



HAL
open science

L'expérience de la censure à travers le film noir : code Hays et esthétique de l'introspection

Clovis Bezies-Gros

► **To cite this version:**

Clovis Bezies-Gros. L'expérience de la censure à travers le film noir : code Hays et esthétique de l'introspection. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01460184

HAL Id: dumas-01460184

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01460184v1>

Submitted on 7 Feb 2017

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.

**Université Paris 1 Panthéon Sorbonne – UFR d'Arts plastiques et
sciences de l'art.**

Master 2 esthétique du cinéma : analyse, recherche, création.

Année 2015/2016

Clovis Bezies-Gros

**L'expérience de la censure à travers
le film noir.**

Code Hays et esthétique de l'introspection.

Sous la direction de : Frédéric Sojcher.

**Université Paris 1 Panthéon Sorbonne – UFR d'Arts plastiques et
sciences de l'art.**

Master 2 esthétique du cinéma : analyse, recherche, création.

Déposé le vendredi 16 septembre 2016

Clovis Bezies-Gros

**L'expérience de la censure à travers
le film noir.**

Code Hays et esthétique de l'introspection.

Sous la direction de : Frédéric Sojcher.

Résumé du mémoire.

Mots clés : cinéma américain, film noir, film de gangsters, code Hays, autorégulation, mise en lumière, esthétique de la pénombre, esthétique de l'introspection, modernité cinématographique.

C'est une autre histoire du cinéma américain qui se révèle à travers les dispositifs d'autorégulations. Les *majors* hollywoodiennes regroupées au sein de la MPPDA (1922-1945), puis de la MPAA (de 1945 jusqu'à aujourd'hui) ont dû faire face à différentes nécessités contradictoires entre la création de standards, la satisfaction d'un public en permanente mutation et le maintien de relations privilégiées avec les sphères de pouvoir. Hollywood a alors orienté ses productions vers un cinéma du divertissement, à travers : une institutionnalisation de la production, la construction d'un *star system* et le développement d'un cinéma de genre, régi par une dialectique de standardisation/différenciation. Parfois, à travers cette nécessité de sortir des standards, des brèches se sont ouvertes dans les mécanismes de production.

Malgré des conséquences catastrophiques pour son industrie, brisant ses liens de confiance avec le monde politique dans le contexte de la Prohibition, Hollywood dévoile avec la série des films de gangsters des années 30, un visage sombre des villes américaines jusque là ignoré par le cinéma. Le succès, malgré *la publicité des objections*, est immense. Ce traitement de la décadence et de la violence urbaine se poursuit alors dans le film noir, donnant lieu à un travail de subjectivisation avec la mise en scène du personnage du détective privé. A partir de cet héritage sémantique et syntaxique, les auteurs du *noir* développent des figures esthétiques et narratives pour contourner les contraintes du système d'autorégulation du code Hays. Dans une dynamique de réflexion sur l'éthique du langage cinématographique, imposée par cette instance de censure, le film noir participe à l'avènement de la Modernité des années 60.

Je tiens à remercier Elodie Martinez pour son soutien à toute épreuve et son oreille attentive, ainsi que mon directeur de mémoire Frédéric Sojcher pour sa patience et le regard bienveillant qu'il a porté sur mon travail.

Sommaire :

• Introduction	2
• PARTIE I – Du temps des listes à l'avènement du film noir	10
• PARTIE II – Le temps du code : un cinéma de la suggestion à travers l'univers du <i>noir</i>	37
• PARTIE III – Epilogue du système d'autorégulation et essoufflement du film noir	63
• Conclusion	92
• Bibliographie	102
• Annexes	104
• Table des matières	122

Introduction.

« La limite qu'il faut fixer à la longueur en considération des concours et de la compréhension des spectateurs ne relève pas de l'art ; car s'il fallait lors d'un concours représenter cent tragédies, on le ferait contre la clepsydre. » Aristote, Poétique, VII.

Le point de départ de cette recherche s'inscrit dans une volonté d'établir une approche esthétique de la censure vis à vis du cinéma, pour déterminer comment celle-ci s'imbrique dans le processus d'écriture et de production des films. Les différentes définitions fournies en annexe n°1 révèlent à travers l'étymologie du mot « censure », l'utilisation religieuse du terme dans un premier temps. En 1387, la censure est une « mesure disciplinaire prise par l'Église contre un de ses membres ». Puis, le sens du mot devient pluriel, avec l'évolution des sociétés et les nouvelles organisations du pouvoir. Son sens moderne est, selon le Petit Robert : l' « examen des œuvres littéraires, des spectacles et publications, exigé par le pouvoir, avant d'en autoriser la diffusion ». Au sens large, la censure est multiforme : émanant d'un régime politique (ministres, dictateurs...), d'un dispositif économique (concentration des médias...) ou d'initiatives isolées (ligues de décence, bombes anonymes ...). Elle peut donc s'envisager sous différentes dimensions (politique, économique, religieuse, sociale, institutionnelle) et même sous forme d'auto-censure, volontaire ou involontaire.

