrait est également très présent dans le film noir, et comme dans les films étudiés, revêtir une importance certaines, comme c'est le cas dans *Laura* d'Otto Preminger. Jean-Pierre Esquenazi rappelle que dans le film noir, le portrait donne souvent lieu à des confrontations entre la femme représentée et sa représentation[157]. Dans les *female gothic*, il s'agit d'un double déformé des héroïnes qui est présenté, un double possible, probable, même dans le cas d'Allida où c'est effectivement elle qui est représentée sur le tableau. En effet, elle est peinte comme une femme sensuelle, confiante, et dès les premières scènes du film elle apparaît apeurée, ahurie presque, et est une version déformée d'elle-même. Ainsi, le portrait de femme établit une continuité entre l'art romantique, les *female gothic* et le film noir, qui l'utilisent de manière différente mais toujours dans l'idée de marquer l'esprit du spectateur et d'y montrer une représentation particulière.

Enfin, il faut noter que ces portraits sont ceux de femmes, et que les protagonistes des films du corpus sont des femmes. Qui plus est, ces tableaux sont porteurs d'une certaine idée de la fatalité, qui est, à cette époque, remise en question dans l'art.

[157] Esquenazi, Jean-Pierre, Le film noir : Histoire et significations d'un genre subversif, Collection « Cinéma & audiovisuel », CNRS Editions, Paris, 2012, p.226.

III – Féminité et fatalité

La féminité est intimement liée à l'idée de la fatalité, et ce depuis les temps bibliques. La femme est celle par qui le péché entre dans le jardin d'Eden, celle qui a cédé à la tentation et réduit l'humanité à l'errance et à la souffrance. Plus encore à Hollywood, elle est celle qui envoûte, celle qui fascine, et avec le développement du *star system* celle qui porte le glamour à son apogée. Cependant, sa place a toujours été interrogée et continue de l'être par les arts, notamment la littérature et le cinéma, où elle a parfois acquis un rôle plus important que celui des hommes. C'est le cas dans les années 1940 à Hollywood, où se développe le film noir, qui a non seulement pour caractéristique d'avoir une héroïne féminine, mais aussi qu'elle soit ce que les critiques et les théoriciens du cinéma appelleront la « femme fatale ».

1. La femme fatale

Pour Frank Krutnik, « l'entrée en force des femmes sur le marché du travail et l'augmentation du public féminin dans les salles de cinéma d'une part, et l'épreuve subie par les hommes, leur retour difficile et souvent amer à la vie civile d'autre part, sont la source de difficultés nombreuses[158] ». Pour autant, la femme n'a pas véritablement acquis de liberté, et la Seconde Guerre Mondiale, si elle déséquilibre le modèle patriarcal aux États-Unis, n'en reste pas moins un modèle inégalitaire et qui définit avant tout la femme par sa dimension sexuelle. Car toute moderne qu'elle puisse être, la femme à Hollywood reste esclave de son image. Tantôt femme désirable, jouant de ses charmes pour pousser l'homme au crime, tantôt femme fragile qu'il faut préserver, c'est autour d'elles que se cristallisent les intrigues des films sombres.

[158] Esquenazi, Jean-Pierre, Le film noir : Histoire et significations d'un genre subversif, Collection « Cinéma & audiovisuel », CNRS Editions, Paris, 2012, p.213.

- Hollywood, religion et censure

Cependant, la place de la femme « moderne » est problématique à Hollywood. En effet, la période des années 1930-1940 est une période où le catholicisme se fait plus pressant, plus moralisateur, probablement parce qu'il est non seulement nécessaire face à la montée de la criminalité dans les villes qui étaient jusqu'alors prospères et qui connaissent soudain la crise, mais aussi parce qu'il est remis en cause par l'immigration massive des juifs et protestants d'Europe. Les institutions catholiques, et notamment la Ligue de la Décence, s'intéressent particulièrement au cinéma, car il est considéré comme un outil qui pourrait influencer les fidèles et les détourner du droit chemin. Ainsi, comme le rappelle Jean-Pierre Esquenazi, « le Code [de Production] est la concrétisation de l'alliance forcée entre les principales organisations religieuses américaines et l'industrie du divertissement conduite par ses maîtres juifs »[159]. Il s'agit pour les catholiques d'exercer un contrôle sur la réception des œuvres par les spectateurs, comme l'église le faisait pour les livres, le problème avec le cinéma étant plus étendu puisqu'il s'agit d'images de plus en plus réalistes et suggestives qu'il convient de ne pas laisser sous tous les yeux. Paradoxalement, Hollywood acquiert les droits d'un nombre important de romans noirs de l'époque, qui mêlent violence et sexe, comme évoqué précédemment. Ainsi, la femme a-t-elle une place d'autant plus ambivalente à Hollywood. D'une part, en tant qu'actrice, elle doit être séduisante sans être vulgaire, innocente sans être naïve, et cristalliser le désir des hommes et des femmes sans pour autant devenir un objet de tentation. En tant que personnage, sa place est de plus en plus problématique : d'une façon impressionnante, le genre du film noir cristallise sa signification en une figure énigmatique, ambivalente, fascinante. La *femme fatale*, prisonnière du regard des hommes et déliée de toute obligation, souvent cruelle et toujours séductrice, éternellement condamnée à mort, conduit la narration vers la débâcle et la ruine. Mais elle laisse entrevoir la voie étroite d'une liberté difficilement conquise face une organisation sociale agressive. Le héros est une

[159] Esquenazi, Jean-Pierre, Le film noir : Histoire et significations d'un genre subversif, Collection « Cinéma & audiovisuel », CNRS Editions, Paris, 2012, p.130.

femme. Peut-être que les condamnations du genre et aussi la fascination qu'il exerce sont dues à l'héroïne ambiguë du genre aventureux qu'est le film noir. Point de convergence, la femme fatale est aussi le foyer de nos différentes problématiques. Elle est l'image étincelante de l'industrie hollywoodienne du *star system*, le cœur narratif du genre, l'allégorie de la situation des intellectuels hollywoodiens. Sa lucidité amère est le parfait emblème d'un genre toujours envoûtant, si l'on en juge par le nombre de films réalisés qui, aujourd'hui encore, cherchent à l'imiter.

- La femme fatale du film noir

Comme le souligne Anne Goliot-Lété dans *Le Classicisme Hollywoodien*[160], le *female gothic* est une combinaison de film noir et de ce qui est généralement appelé *women's film* ou mélodrame (films souvent adaptés d'œuvres romantiques). Cependant, la femme y a une place encore plus singulière, et notamment dans *Le Secret derrière la porte*. Elle explique en effet que « Celia, pas assez jeune ni naïve, trop expérimentée, sophistiquée et sûre d'elle-même, incarne mieux, selon Elizabeth Cowie, un personnage de film noir qu'une héroïne de *female gothic*[161] *»* »[162]. Comme précisé dans les parties précédentes, Celia est introduite dans le film de Lang assisse derrière son bureau, en train de fumer. Elle est, comme Laura Hunt dans le film d'Otto Preminger, « ambitieuse, et son ambition se place au plan où se situe celle des hommes, celui de la réussite professionnelle »[163]. Elle est également indépendante sur le plan financier puisqu'elle possède une somme d'argent

160 Jean-Loup Bourget et Jacqueline Nacache (dir.) *Le classicisme hollywoodien*, collection « Le Spectaculaire », PUR, 2009, p.141.