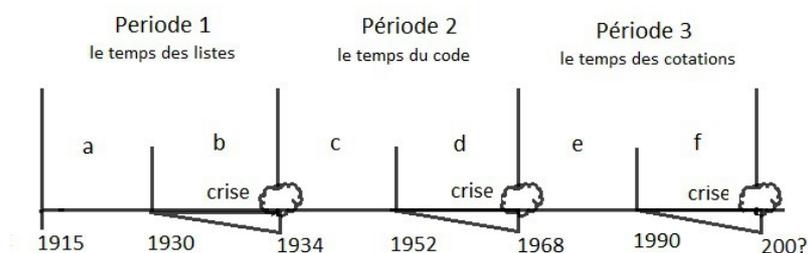
L'objectif de cette recherche est alors de se démarquer d'une approche polémique de la censure assortie de condamnations morales, politiques ou esthétiques. En effet, cette vision pose plusieurs problèmes : il n'existe aucun pays où toute censure est abolie et il est difficile de définir les mécanismes qui pourraient garantir cette liberté. Il est donc préférable d'adopter une approche plus pragmatique qui, loin de dénoncer les différents systèmes mis en place, va orienter l'analyse sur l'équilibre entre liberté d'expression et contrôle des oeuvres. Dans le cadre d'une recherche en esthétique du cinéma, il sera question de la relation entre l'auteur du film et son système de censure. D'une part, dans la manière dont celui-ci utilise le langage cinématographique pour re-dessiner les frontières qui lui sont imposées, mais aussi d'autre part dans une certaine mesure, de l'impact de ce langage sur l'évolution du débat public, des discussions « souterraines » et de la législation. La citation d'Aristote amène alors à différentes réflexions. La notion d'*épreuve d'acceptabilité* d'une œuvre implique : métonymie et auto-référence.

Cerner l'acceptabilité d'un film, soulève autant de difficultés que l'évaluation de ses qualités artistiques, et suppose donc que la partie (qualité observée) vaut pour le tout (qualité attendue), tout en sachant que cette généralisation est abusive. Il n'est possible d'évaluer que par le biais d'indices. Il y a alors auto-référence lorsque la connaissance des rouages de l'épreuve permet de la surmonter. Dans l'objectif de déterminer des enjeux pertinents autour de cette relation entre cinéma et censure, ce projet de recherche va se canaliser sur la puissante industrie hollywoodienne, qui cristallise de nombreuses problématiques sur la question de la censure cinématographique. Contrairement à leurs homologues des régimes totalitaires, les censeurs américains doivent se justifier dans le cadre d'un état de droit, c'est-à-dire rattacher leur pratique à des principes d'équité et de transparence, ainsi qu'à une certaine continuité de jurisprudence. Nous allons alors nous intéresser à un système d'autorégulation du cinéma américain : le Code de Production (Code « Hays »), interne à Hollywood. Le film noir, et les évolutions esthétiques et narratives qui entourent son avènement et son extinction, seront notre terrain d'étude.

Hollywood face à la censure.

C'est une autre histoire du cinéma américain qui se révèle dans et à travers les dispositifs d'autorégulations. Celle des projets avortés, des coupures préventives, des tractations secrètes, des techniques de classification et de confinement commercial des œuvres, mais aussi celle des ruses artistiques, techniques ou commerciales employées pour transgresser, à chaque époque, les frontières de l'inacceptable. La censure a connu différents visages aux Etats-Unis¹ : le pré-code, ou temps des listes, le Code de Production et le temps des cotations.

Schéma n°1 : Périodisation de la censure aux Etats-Unis.

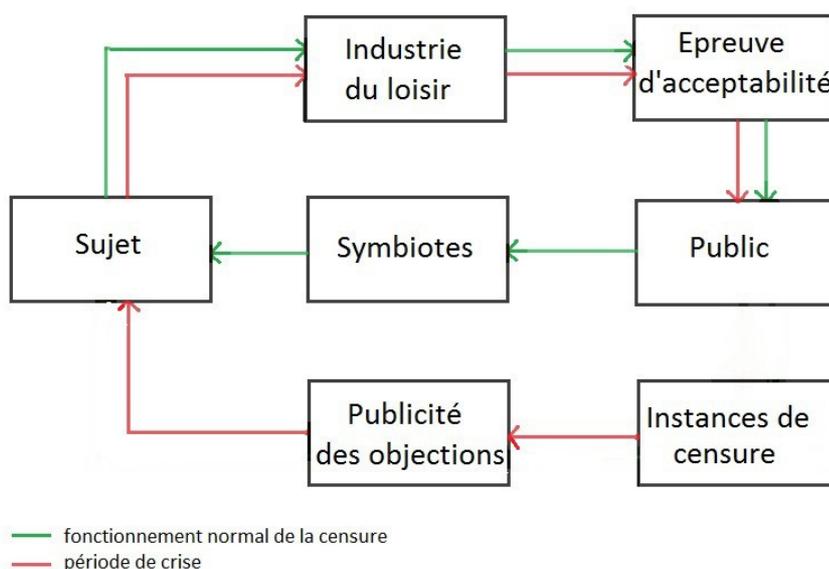


Extrait de l'ouvrage *Hollywood face à la censure* de Olivier Caïra, Paris, édition CNRS, 2005 p. 19.

1 Les différents acteurs et institutions de l'autorégulation sont présentés dans un schéma en annexe n°7.

Il faut d'abord rappeler qu'Hollywood est une industrie du loisir, et que celle-ci est orientée vers le profit du fait de l'importance de ses coûts de production. L'analyse de son système de censure, sous forme d'autorégulation, nécessite une connaissance transdisciplinaire. L'ouvrage d'Olivier Caïra ; *Hollywood face à la censure*, ainsi que *Le Cinéma et L'argent* de Laurent Creton, développent à ce sujet une base théorique éclairante d'un point de vue économique et juridique. En effet, maximiser le profit suppose, dans l'hypothèse d'un marché dénué de barrières, de produire toute œuvre potentiellement rentable, indépendamment de son contenu et de ses possibles effets. Cependant, toute industrie du loisir est exposée à des objections qui peuvent menacer la rentabilité de certaines œuvres ou l'activité de production toute entière. En particulier, ces objections sont formulées par des *instances de censure* qui se placent entre l'industrie du loisir et son public potentiel. *La publicité des objections* est alors un paramètre essentiel dans la mise en place d'un rapport de force. Le risque de provoquer un succès de scandale, ou de dévoiler une faible capacité de mobilisation, peut donc inciter les *instances de censure* à négocier à huis clos avec les industriels. Il est alors d'autant plus intéressant, autant pour l'un que pour l'autre, de faire appel à un intermédiaire : le symbiote, une personne neutre, garante de l'intérêt des deux camps, qui fait autorité à travers un système d'autorégulation. Dans le cadre d'une censure dans un fonctionnement « normal », celui-ci est au centre des décisions sur les productions hollywoodiennes. Il semble alors inévitable d'analyser sa vision du cinéma pour discerner les enjeux esthétiques qu'elle impose.

Schéma n°2 : Rapports de force entre les producteurs et les censeurs.



Pour un réalisateur, ce rapport de force est alors l'engrenage à travers lequel il va devoir réfléchir certains thèmes, certains motifs, pour pouvoir les intégrer plus ou moins facilement dans son écriture. Le *sujet* et son impact sur l'épreuve d'acceptabilité ne s'envisagent pas sur une seule œuvre, mais sur un ensemble de films, à travers la construction d'une « symbiose » entre censeurs et producteurs. Il faut cependant faire attention avec le terme « réalisateur », notamment dans le cadre du cinéma américain, qui ne connaît pas la même approche du droit d'auteur (producteur possédant le « final cut »), avec une organisation totalement différente des différents corps de métier. Il faudra donc se questionner au cours de ces analyses : qui prend l'initiative de « contourner » l'épreuve d'acceptabilité ? S'agit-il d'un metteur en scène ?

Le film noir face à la censure.

« Le film noir a renouvelé, dans l'histoire du cinéma, et dans un sens dans l'histoire des états-unis, le thème de la violence² ».

Dès 1955, Raymond Borde et Etienne Chaumeton observent les prémices d'un genre extrêmement prolifique, dont la portée sémantique va au-delà du divertissement classique. Ils évoquent dans *Panorama du film noir (1941-1953)*, un renouvellement du thème de la violence vis à vis des films de gangsters du début des années 30. Ils différencient aussi le *noir* du « documentaire policier », qui considère le meurtre du dehors, du point de vue de la police officielle. L'acte délictueux « tisse la trame d'une aventure dont la mort est l'enjeu. [...] Il propose une psychologie du crime³ », entraînant ainsi une approche inattendue des thèmes interdits. L'avènement du *noir* précède l'âge d'or d'Hollywood des années 50. De nombreux projets de recherche ont été consacrés à ce genre cinématographique, tant il a impacté l'histoire du cinéma américain. L'originalité de notre recherche est alors d'aborder cet univers sous un angle nouveau : expliciter le rôle, parfois sous-estimé, du code Hays dans le développement de ses motifs narratifs et esthétiques. L'axe de départ dans l'analyse est présenté dans l'annexe n°2. Bien évidemment, ce schéma n'a absolument pas la prétention de représenter objectivement les éléments décisifs de l'avènement du *noir*. Il agit plutôt comme une hypothèse de départ à travers différents liens de filiations : situation économique, juridique et sociale, influences esthétiques, innovations technologiques et événements internationaux.