161 Elizabeth Cowie, « Film noir and women » dans Joan Copjec (éd.) Shades of noir, London-New York, Verso, 1993, p. 149.

162 Jean-Loup Bourget et Jacqueline Nacache (dir.) *Le classicisme hollywoodien*, collection « Le Spectaculaire », PUR, 2009, p.141.

163 Esquenazi, Jean-Pierre, Le film noir : Histoire et significations d'un genre subversif, Collection « Cinéma & audiovisuel », CNRS Editions, Paris, 2012, p.236.

assez importante que son frère lui conseille de protéger lorsqu'elle lui annonce son mariage. Contrairement aux autres héroïnes des *female gothic*, elle s'impose comme maîtresse de maison dès son arrivée, et ce malgré la présence de l'envahissante sœur de Mark, sa secrétaire peu amicale et son fils rebelle. Comme le note Jean-Pierre Esquenazi, « les personnages de femmes du temps de guerre sont souvent forts et ambitieux. […] *Secret Beyond the Door* en est un exemple contemporain[164]. Mais les héroïnes des *women's films* sont dès 1947 gagnées par l'impuissance et la peur »[165]. Et c'est là où les *female gothic* présentent encore une ambiguïté, à savoir que l'héroïne, d'une certaine manière, gagne en indépendance au fur et à mesure de l'avancée du film. Par exemple, Paula finit par désobéir aux injonctions de Gregory et à laisser – passivement – entrer le docteur dans la maison ce qui lui vaudra de savoir que Gregory l'a manipulée depuis le début de leur histoire. La fin marque d'ailleurs un tournant pour elle puisque contrairement aux attentes elle repart seule et pas avec le médecin. Cette incertitude peut être corrélée avec celle qui agite, selon les auteures féministes, la femme fatale. Elizabeth Cowie remarque ainsi la diversité des positions occupées par le personnage de la femme dans le film noir, « parfois trompeur, parfois sincère, parfois ambitieux, parfois plus résigné[166] ». Les femmes des *female gothic* partagent donc cette remise en question de leur identité, bien que pour elles il s'agisse par la société qu'elles fréquentent. Pour autant, la différence se trouve dans la nature de cette identité troublée. Pour la femme fatale, en effet, « l'origine du trouble doit être cherchée dans un dérèglement amoureux et sexuel qui envahit les personnages et les empêche d'atteindre des positions sexuelles traditionnelles […] le rôle de la femme fatale est celui de la rébellion à l'ordre social [...]»[167]. Au contraire, la femme du *female gothic* est, excepté pour Celia, une femme sans expérience et qui s'engage directement dans le mariage avec un homme qui, lui, a déjà été marié. Par ailleurs, la femme fatale, conduit le récit c'est-à-dire que ce sont ses actions et ses paroles qui déterminent la suite du récit. Or, dans le *female gothic*, la femme subit les actions et les regards des autres personnages.

Le terme de femme fatale est lui aussi à questionner puisqu'il est

[164] Esquenazi, Jean-Pierre, Le film noir : Histoire et significations d'un genre subversif, Collection « Cinéma & audiovisuel », CNRS Editions, Paris, 2012, p.201.
[165] *Ibid.*
[166] *Ibid.* p.260
[167] *Ibid.*

intimement lié à la mort. La femme fatale est celle qui provoque la mort dans le film noir, et bien souvent la mort des hommes qui tentent de la séduire ou de la secourir. Mais la femme fatale ne l'est pas uniquement pour les hommes qu'elle fréquente, elle l'est aussi pour elle-même. Car avec l'entrée en vigueur du Code de Production, souligne Olivier Caïra, le « genre de la « femme déchue » » évolue. « Avant 1934, la femme déchue doit être essentiellement une femme *punie* pour être acceptée par les commissions locales de censure. Après 1934, l'exigence de conformité au Code et l'ombre portée de la Ligue de la Décence contraignent les scénaristes à faire de leur héroïne une femme *maudite* »[168]. Ainsi, les femmes infidèles sont dès le début condamnées, y compris lorsqu'elles ne sont pas directement liées au meurtre. Celles qui sont les instigatrices directes des meurtres doivent donc, plus que les autres, être jugées et sanctionnées, comme c'est le cas pour Phyllis dans *Assurance sur la mort* de Billy Wilder, qui est doublement infidèle et planifie le meurtre de son mari pour toucher l'argent de son assurance vie. Ici la femme est fatale pour tous ceux qui l'ont approchée puisqu'elle cherche à tuer son mari, qu'elle aurait tué sa première femme, et qu'elle blesse gravement son premier amant. La seule possibilité pour rétablir l'ordre moral est qu'elle meure, et ainsi ses fautes lui sont fatales.

Mais cette fatalité, même si elle est liée à la religion est différente de celle qui régissait les œuvres (littéraires ou cinématographiques) avant l'instauration du Code. Le Code impose certaines valeurs morales, mais les solutions mises en place dans le but d'y correspondre se retrouvent plutôt à la fin des films, presque comme un *happy end*, artificiel et obligatoire. Contrairement à la femme romantique, la femme fatale est maudite par ses actes immoraux et pas en raison de son statut de femme.

- La femme romantique

Ainsi, la femme des *female gothic* se situe-t-elle moins du côté de la

[168] Caïra, Olivier, Hollywood face à la censure : Discipline industrielle et innovation cinématographique 1915-2004, collection Cinéma & Audiovisuel, CNRS éditions, Paris, 2005,p.87.

femme fatale que de la femme romantique, en ce qui concerne ses choix. Car la femme romantique n'a en réalité pas le choix d'agir contre cette fatalité liée à sa condition de femme. Thomas Hardy en fait une critique voilée avec son roman *Tess of the d'Urberville* paru en 1891, qui utilise tous les codes du roman de l'époque romantique. Le seul péché, en réalité, de Tess, est d'être une jeune femme un peu trop désirable et naïve. Comme le souligne Jean-Pierre Esquenazi, les héroïnes telles que Mrs de Winter sont « prisonnières de leur innocence, c'est-à-dire de leur acceptation sans discussion de préjugés sociaux et familiaux »[169]. Cependant, l'héroïne romantique a une autre caractéristique qui est tout à fait nécessaire à l'intrigue, à savoir qu'elle est éprise de liberté, qu'elle aussi refuse, en quelque sorte, les conventions qui imposent qu'elle se conforme à l'avis de ses parents. Ainsi, de manière générale, les héroïnes romantiques se retrouvent seules avec l'homme qu'elles ont choisi de suivre, bien souvent parce qu'il est le premier homme charismatique et avec une situation différente de la leur à s'être présentés. Celia dans *Le Secret derrière la porte* est encore une exception de ce point de vue puisqu'elle s'est refusée à plusieurs hommes. Cependant, elle s'arrache à la figure « parentale » que représente son frère. Cette caractéristique se rencontre également dans les autres films du corpus, à des degrés divers. Paula a perdu sa mère, mais le professeur de chant peut tout de même être assimilé à une figure parentale d'autant qu'il lui donne symboliquement sa bénédiction en évoquant sa relation amoureuse (dont il ne sait pas qu'il s'agit de Gregory). Mrs de Winter elle, est d'abord la demoiselle de compagnie de Mrs Van Hopper qui se conduit comme une mère trop étouffante et égoïste. Allida, elle, est prise en affection par la sœur de Nick, qui la protège jusqu'à ce qu'elle décède mystérieusement. Seule Miranda correspond réellement au stéréotype de l'héroïne romantique. Elle est issue d'une famille très religieuse, vivant à la campagne, et rêve d'échapper à cette vie monotone mais paisible, et c'est ce qui va la mener à se retrouver dans une situation complexe et où sa vie sera mise en danger. Le destin de l'héroïne romantique, dès lors qu'elle part de chez elle et dévie du schéma traditionnel, est vouée à sa perte, parce qu'elle porte en elle le péché originel et qu'il se perpétue nécessairement si la jeune femme ne reste pas sous la tutelle