2 *Panorama du film noir américain (1941-1953)* - Raymond Borde et Etienne Chaumeton, Edition Flammarion, collection « Contre-Champs », 1988, p. 20

3 *Ibidem* - pp. 16-17

Hypothèse.

Aux Etats-Unis, le cinéma est dès le départ intégré à un certain modèle économique : le fordisme, impliquant une normalisation esthétique. Pour palier aux difficultés liées à la reproduction industrielle du film, du fait de son éternel statut de prototype, les studios hollywoodiens ont trouvé différentes solutions : l'institutionnalisation de la production, la construction d'un *star system*, ou encore le développement du cinéma de genre régi par une dialectique de standardisation/différenciation. La standardisation permettant de baisser le coût du produit et la différenciation permettant de se distinguer des concurrents. Les majors américaines ont alors orienté leurs productions vers un cinéma de divertissement, le considérant comme un spectacle rentable et puissant, capable de participer à l'expansion d'un modèle de société. Le président des Etats-Unis, J. Edgar Hoover, évoquait déjà au début des années 30 l'intérêt de l'exportation du cinéma américain, pour le rayonnement économique du pays. Les studios ont donc intégré des contraintes extérieures au langage cinématographique dans le processus de création, dans une logique de rentabilité. Cette vision du cinéma n'a pas complètement écarté la dimension artistique, elle l'a adaptée à un dispositif industriel. Dans ce sens, la dialectique du genre est un compromis intéressant avec une part accordée au renouvellement des figures esthétiques et narratives. C'est notamment à travers cette nécessité de différenciation que de nombreux auteurs, comme Orson Welles et bien d'autres, ont construit un espace de négociation avec Hollywood plus ou moins fructueux, avant que le cinéma américain n'atteigne son âge d'or.

L'hypothèse est donc, qu'à partir d'un héritage sémantique et syntaxique appartenant au genre du film de gangsters, les auteurs du film noir ont développé des figures esthétiques et narratives pour contourner le système de censure. En effet, malgré une confrontation avec la sphère politique et les ligues de décence dont le résultat fut catastrophique pour l'industrie hollywoodienne, la série des films de gangsters du début des années 30 a dévoilé un visage sombre des villes américaines, jusque là ignoré par le cinéma. Ce traitement de la décadence et de la violence urbaine s'est alors poursuivi avec le film noir, donnant lieu à un travail de subjectivisation. A travers ce renouvellement du langage cinématographique, dans une dynamique imposée par la censure, le film noir a participé à l'avènement d'une période de modernité cinématographique, ainsi qu'à une remise en question de l'approche du langage cinématographique par les censeurs américains.

L'objectif est alors, à partir de l'analyse de film par le prisme de la censure, de repérer des figures esthétiques qui se démarquent des codes classiques du cinéma hollywoodien. Il sera aussi question d'établir des relations entre l'esthétique du film noir et l'épreuve d'acceptabilité imposée par le Code de Production du « Hays Office ». Voici la problématique qui va guider cette recherche :

Quels sont les choix esthétiques et narratifs qui vont permettre aux auteurs du film noir de contourner les contraintes imposées par le code d'autorégulation du système hollywoodien : le code Hays? De quelle manière vont-ils alors participer à une évolution du langage cinématographique?

Il faut préciser, dans le cadre d'un projet de recherche sur le cinéma, que le terme « auteur » est ici désigné pour faire référence à la paternité de certains réalisateurs, scénaristes et producteurs vis à vis de l'avènement des codes esthétiques et narratifs du film noir. Il ne fait aucunement référence à la « politique des auteurs », et ne sera employé que dans le cadre d'un genre cinématographique.

Présentation de la méthode de recherche.

Le choix de l'analyse de film comme méthode d'investigation paraît plus pertinent pour une approche esthétique de la censure, pour différentes raisons.

Il aurait pu être intéressant d'analyser des échanges de lettres entre producteurs et organismes de censure ou d'étudier en profondeur les rapports de force qui ont mené à la mise en place des ces systèmes de censure. Cependant, ce ne sera pas la direction prise par ce mémoire. Tout d'abord, nos compétences en matière de recherche semblent plus adapter à l'analyse de film dans le cadre d'un master en esthétique du cinéma, alors que l'analyse de ce type de document relève d'un cadre historique, voir parfois juridique. Ensuite, cela permet de ne pas s'attarder sur des figures esthétiques qui n'ont pas pu voir le jour, et de se concentrer sur celles qui ont émergé, sur les raisons de leur succès. Enfin le cadre posé par la problématique implique de ne pas accorder une place trop importante à l'intention première des censeurs, des producteurs et des cinéastes, difficile à cerner, pour canaliser la recherche sur le résultat de cette confrontation.

Ce contexte de production est cependant un des outils de l'analyse filmique, il sera donc bien sûr pris en compte dans notre réflexion, sans en être l'élément principal. Dans ce sens, l'annexe n°2 permet une présentation, claire et rapide, de certains éléments qui seront utilisés au cours de nos différentes analyses.

Notre méthode de recherche s'est développée en différentes étapes.

Dans un premier temps, il a été nécessaire de retrouver les documents originaux pour permettre de définir au mieux la réglementation qu'impose chaque système de censure : le code de production (code Hays) en priorité, mais aussi le système des listes (pré-code, en annexe n°3). Il est en fait assez difficile de se procurer certains de ces documents dans les institutions française de référence. Cependant, un certain nombre d'informations concernant la Motion Picture Association of America (MPAA), autrefois appelé Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), ont été enregistré dans un système d'archivages sur internet : MPPDA Digital archives. Une autorisation d'accès, après demande sur formulaire, peut être accordée. Il est ainsi possible de consulter de nombreux documents originaux (textes de réglementation, lettres d'échange, communiqué de presse...). Le travail de recherche d'Olivier Caïra est aussi une source d'information importante de ce mémoire, concernant le contexte de production et de contrôle des films. Dans un deuxième temps, nous avons analysé à travers le prisme des contraintes imposées par la censure et à partir d'une grille type, de nombreux films appartenant au cadre sémantico-syntaxique du film noir, défini au préalable (annexe n°4). Cette grille type (annexe n°5) a permis de canaliser l'analyse sur les écarts narratifs et esthétiques des films par rapport aux codes établis par le cinéma classique. A partir de ces analyses, un corpus de film (annexe n°5) a été sélectionné pour illustrer au mieux les différentes innovations, portées par les auteurs du film noir, vis à vis de ces codes classiques et du système de censure.

Le résultat de ce travail de recherche mène à un exposé, sur une périodisation qui s'étend de la première grande crise qui a opposé l'industrie hollywoodienne aux instances de censure (1930-1934) aux dernières lueurs du film noir, qui s'éteint en même temps que le système de censure du code Hays, aux début des années 60. Il y aura alors une alternance, au cours de notre développement, entre une contextualisation historique et juridique, une analyse des enjeux esthétiques des systèmes de censure, et des analyses de film comparatives issues de notre corpus de films.

**Partie I – Du temps des listes à l'avènement du film
noir.**

Esthétique de la pénombre.

« Le cinéma, c'est l'écriture moderne dont l'encre est la lumière⁴ ».

Lorsque Jean Cocteau, cinéaste de la première moitié du XX^{ème} siècle, compare le cinéma à l'écriture à cette époque où il est encore un art jeune, il écarte dans son discours une vision du cinéma considéré comme spectacle, pour se concentrer sur une approche linguistique du cinématographe. Il y voit donc l'avènement d'un langage, qu'il caractérise de moderne. Si la modernité est avant tout une histoire de rupture, à la tradition, au classicisme, à l'académisme, elle prend aussi un sens esthétique avec Baudelaire, qui développe cette approche, notamment, dans son ouvrage *Les Curiosités esthétiques* en 1868. Le poète indique que, d'une certaine manière, elle correspond à la situation de l'artiste et de son œuvre confrontés à l'univers industriel. Le cinéma, capable de reproduire le monde avec une précision jusqu'alors inatteignable grâce à de nouvelles révolutions technologiques, est alors une incarnation de ce modèle esthétique de la modernité du début du XX^{ème} siècle. Jean Cocteau fait une deuxième comparaison dans cette citation entre, ce que représente l'encre pour l'écriture, et ce que représente la lumière pour le cinéma. L'encre est la matérialisation la plus pure de l'énoncé qui est produit par l'écrivain. De la même manière, la lumière est la seule véritable matière qui permet aux cinéastes et aux spectateurs des films de communiquer. Même si il existe un héritage entre la littérature et le cinéma : du documentaire à la fiction, des séquences de description à la construction dramaturgique d'un récit, le cinéma est un langage à part, avant tout, parce qu'il s'exprime à travers la lumière (enregistrée elle-même pour représenter un mouvement), et non à travers l'encre.