[169] Esquenazi, Jean-Pierre, Le film noir : Histoire et significations d'un genre subversif, Collection « Cinéma & audiovisuel », CNRS Editions, Paris, 2012, p.276.

de sa famille puis d'un mari profondément attaché à la religion. Ces éléments se retrouvent surtout dans la littérature romantique, et plus précisément victorienne, car l'époque est également au puritanisme excessif, comme le sont les États-Unis à l'époque du Code de Production. Si les femmes impures terminent leur vie de façon tragique dans ces romans (punies par les autres ou par elles-mêmes), les héroïnes y sont malmenées par la société et les événements sur lesquels elles n'ont aucun contrôle. Cependant, dans les *female gothic*, il ne s'agit pas de « mauvaises » femmes qui ont agit contre la morale chrétienne, mais de femmes à qui certains des personnages font douter de leur légitimité et de leur intégrité mentale. La question religieuse est donc déplacée au profit de celle de l'identité. Les femmes des films du corpus sont au début des femmes faibles, naïves et innocentes, ayant les mêmes aspirations que les femmes romantiques, échapper à leur quotidien et vivre une romance comme peuvent en véhiculer les contes pour petites filles, mais aussi dans les années 1940 le cinéma. La littérature romantique compte aussi en son cœur la littérature *gothic* abordée en introduction, mais qui sans doute est indispensable pour comprendre en quoi les héroïnes des *female gothic* sont différentes des héroïnes romantiques, et en quelque sorte plus modernes.

Ellen Moers précise que lorsque la littérature *gothic* est née, les peurs issues de la religion étaient sur le déclin, et que cela a permis le développement de cette sorte de paranoïa de l'esprit de modernité, à laquelle le mécanisme *Gothic* semble avoir procuré une thérapie bienvenue. Les *female gothic* sembleraient se trouver sur ce même chemin, ce qui pourrait expliquer que la fatalité religieuse ne soit plus à l'ordre du jour pour ces héroïnes, bien qu'elles reproduisent ce qu'Ellen Moers considère comme un rite de passage à l'âge adulte. Elle explique que les héroïnes d'Ann Radcliff sont toujours « de bonnes filles », que ses méchants sont « mauvais, cruels, de douloureuses et attirantes figures paternelles, pour lesquelles ses amants sont acceptés en dernier lieu comme des substituts à peine satisfaisants, mais uniquement après que les procès et tortures paternelles aient été perpétrés sur les héroïnes »[170]. Comme expliqué plus haut, la figure parentale n'ayant que peu d'influence sur l'héroïne des *female gothic* excepté qu'elle exacerbe son envie de s'en défaire, les maris en revanche semblent tout à fait correspondre à ces figures charismatiques et

[170] Moers, Ellen *Literary Women*, Garden City, New York, 1976, p.216.

violentes.

Jean-Pierre Esquenazi explique que ce qui lie mais aussi transforme le récit gothique en film noir est la transformation d'une part, de la « jeune fille imaginative du gothique vers le *weak guy* en proie à ses rêves sexuels de liberté […] »[171] et d'autre part du « *villain* » en femme fatale. Vraisemblablement les héroïnes des *female gothic* se situent effectivement plutôt du côté des récits du XVIIIe siècle, puisqu'elles ne sont pas mauvaises mais plutôt vertueuses et ayant peur des changements qui se produisent dans leur environnement, bien qu'elles puissent, au moins pour l'un des protagonistes, être considérées comme fatales, et ce protagoniste est nécessairement une figure masculine.

2. La figure masculine

La figure masculine est ainsi nommée car elle apparaît particulièrement problématique au sein du corpus. Non seulement parce qu'il en existe de nombreuses qui jouent des rôles différents, mais aussi et surtout parce que la figure masculine peut être une femme. Dans un premier temps, celle qui sera à interroger est évidemment celle du personnage le plus important après l'héroïne, à savoir le mari, qui occupe lui également une position intermédiaire, ambiguë, puis il faudra s'attarder sur les femmes qui peuvent être classées parmi les figures masculines, pour enfin s'intéresser à ce qui pourrait être appelé « l'autre homme », celui qui a un rôle positif.

- Le mari

Comme expliqué dans la partie consacrée à l'héroïne, le mari prend souvent la place de la figure paternelle du roman dit gothique. Nicholas Van Ryn en est la caricature puisqu'il est un *patroon*, un propriétaire terrien auquel

[171] Esquenazi, Jean-Pierre, *Le film noir : Histoire et significations d'un genre subversif*, Collection « Cinéma & audiovisuel », CNRS Editions, Paris, 2012, p.280.

les paysans payent un tribu pour cultiver ses terres, et qu'il se comporte de façon autoritaire envers eux. Il est charismatique et énigmatique, ce qui ne manque pas d'attirer l'héroïne qui voit en lui tout ce que son père n'est pas. Il est effectivement un *villain*, puisqu'il s'avère qu'il a assassiné sa première femme de manière tout à fait consciente et qui plus est préméditée. Pour ne rien lui concéder, il est drogué, et incroyant, ce qui constitue d'autant plus de raisons qu'il meure à la fin du film. Cependant, le modèle de ce point de vue est incomplet, puisqu'il s'agirait de ne pas prendre en compte la raison pour laquelle Nicholas aurait commencé à se droguer, à savoir le fait qu'il ne pouvait avoir d'héritier, puis qu'il a perdu celui que Miranda lui a donné durant quelques heures. Le film noir distingue, lui, deux figures masculines, chacune étant le reflet de son époque. Le *tough guy* est le « méchant » du film de ganster, cédant volontiers à la bagarre et aux instincts criminels. Le film noir a pour protagoniste un *weak guy*, littéralement un « type faible », qui se laisse piéger par la femme qu'il désire, dans un premier temps, mais aussi par la peur et la confusion. C'est bien souvent cet aspect émotionnel qui le fait commettre des erreurs erreurs qui lui coûteront, ci ce n'est la vie, au moins la liberté. Ainsi, Gregory dans *Hantise* apparaît-il plus comme un *weak guy*, puisqu'il n'est ni propriétaire, ni riche, et qu'il s'installe dans la demeure héritée par celle qu'il prend pour femme. Ses motivations sont d'ailleurs typiques de celles du film noir : il veut retrouver les diamants – des pierres extrêmement précieuses y compris au niveau historique – dont sa précédente maîtresse, la mère de Paula, a emporté la localisation dans la tombe. Parallèlement, il manipule Paula afin qu'elle se croie folle, non seulement pour mieux la contrôler et qu'elle ne pose pas de questions ni ne puisse être crue, mais aussi pour pouvoir s'en débarrasser plus facilement. Cependant, il ne peut pas non plus être considéré comme étant pleinement un *weak guy*, puisque le propre de ces hommes est d'être poussés au crime par la femme, et de le satisfaire à cause d'elles. Or, Gregory a épousé Paula dans l'intention de perpétrer un crime, et ce n'est ni le désir, ni la nécessité de la posséder qui l'ont fait épouser cette femme. De plus il n'est pas manipulé par elle, ci ce n'est à la toute fin du film dans le grenier où elle tente de lui faire croire qu'il a encore de l'emprise sur elle.

Le cas de Mark Lamphere et de *Le Secret derrière la porte* est sans doute le plus ambigu, puisqu'il apparaît dans un premier temps comme un homme qui

cache ses faiblesses et qui est totalement dévasté par la mort de sa première femme. Puis, progressivement, il se révèle obsessionnel, dangereux et effrayant. Mais ce qu'il y a de plus intéressant est que c'est sa femme, qu'il envisage de tuer, qui va lui faire prendre conscience que cette obsession pour les meurtres n'est pas une fatalité et surtout qu'il n'est pas mauvais ni maudit, mais qu'il a subi un traumatisme psychologique dans son enfance qui l'oblige à reporter sa colère sur les femmes. Toute la logique mise en place par le code est donc déplacée : la femme aide son mari à trouver son identité qui n'est pas celle d'un tueur obsessionnel mais d'un enfant traumatisé par une sœur et une mère trop dominatrices – à l'image des femmes fatales – et même si il avait tué sa première femme (ce que soupçonne son fils David), il ne mérite pas la sentence ultime puisque la répartition des responsabilités le dédouane de ses actes. Le film élude cependant la question de la première épouse, sans doute dans une optique de respect du Code.

Enfin, Maxim de Winter est lui un *weak guy* dans un temps différent de celui du film. En effet, l'intrigue montre que Rebecca était une femme manipulatrice, arrogante, magnifique et désirable, et que Maxim s'est marié un peu trop rapidement à elle, ce qui suppose qu'il s'agissait principalement de désir. Par ailleurs, elle l'a également manipulé pour qu'il pense l'avoir tuée, alors qu'elle était malade, et que sous l'effet de la culpabilité il essaye de dissimuler son crime, ce qui représente un délit. Peut-être que le film aurait été différent si son corps avait été découvert immédiatement et sur la propriété, et sans doute Maxim aurait été condamné dès le début du film. Or, dans ce cas, Maxim peut encore se racheter puisque personne n'a découvert qu'il pourrait être l'auteur d'un meurtre. De fait, Maxim se rapproche plutôt du héros romantique perturbé par un événement tragique de sa vie qui a perturbé son identité et perturbe donc ses relations avec d'autres personnes. Car dans *Rebecca*, le véritable *weak guy* est une femme.

- Une femme au masculin

En effet, les *female gothic*, et particulièrement *Rebecca*, présentent cette caractéristique de jouer sur l'ambiguïté des rôles et sur leur évolution. Jean-Pierre Esquenazi rappelle que même si les termes attribués aux types de personnages dans les films noirs sont sexués (*weak guy* et femme fatale), ils peuvent être incarnés indifféremment par un homme ou une femme, et qu'il s'agit plus là de saisir des « modèles de personnages du film noir »[172]. Comme le soulignent Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété dans *Précis d'analyse filmique*, dès sa première apparition, Mrs Danvers se place du côté des domestiques hommes, physiquement, mais aussi par ses vêtements qui respectent le même code couleur[173]. Elle va même jusqu'à suggérer à Mrs de Winter de se suicider pour qu'elle ne prenne pas la place de Rebecca, et tentera même de la tuer en incendiant le manoir. Elle semble perpétrer ces actes de violence par amour pour cette femme sublime et charismatique qui lui a donné son affection et sa confiance, comme le ferait le *weak guy* du film noir. Par exemple, Frank Chambers dans *Le Facteur sonne toujours deux fois* est un simple vagabon lorsqu'il rencontre Cora et décide de rester travailler pour le couple Papadakis. Mais dès lors que Cora lui laisse entrevoir qu'elle est également attirée par lui, il se plie à tous ses désirs, y compris le meurtre de son mari. Mrs Danvers se comporte de la même manière avec le souvenir de Rebecca. Par ailleurs, elle a une relation d'adoration particulière envers elle, presque sensuelle, ce qui renforce d'autant plus son ambiguïté sexuelle. La scène de visite de la chambre et le plan durant lequel Mrs Danvers passe la main au travers de la nuisette de Rebecca est un parfait exemple de cette ambivalence du personnage de Mrs Danvers. Elle connaît également la fin réservée d'ordinaire au *weak guy*, à savoir la mort, mais ici ce n'est pas une mort accidentelle ni une autre personne qui l'a tuée, elle se suicide par le feu. Le suicide, rarement autorisé à Hollywood à l'époque des studios, se justifie ici encore une fois par le fait que Mrs Danvers est, lorsque Maxim est innocenté,

[172] Esquenazi, Jean-Pierre, *Le film noir : Histoire et significations d'un genre subversif*, Collection « Cinéma & audiovisuel », CNRS Editions, Paris, 2012, p.224.
[173] Goliot-Lété, Anne ; Vanoye, Francis, *Précis d'analyse filmique*, éditions Armand Collin, Paris, 2012, p.90.

identifiée comme seul *villain* du récit, et donc la seule condamnable, et ce même si elle n'a pas commis de crime grave, puisqu'elle en avait l'intention. L'autre femme remplissant une fonction proche de celle du *weak guy,* est Miss Robey, la secrétaire de Mark Lamphere dans *Le Secret derrière la porte*. D'abord identifiée comme une femme faible, timide et étrange, elle acquiert ensuite le statut de femme vertueuse, puisqu'elle a sauvé David des flammes. Mais elle passe très vite à la femme frustrée, déçue et effrayée, bien que toujours vertueuse ; Celia apprend en effet qu'elle s'est faite opérer du visage et qu'elle n'a plus les horribles cicatrices au visage qui l'obligeaient à se dissimuler sous un foulard, mais aussi et surtout qu'elle allait perdre son travail avant l'incident et que ce qui lui permettait de le garder était la reconnaissance que lui portait Mark pour avoir sauvé la vie de David.. Elle est aussi jalouse de Celia puisqu'elle pensait, après la mort de sa première femme, épouser Mark. La déception et la frustration font souvent partie des mobiles de meurtres perpétrés par les *weak guys*, d'autant plus lorsqu'ils ne sont pas reconnus à la valeur qu'ils pensent mériter. De même que pour Mrs Danvers, Miss Robey meurt dans l'incendie de la propriété, ce qui est particulièrement ironique pour un personnage qui participe à l'intrigue parce qu'elle a survécu à incendie et sauvé le jeune David. Ces deux femmes sont des exemples de ces personnages définis par un type de caractère et dont le destin est tracé par ce rôle qui leur est dévolu. Elles sont aussi la preuve que la figure masculine n'est pas nécessairement une brute violente, mais que les passions excessives et inassouvies sont le préalable à des actes irrémédiables, peu importe le sexe. Elles ont cependant cette ambiguïté générique qui se retrouve tout au long de l'analyse des *female gothic*.