L'éclairage des films est donc, aux yeux de Cocteau, un élément linguistique véritablement moderne dans le cinéma, contrairement à des éléments hérités du théâtre ou de la littérature.

Dans cette première partie, il sera question d'une esthétique de la pénombre dans le cinéma américain des années 30, à travers un travail sur la lumière notamment, et du premier système d'autorégulation, à travers la publication de listes. Les motifs du *noir* vont émerger de cette première période fertile de confrontation, entre création cinématographique et censure.

⁴ Jean Cocteau in *Jean Cocteau : L'insolence*, Brigitte Arnaud, Paris, Edition Alias, Collection « Le génie de... », 2003, p. 21.

1. 1 – Un système de censure pour un divertissement.

Dans les années 10-20, la censure passe progressivement des mains de fonctionnaires de police à celles de commission *ad hoc*. Ce mouvement d'institutionnalisation est validé et encadré par la Cour Suprême, qui définit les motifs et les conditions de contrôle. En 1915, dans les trois Etats dotés d'une commission de censure (Pennsylvanie, Kansas, Ohio), le distributeur doit payer pour l'examen de son film, pouvant éventuellement conduire à des coupures ou une interdiction. Lors du lancement de *The Birth of a Nation*, de D.W Griffith, le studio Mutual Film refuse de verser ses droits à la commission de l'Ohio.

L'objectif est d'obtenir, pour le cinéma, une protection identique à celle dont bénéficie la presse, grâce au Premier Amendement de la Constitution⁵. Cela va donner lieu à un arrêt, qui permet d'expliquer l'avènement d'un système d'autorégulation à Hollywood, ainsi que de préciser quelle conception du cinéma prévaut à cette époque, aux Etats-unis.

L'arrêt Mutual Film Corp. v. Industrial Commission of Ohio.

Après une longue bataille politique et médiatique, La Cour va refuser la protection constitutionnelle. Elle motive sa décision par l'assimilation du cinéma à d'autres formes de spectacle, comme le théâtre ou le cirque, qui ne sont pas protégés par le Premier Amendement. Par conséquent, le cinéma ne possède pas la même immunité que la presse face à toutes répressions ou surveillance. La Cour reconnaît cependant que les « images animées », comme les autres formes de spectacle, peuvent être des véhicules de la pensée.

Deux arguments sont avancés pour justifier cette assimilation : celui de « l'intensité de l'expérience cinématographique », et celui, plus déterminant, du « mélange des publics ». Elle donne alors une conclusion à cette affaire, qui va être déterminante pour l'évolution du rapport de force entre censure et création cinématographique : « On ne saurait perdre de vue le fait que la présentation d'images animées est une activité purement et simplement commerciale, créée et conduite pour le profit, comme les autres spectacles, que l'on ne peut considérer [...] comme appartenant à la presse du pays [...]. Ce sont de simples représentations d'événements, d'idées et de sentiments [...] ; vivantes, utiles et divertissantes, sans doute, mais susceptibles de faire le mal, avec une puissance que leur attrait et leur mode de diffusion rend d'autant plus grande⁶ ».

5 « Le Congrès ne fera aucune lois qui touche l'établissement ou interdise le libre exercice d'une religion, ni qui restreigne la liberté de parole ou de la presse, ou le droit qu'à un peuple de s'assembler paisiblement et d'adresser des pétitions au gouvernement pour la réparation des torts dont il a se plaindre. »

6 *Mutual Film Corp. v. Industrial Commission of Ohio*, 236 U.S. 230, p. 244.

Le refus de la protection ne se fonde pas sur une vision non idéologique du cinéma. Bien au contraire, c'est précisément parce que celui-ci est un véhicule de la pensée comme la presse ou le livre, mais aussi un spectacle populaire comme le cirque, que la Cour favorise le développement d'une censure locale. Cet arrêt va engendrer la prolifération des commissions de censure à travers tout le pays. En 1929, la moitié du territoire est soumise à l'une d'entre elles, voire à deux, lorsque l'Etat et la municipalité ont créé chacun la leur. Trois cents villes et sept Etats sont concernés, représentant plus de 60% du chiffre d'affaires des studios. Les métropoles de l'Est, où se joue la carrière d'un film, deviennent stratégiques en matière d'acceptabilité : un verdict négatif de la commission new-yorkaise peut se répercuter sur tout le territoire, par le jeu des anticipations des distributeurs locaux. La loi et l'ordre public sont les préoccupations typiques d'une censure civile. Le public ne doit pas être soumis à des images qui en feraient une foule émeutière. La multiplicité des instances de censure empêche l'industrie de prévoir les coupures. Les critères d'interdictions sont flous et irréguliers : le Kansas interdit plus souvent lorsque des femmes fument, l'Ohio est particulièrement attentif aux questions sexuelles, Chicago aux affaires criminelles, et les Etats des grandes villes de Sud aux problèmes raciaux⁷.