- L'autre homme

Il existe enfin un dernier personnage important dans les *female gothic* qui est lui aussi entre deux genres. Il s'agit de celui qui pourrait être qualifié de « l'autre homme », celui qui intervient dans le couple, et bien souvent celui qui sauve l'héroïne. Le cas du docteur dans *Hantise* est assez classique en

somme, et correspond assez bien au rôle du « privé » du film noir, si ce n'est qu'il agit de manière tout à fait respectable – alors que le privé est de temps à autres dans les limites de la légalité et utilise des méthodes qui pourraient être controversées – et qu'il se comporte comme un homme bon et juste. En ce qui concerne le médecin dans *Le Château du Dragon*, il en va de même que dans *Hantise*, le médecin est une figure tout à fait positive, secondaire, mais qui va permettre d'éviter de justesse le meurtre de la jeune femme par une enquête. Les deux cas les plus étonnants sont ici ceux de *Angoisse* et *Rebecca*. Dans *Rebecca*, aucun des personnages n'est suffisamment bienveillant envers Mrs de Winter pour endosser le rôle de l'autre homme. Or, il existe bel et bien un « autre homme », celui qui va permettre de sauver l'héroïne par une enquête. Il s'agit en fait de Maxim. Car dès lors que le véritable corps de Rebecca est retrouvé, Maxim, que tout accuse, est obligé de tout révéler à sa femme, qui l'incite à s'entourer de personnes compétentes afin de savoir si Rebecca ne l'aurait pas poussé à la tuer. Dès lors, celui qui semblait froid, distant et un meurtrier devient une victime, et également celui qui va découvrir que Mrs Danvers veut tuer Mrs de Winter, et qui donc sauvera sa jeune épouse. Quelque chose de semblable se déroule dans Le *Secret derrière la porte*, à ceci près que Mark voulait effectivement tuer Celia et que ce n'est pas le point de vue adopté qui le place dans la position de meurtrier potentiel. Enfin, *Angoisse* est celui des films où l'autre homme est le plus proche de celui qui se rencontre dans les films noirs. Dans un premier temps, la narration lui est déléguée, ce qui aurait pu remettre en question l'appartenance de ce film au corpus, mais apporte uniquement une narration plus éclatée et plus proche du film noir tout en gardant de nombreuses similitudes avec le reste des œuvres. Cet autre homme, encore un médecin, a lui des motivations moins nobles que ces collègues ; il est amoureux d'Allida, et ce depuis qu'il a vu son portrait. Il cherche donc à la rencontrer, puis à la revoir, et ces rencontres ainsi que sa conversation avec la sœur de Nick vont attiser sa curiosité pour la vie domestique de la jeune femme. Les investigations qu'il mène sont également beaucoup plus proches de celles que mèneraient le privé, bien que les informations premières lui arrivent toujours par hasard. En effet, c'est une erreur concernant sa mallette de médecin qui lui permet de lire la biographie que Cessie a écrite sur son frère et sa vie avec Allida. C'est également le coup de

téléphone d'une de ses connaissances qui lui a permis de découvrir qu'Allida était à la boutique de tissus et qu'elle était effrayée qu'on la découvre parlant à quelqu'un, mais également que Nick la suivait.

Si les motivations du Dr. Bailey sont claires dès le début du film, celles des autres hommes cités peuvent tout de même être liées à l'attirance qu'ils éprouvent pour la femme en détresse. Cependant, les films ne peuvent ni placer l'héroïne, ni cet homme vertueux dans une situation contraire à la morale. Aussi, même si leur mari meurt ou est emprisonné, une possible union avec cet homme providentiel n'est qu'à peine suggérée, bien que cela puisse faire partie des attentes du spectateur.

Conclusion

A la croisée des chemins, *Angoisse*, *Hantise*, *Le Château du Dragon*, *Le Secret derrière la porte* et *Rebecca* puisent leurs fondements dans deux mouvements artistiques principaux, l'un littéraire et pictural, l'autre cinématographique. Le romantisme et le film noir partagent des traits communs qui se retrouvent dans les *female gothic*, qui peuvent également être nommés des films noirs romantiques. En effet, ils sont moins proches du *gothic* que de ces deux genres, notamment parce qu'ils sont plus ancrés dans la réalité et ont des problématiques différentes de celles des romans écrits par des femmes au XVIIIe siècle. La maternité et le fait de donner la vie ne semblent pas des sujets essentiels pour ces héroïnes, même si certaines ont des enfants. En revanche, dans le *gothic*, donner la vie est une problématique essentielle qui a donné naissance à l'un des plus grands chefs d'œuvres de la littérature. Ce qui apparaît cependant de commun entre tous ces éléments qui ont été examiné, est leur traitement. En effet, ils s'inscrivent dans une démarche de représentation sensible du monde, et de recherche d'éléments au delà des apparences, de ce qui est imperceptible par les sens physiques, mais qui reste néanmoins appréhendé de manière émotionnelle. L'univers sombre, la nuit, les ruines, les personnes mauvaises ne sont que le reflet de cette société qui évolue et intériorise cette part de noirceur dont elle se croyait à l'abri jusqu'alors. Mais l'industrialisation, l'urbanisation de la population, son instruction plus grande également ont fait découvrir aux américains, pour ceux qui n'avaient pas participé à la guerre, que l'humanité ne se divise pas entre chrétiens et impies, que le bien et le mal n'ont pas des frontières aussi définies que le laissaient penser les préceptes religieux du siècle précédent.

Le cinéma Hollywoodien est un pâle reflet de ce qui se passe en réalité. L'individualisme croissant, la suspicion de trahison, la montée du communisme, mais aussi le contrôle exercé par les institutions catholiques conduit inévitablement à une évolution des arts, et il n'y a pas d'art plus américain que le cinéma dans les années 1940. Le côté sombre de l'humain est de plus en plus visible.

Mais l'ombre ne peut exister sans lumière, aussi, même si les décors, les lieux et les époques représentées dans les films noirs romantiques semblent datés, il est nécessaire de comprendre que ces éléments n'ont pas uniquement pour fonction d'abriter l'action. Ils agissent eux aussi, en tant que dépositaires du passé, de secrets, et ils permettent d'acquérir la connaissance des héros. C'est évidemment la démarche romantique qui entre en compte concernant les lieux et leur symbolique, comme cela était présenté en seconde partie. En revanche, leur traitement esthétique balance entre le film noir et le romantisme, et pour cause : l'époque n'est pas à la stabilité, la modernité est encore vacillante mais elle prend petit à petit de l'ampleur, y compris au cinéma, mais cela passe par des changements, ce que reflètent les *female gothic*. Ils font le lien entre un passé qui est toujours vu comme idéal par les mélancoliques, et l'époque contemporaine jugée trop violente et individualiste, avec ses meurtres et sa grande criminalité. Les scènes s'assombrissent, se strient d'ombres gigantesques, et la nuit l'emporte sur la raison de l'héroïne. Le romantisme se retrouve également dans les personnages féminins et certains personnages secondaires qui possèdent des valeurs anciennes, pour ainsi dire dépassées, et qui sont forcés de développer de nouvelles capacités face au danger imminent. L'écho est assez simple à faire entre ce qu'ont vécu les femmes durant la période de la Seconde Guerre Mondiale : elles sont passées d'un environnement paternaliste où elles passaient de la tutelle parentale à celle du mari, et la guerre les a mises face à leurs propres inquiétudes, mais aussi leurs propres choix et décisions.

Plus proche des films cependant, il faut aussi voir que les personnages évoluent. Quand bien même leur personnalité serait déterminante dans leur avenir (comme pour les *weak guys* ou les femmes fatales du film noir), les personnages des films romantiques noirs ont des personnalités plus complexes que ceux du cinéma des années 1930. Certainement parce qu'ils s'interrogent sur leur propre identité, sur ses aspects sexuels et sexués pour les films noirs, sur les valeurs et l'identité sociale et morale pour les *female gothic*. Car ce qu'ils ne possèdent pas non plus de *gothic*, c'est l'anti-religiosité. En effet, comme le soulignait Françoise Grellet, les œuvres *gothic* remettent profondément en cause la religion, y compris dans ces fondements, sans doute parce qu'il s'agit d'une époque riche de découvertes scientifiques, notamment sur le corps

humain, qui rend toutes les dérives mais aussi tous les progrès possibles.

Le film noir romantique lui, ne remet en question la religion que de façon marginale, indirecte, et souvent par la personne qui devra être punie pour ses crimes et péchés. La science, dans les années 1940, sert à créer des bombes, des gaz mortels bien plus qu'à guérir. De plus, il ne reste plus grand monde pour guérir ni à guérir, les blessures sont trop profondes et la peur est partout, tapie en chacun. Tout du moins c'est ce qui fonde la possibilité d'un tel corpus, avec un autre élément d'égale importance, la recherche du bonheur. Au XXIe siècle, le cinéma américain, malgré ses profondes transformations, garde cette composante identitaire de toujours mettre en scène des héros qui recherchent le bonheur, et le *happy end* sert entre autres à faire entrevoir cette possibilité.

Cette étude, bien loin d'être exhaustive, se présente comme une nouvelle approche d'un corpus restreint, suite à des travaux nombreux et très détaillés sur les genres au cinéma et notamment sur le film noir. Le rapprochement avec d'autres arts et des mouvements plus anciens tels que le romantisme, l'expressionnisme et des courants plus isolés permettent de donner un éclairage différent sur ce qu'était le cinéma Hollywood dans cette période troublée. La perméabilité des genres ne touche pas uniquement les films du corpus, ni uniquement leur époque, mais tout le cinéma car en tant qu'art multiple, il s'imprègne de toute la culture qui a formé la société dans laquelle il est créé. Ainsi, les films noirs romantiques sont l'exemple même de cette adaptation permanente du cinéma à son époque, aux attentes du spectateur, aux exigences des autorités (religieuses ou autres), et toutes ces contraintes, au lieu de créer des films vides et sans âme, font que des œuvres majeures peuvent être réalisées.

Filmographie :

Corpus Principal

- Cukor, George, *Hantise (Gaslight),*1944.
- Hitchcock, Alfred*, Rebecca*,1939.
- Lang, Fritz, *Le Secret derrière la porte (Secret Beyond the Door)*,1948.
- Mankiewicz, Joseph L., *Le Château du dragon (Dragonwyck),*1946.
- Tourneur, Jacques, *Angoisse (Experiment Perilous),*1944.

Corpus secondaire

- Browning, Tod, *Dracula*, 1931.
- Freund, Karl, *La Momie,*1932.
- Garnet, Tay, *Le Facteur sonne toujours deux fois (The Postman Always Rings Twice*,1946.
- Huston, John, *Le Faucon Maltais (The Maltese Falcon)*,1941.
- Lang, Fritz, *Le Docteur Mabuse (Mabuse, Der Spieler), 1922.*
- Mamoulian, Rouben, *Dr Jekyll et Mr Hyde,*1931.
- Murnau, Friedrich Wilhelm, *Nosferatu le vampire*, 1922.
- Siodmak, Robert, *Les Mains qui tuent* (*Phantom Lady)* 1944.
- Whale, James, *La Fiancée de Frankenstein*,1935.
- Whale, James, *Frankenstein*, 1931.
- Wiene, Robert, *Le Cabinet du Docteur Caligari,* 1920.
- Wilder, Billy, *Assurance sur la mort (Double Indemnity)*, 1944.

Bibliographie :

Le romantisme

- Baudelaire, Charles, « Qu'est-ce que le romantisme ? », in *Salon de 1846,* II, repris dans Oeuvres complètes, édition de Claude Pichois, Paris, 1975-1976, t. II.
- Baudelaire, Charles, « Modernité » in *Le peintre de la vie moderne*, L'art Romantique v.III, éditions Calmann Lévy, Paris, 1885.
- Courville Nicole (de), Valérie, *Le soupçon gothique : l'intériorisation de la peur en Occident*, éditions Presses de l'Université de Laval, Laval, 2004.
- Cunningham, Allan, *The Lives of the Most Eminent British Painters, Sculptors, and Architects*, Londres, 1830, vol. 2.
- Diderot, Denis, *Salons,* Paris, 1759, 1761, 1763.
- Fabre, Côme ; Krämer, Felix ; *L'Ange du bizarre, Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, catalogue d'exposition, éditions Hatje Cantz / Musée d'Orsay, Paris, 2013.
- Goethe (von), Johann Wolfgang, *Traité des couleurs*,1810, éditions Triades, Paris, 2012.
- Liénard Marie, « Le gothique américain », *Études 6/2008* (Tome 408). URL : www.cairn.info/revue-etudes-2008-6-page-789.htm.
- Praz, Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du xixe siècle. Le romantisme noir*, collection TEL, éditions Gallimard, Paris, 1999.
- Moers, Ellen *Literary Women*, Garden City, New York, 1976.
- Rosen, Charles, « « Sturm und Drang » et Lumières en littérature et en musique », *Revue germanique internationale* [En ligne], 3 | 1995, mis en ligne le 06 juillet 2011, consulté le 12 octobre 2012. URL : http://rgi.revues.org/490 ; DOI : 10.4000/rgi.490
- Vaughan, William, *L'Art romantique*, éditions Thames & Hudson, Paris, 1994.
- BNF sur le roman à sensation : http://data.bnf.fr/ark:/12148/cb14634545p