Naissance de l'autorégulation.

Face à cet incontrôlable *coût d'acceptabilité* provoqué par les censures locales, les grands studios rassemblés au sein du MPPDA (Motion Picture Producers and distributors of America), engagent William Hays en mars 1922, un presbytérien, membre du Parti Républicain et ancien ministre des Postes, pour mener un lobbying contre les projets de censure locale et fédérale. La MPPDA est une association interprofessionnelle fondée par les trois grands studios de production de l'époque : Famous Players-Lasky, Metro-Goldwyn et First National. Elle permet de gérer les tâches ordinaires d'un syndicat patronal : relations avec les marchés étrangers, harmonisation des pratiques commerciales, lutte contre la contrefaçon, négociation avec le personnel. Elle joue aussi le rôle de lobby de l'industrie cinématographique. Financée par ces grands studios, elle n'a pour objectif que de défendre leurs intérêts. Pour comprendre le lobbying aux États-Unis, il faut se replacer dans le contexte de la fondation de la démocratie américaine. La Constitution américaine fut en effet inspirée du pluralisme de ses pères fondateurs James Madison, John Jay et Alexander Hamilton.

⁷ Walsh Franck R, *Sin and Censorship. The Catholic Church and the Motion Picture Industry*, New Haven and Londres, Yale University Press, 1996, p. 10.

La conception pluraliste de l'État a pour principe d'établir les bases du gouvernement sur les groupes et les factions. L'influence des lobbies sur l'élaboration de la norme publique est un fait majeur du paysage politique américain. On peut, en conséquence, parler pour les États-Unis d'une quasi institutionnalisation de ces lobbies, qui permet d'identifier précisément les différentes « factions » intervenant lors d'un débat. Ils utilisent différents moyens de pression : voix des membres ou sympathisants lors des élections, actions médiatiques, dons aux campagnes électorales, apports intellectuels (via des *think tanks*, par exemple).

Il faut donc préciser que William Hays est un personnage important de la sphère politique américaine, auprès de laquelle il défend les intérêts des grands studios, à travers différents compromis lorsque cela est nécessaire. Il est en effet président du bureau national du Parti républicain de 1918 à 1921, et a dirigé victorieusement la campagne électorale de Warren G. Harding lors de l'élection présidentielle de 1920, avant de prendre la tête de la MPPDA. Il connaît donc bien les acteurs de la vie politique américaine.

Pour parvenir à stabiliser le marché en maîtrisant *l'épreuve d'acceptabilité*, Hays met en place une politique d'autorégulation fondée sur : le contrôle de la couverture par la presse de la vie des stars, le dialogue avec les principaux interlocuteurs en matière d'acceptabilité et la publication des listes de thèmes interdits. A ces fins, il crée la Public Relations Committee (qui va devenir la Studio Relations Committee - SRC), dirigée jusqu'en 1932 par le colonel Jason Joy, ancien secrétaire national de la Croix Rouge Américaine. Elle s'affirme comme le lieu de représentation des instances critiques, qui s'engagent à transmettre leurs objections aux studios plutôt qu'aux autorités gouvernementales, tandis que le MPPDA finance la publication de listes de films recommandés. Le dialogue avec les studios est également présenté comme un moyen d'éviter les succès de scandale, qui vont à l'encontre de la volonté des censeurs. La *ymbiose* se met en place.

Plus de 60 organisations religieuses, familiales et civiques sont représentées, dont les Girl Scouts, la General Federation of Women's Clubs, le Federal Council of Churches, le National Catholic Welfare Council et les National Congress of Parents and Teachers. Elles constituent donc les principales *instances de censure* vis à vis du cinéma, exprimant leur autorité à travers le dispositif d'autorégulation de la MPPDA.

Si l'on se réfère aux définitions de la censure au sens large, présentées en annexe n°1, ce système d'autorégulation ne se présente pas encore comme un avatar d'une censure politique et religieuse. La MPPDA a, en effet, créé un dispositif pour reconnaître l'autorité de ces deux pouvoirs, mais elle n'a pas encore les moyens d'imposer ses règles.