Le film noir

- Aumont, Jacques ; Benoliel, Bernard (dir.) *Le Cinéma expressionniste, De Caligari à Tim Burton*, collection La Cinémathèque française, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2008.
- Borde R. et Chaumeton E., 1954, *Panorama du film noir américain*, 1941-1953, éditions de minuit, Paris.
- Brion, Patrick, *Le Film noir : l'âge d'or du film criminel américain, d'Alfred Hitchcock à Nicholas Ray*, éditions de La Martinière, Paris, 2004.
- Cowie, Elizabeth, « Film noir and women » dans Joan Copjec (éd.) Shades of noir, London-New York, Verso, 1993.
- Esquenazi, Jean-Pierre, *Le film noir : Histoire et significations d'un genre subversif*, Collection « Cinéma & audiovisuel », CNRS Editions, Paris, 2012.
- Lesuisse, Anne Françoise, *Du film noir au noir : traces figurales dans le cinéma classique hollywoodien*, De Boeck Université, Bruxelles, 2002.
- Schatz, Thomas, *Boom and Bust : American Cinema in the 1940s*, University of California, Berkeley, 1999.
- Schatz Thomas, *Hollywood Genres: Formulas Filmmaking and the Studio System*, éditions McGraw Hill Higher Education, New-York, 1981.

Ouvrages de référence sur le cinéma

- Banda, Daniel et Moure, José ; *Le Cinéma : l'art d'une civilisation 1920-1960*, Collection Champs, éditions Flammarion, Paris 2011.
- Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1935)*, éditions Allia, Paris, 2011.
- Bourget, Jean-Loup ; Nacache Jacqueline (dir.), *Le Classicisme Hollywoodien*, éditions Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- Caïra, Olivier, Hollywood face à la censure : Discipline industrielle et innovation cinématographique 1915-2004, collection Cinéma & Audiovisuel, CNRS éditions, Paris, 2005.

- Chateau, Dominique ; *Esthétique du cinéma*, éditions Armand Collin, Paris, 2006.
- Goliot-Lété, Anne ; Vanoye, Francis, *Précis d'analyse filmique*, éditions Armand Collin, Paris, 2012.
- Nacache, Jacqueline, *Le Film hollywoodien classique*,éditions Nathan, Paris, 1995.

Histoire, civilisation, sociologie

- Berstein, Serge ; Milza, Pierre, *Histoire de l'Europe contemporaine, Le XIXe siècle*, tome 1, Hatier, Paris, 1992.
- Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, collection Biblio Textes Philosophiques, éditions Librairie Philosophique Vrin, Paris, 1990.
- Freud, Sigmund, *L'interprétation du rêve*, collection Quadrige Grands Textes, éditions PUF, Paris, 2010.
- Girault, René, *Peuples et nations d'Europe au XIXe siècle*, Hachette, Paris, 1996.
- Kaspi, André *Les Américains,* Tome 1 & 2, collection Points Histoire, éditions Seuil, Paris, 2002.

Littérature

- Brontë, Emily, *Les Hauts de Hurle-Vent*, collection Les Classiques de Poche, Librairie Générale Française, Paris, 2009.
- Gautier, Théophile, « La Cafetière » in *Contes et récits fantastiques*, collection les classiques d'aujourd'hui, éditions Lgt, Paris, 1997.
- Grellet, Françoise, *Literature in english : anthologie des littératures du monde anglophone*, éditions Hachette supérieur, Hachette Livres, Paris, 2002.
- Hardy, Thomas, *Tess of the d'Urbervilles* (1891), Penguin Classics, London, 2003.
- Hawthorne, Nathaniel, *The Marble Faun* (1860), Penguin Classics,

London, 1990.

- Kraus, Karl, *Aphorismes,* collection Bibliothèque Rivages, éditions Rivages, Paris,1909.
- Maurier (du), Daphné, *Rebecca*, éditions Victor Gollancz, Londres, 1936.
- Shelley, Mary, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus,* Lackington Allen & Co, Londres, 1818.
- Stoker, Bram, *Dracula*, Archibald Constable and Company, Londres, 1897.
- Walpole, Horace, *Le Château d'Otrante* (1766), éditions Corti, Paris, 1989.

Index des Tableaux :

- Böcklin, Arnold, *L'Île des Morts*, Kunstmuseum, Bâle, 1880.
- Böcklin, Arnorld, *L'Île des Morts*, Museum der bildenden Künste, Leipzig, 1886.
- Friedrich, Caspar David, *Caroline dans l'escalier*, 1825, collection privée.
- Friedrich, Caspar David, *Façade ouest de la ruine d'Eldena*, Musée des beaux-arts, Angers, 1806.
- Friedrich, Caspar David, *Femme regardant le soleil levant*, Museum Folkwang, Essen, 1818.
- Friedrich, Caspar David, *L'abbaye dans une forêt de chênes*, Alte Nationalgalerie, Berlin, 1810.
- Friedrich, Caspar David, *Le Moine au bord de la mer*, Alte Nationalgalerie, Berlin, c. 1809.
- Friedrich, Caspar David, *The Cemetery Entrance*, Gemäldegalerie, Dresde, 1825.
- Friedrich, Caspar David, *View From The Artists Studio Window On Left*, Beldevere, Vienne, 1806.
- Friedrich, Caspar David, *Voyageur contemplant une mer de nuages,* Kunsthalle, Hambourg, 1818.

- Füssli, Johann Heinrich, *'Macbeth', Act I, Scene 3, the Weird Sisters*, Royal Shakespeare Company Collection, Stratford-upon-Avon, 1783.
- Füssli, Johann Heinrich, *Le Cauchemar,* Detroit Institute, Détroit, 1781.
- Girtin,Thomas, *La maison blanche à Chelsea,* Tate Gallery, Londres,1800.
- Kersting, Georg Friedrich, *Devant le miroir*, Kunstehalle, Kiel, 1827.
- Stanfield, Clarkson Frederic, *Les Abandonnés*, 1856.
- Turner, Joseph Mallord William, *Dutch Boats In A Gale*, National Gallery, Londres, 1801.
- Turner, Joseph Mallord William, *Dutch Fishing Boats In A Storm*, National Gallery, Londres, 1801.
- Turner, Joseph Mallord William, *East View of the Gothic Abbey (Noon) Now Building at Fonthill*, The National Gallery of Scotland, Edimbourg, 1799.
- Turner, Joseph Mallord William, *Esclavagistes jetant par dessus bord les morts et les mourants – Début de typhon*, Musée des Beaux-Arts, Boston, 1840.
- Turner, Joseph Mallord William, *East View of the Gothic Abbey (Noon) Now Building at Fonthill*, The National Gallery of Scotland, Edimbourg, 1799.
- Turner, Joseph Mallord William, *Melrose Abbey*, The National Gallery of Scotland, Edimbourg, 1831.
- Turner, Joseph Mallord William, *Pêcheurs en mer*, Tate Gallery, Londres,1796.
- Turner, Joseph Mallord William, *Tempête de neige : Hannibal traversant les Alpes,* Tate Gallery, Londres,1812.
- Wright of Derby, Joseph, *Le tombeau de Virgile*, Derby Museum and Art Gallery, Derby, 1782.

Annexe

Géricault, Théodore, *Le Radeau de la Méduse,* Musée du Louvre, Paris, 1818-1819.

Friedrich, Caspar David, *Le Moine au bord de la mer*, Alte Nationalgalerie, Berlin, c. 1809.

Turner, Joseph Mallord William, *Esclavagistes jetant par dessus bord les morts et les mourants – Début de typhon,* Musée des Beaux-Arts, Boston, 1840.

Incendie de la propriété, *Angoisse*, Jacques Tourneur, 1944.

Montée de l'escalier, *Angoisse*, Jacques Tourneur, 1944.

Stanfield, Clarkson Frederic, *Les Abandonnés*, 1856.

Turner, Joseph Mallord William, *Pêcheurs en mer*, Tate Gallery, Londres,1796.

Découverte des diamants, *Hantise*, George Cukor, 1947.

Girtin,Thomas, *La Maison blanche à Chelsea*, Tate Gallery, Londres,1800.

Mark rentre dans le bureau, *Le Secret derrière la porte*, Fritz Lang, 1948.

Le Cabinet, *Le Cabinet du Docteur Caligari,* Robert Wiene, 1920.

Nosferatu dans l'escalier, *Nosferatu le vampire,* Friedrich Wilhelm Murnau, 1922.

Salon, *Le Docteur Mabuse*, Fritz Lang, 1922.

Salon, *Le Secret derrière la porte*, Fritz Lang, 1948.

Salon, *Assurance sur la mort,* Billy Wilder, 1944.

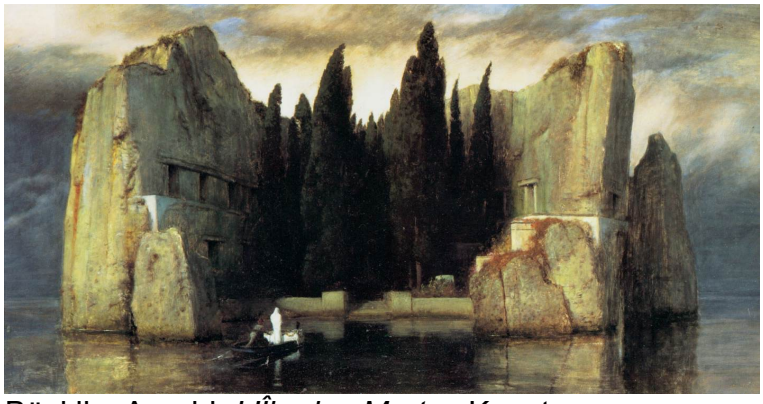
Salon, *Angoisse*, Jacques Tourneur, 1944.

Salon, *Hantise*, George Cukor, 1944.

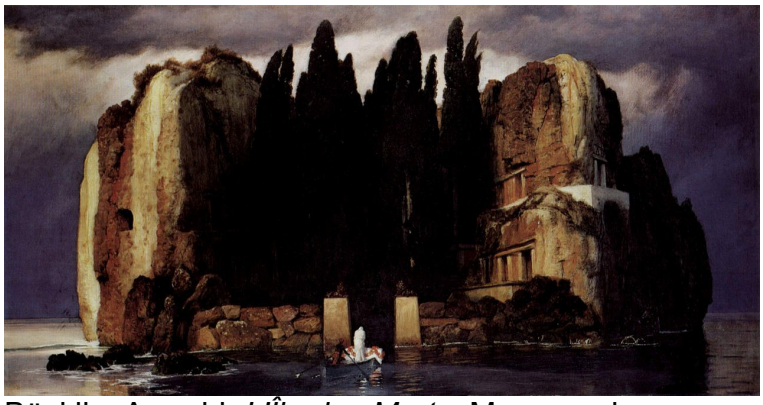
Chambre de Paula, *Hantise*, George Cukor, 1944.

Escalier de la tour, *Le Château du Dragon,* Joseph L. Mankiewicz, 1946.

Quai de la gare, *Le Secret derrière la porte*, Fritz Lang, 1948.



Böcklin, Arnold, *L'Île des Morts,* Kunstmuseum, Bâle, 1880.



Böcklin, Arnorld, *L'Île des Morts,* Museum der bildenden Künste, Leipzig, 1886.

Füssli, Johann Heinrich, *'Macbeth', Act I, Scene 3, the Weird Sisters*, Royal Shakespeare Company Collection, Stratford-upon-Avon, 1783.

Turner, Joseph Mallord William, *Dutch Boats In A Gale*, National Gallery, Londres, 1801.

Turner, Joseph Mallord William, Dutch Fishing Boats In A Storm, National Gallery, Londres, 1801.

Füssli, Johann Heinrich, *Le Cauchemar,* Detroit Institute, Détroit, 1781.

Turner, Joseph Mallord William, *Melrose Abbey,* The National Gallery of Scotland, Edimbourg, 1831.

Friedrich, Caspar David, *L'abbaye dans une forêt de chênes*, Alte Nationalgalerie, Berlin, 1810.

Friedrich, Caspar David, *Façade ouest de la ruine d'Eldena*, Musée des beaux-arts, Angers, 1806.

Manoir de Manderley, *Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1939.

Turner, Joseph Mallord William, *East View of the Gothic Abbey (Noon) Now Building at Fonthill*, The National Gallery of Scotland, Edimbourg, 1799.

Friedrich, Caspar David, *Voyageur contemplant une mer de nuages,* Kunsthalle, Hambourg, 1818.

Maxim sur la falaise, *Rebecca,* Alfred Hitchcock, 1939.

Friedrich, Caspar David, *Caroline dans l'escalier,* 1825, collection privée.

Escalier, *Le Château du Dragon*, Joseph L. Mankiewicz, 1946.

Chambre de Rebecca, *Rebecca*, Alfred Hitchcock,1939.

Kersting, Georg Friedrich, *Devant le miroir*, Kunstehalle, Kiel, 1827.

Friedrich, Caspar David, *View From The Artists Studio Window On Left*, Beldevere, Vienne, 1806.

Porte n°7, *Le Secret derrière la porte*, Fritz Lang, 1948.

Friedrich, Caspar David, *The Cemetery Entrance*, Gemäldegalerie, Dresde, 1825.

Grille, *Le Secret derrière la porte*, Fritz Lang, 1948.

Turner, Joseph Mallord William, *Tempête de neige : Hannibal traversant les Alpes*, Tate Gallery, Londres,1812.

"Elle était assise sur le lit...", *Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1939.

Hotel del Lago, *Hantise*, George Cukor, 1944.

Wright of Derby, Joseph, *Le tombeau de Virgile*, Derby Museum and Art Gallery, Derby, 1782.