En effet, l'autorité de Joy sur les producteurs est limitée, à cette époque. Il exerce un pouvoir à travers la publication de listes de films recommandés, qui ont un impact positif sur le coût d'acceptabilité des films. Il rédige aussi un index de textes et d'ouvrages, selon les recommandations des instances de censure, dont l'adaptation provoquerait une attaque médiatique des studios, à travers une *publicité des objections*. Cependant, ces points sont laissés à l'appréciation de chaque studio et aucune procédure d'exclusion n'existe. Le contrôle des scripts et l'examen du film terminé restent facultatifs. Même s'il est difficile pour un producteur de s'en passer, cela reste possible.

En 1927, Hays commande à Jason Joy une enquête pour connaître les principaux motifs d'intervention. Ils établissent ensemble un système de listes : les « Don'ts » et « Be Carefuls », qui permettent aux producteurs hollywoodiens de cerner les thèmes proscrits. Ces listes de « l'inacceptable » s'organisent autour des grandes postures morales de l'époque : patriotisme, lutte contre la criminalité, pudeur, respect des institutions politiques et religieuses, et enfin distinction raciale entre les blancs et les noirs. Elles sont disponibles en intégralité en annexe n°3.

Listes des « Don'ts » et « Be Carefuls » de 1927.

Ces deux listes de 1927 font suite à une première liste (annexe n°3), qui avait été adoptée en mars 1921 par la MPPDA, pour interrompre la prolifération des instances de censure. Celle-ci était composée de treize points thématiques assez vagues, qui ne devaient pas être traités dans les films. De la même manière, les listes des « Don'ts » et « Be Carefuls » s'organisent à travers des thématiques à ne pas aborder ou sur lesquelles il faut « faire attention ».

La première remarque intéressante dans l'analyse de ces deux listes est la hiérarchie des codes moraux qui est imposée. L'interdit absolu se trouve avant tout sur le domaine du religieux (blasphème, dérision à l'égard du clergé) et de la sexualité (nudité, « métissage », traite des blanches, perversions sexuelles, scène d'accouchement...), dans la catégorie « *Don'ts* ». La violence sous toutes ses formes (viols, brutalité, meurtres, tortures, armes à feu, incendies criminels...) est répertoriée dans la catégorie « *Be Carefuls* ». Cela signifie que la volonté des *instances de censure*, à travers cette autorégulation, est d'abord de limiter le discours sur la sexualité et la religion, avant de maîtriser la représentation de la violence. Cela va être déterminant pour la suite de notre exposé.

Il est ensuite intéressant de voir que cette classification thématique de « l'inacceptable » ne s'applique véritablement que sur l'énoncé du film. En considérant le cinéma seulement comme un contenu, les *instances de censure* à travers cette liste mise en place par la MPPDA, sont loin d'envisager l'ampleur des possibilités du médium cinéma. Certains termes, qui apparaissent dans ces listes, évoquent vaguement l'énonciation du film, la manière dont le thème ne peut être abordé :

« 8. Les scènes d'accouchement réel – **en vue directe ou en silhouette.**

[...]

10. La **dérision** à l'égard du clergé.

[...]

11. La **compassion** pour les criminels.⁸ »

Les *instances de censure* ont donc déjà conscience que les composantes de l'image et le ton du film peuvent jouer un rôle sur la perception du thème par le spectateur. Ils y accordent cependant très peu d'importance. Ne cherchant pas à comprendre comment les films peuvent exprimer l'interdit, ils se concentrent sur les idées qui ne doivent pas être véhiculées par cette nouvelle industrie du divertissement florissante, pour empêcher le cinéma de « pervertir » la population.

⁸ Extrait de L'annexe n°3 - *La réglementation imposée par les différents systèmes de censure, Pré-code, code « Hays »*, p. 5

L'autorégulation est donc une *pré-épreuve* qui est une modélisation de l'épreuve d'acceptabilité. En effet, de cette manière la MPPDA à travers la Studio Relation Committee, se dote d'un dispositif de coordination qui reconnaît l'existence et l'importance des instances de censure. Elle trouve ainsi des interlocuteurs coopératifs, comprend le mode de fonctionnement de l'épreuve d'acceptabilité des films, et l'a recrée en son sein. Cette pré-épreuve va retranscrire au plus juste l'épreuve d'acceptabilité, de la même manière qu'un récit qui vise à restituer un événement. Elle s'en distingue a minima, par sa réversibilité : chaque nouvelle version peut être évaluée. Plus la pré-preuve se situe en amont dans le processus de production, plus Hollywood diminue son coût d'acceptabilité.

L'impact de paramètres inattendus sur le coût d'acceptabilité.

Les premiers cinéastes et producteurs américains développent un cinéma dans cette logique d'industrie du divertissement. Le langage cinématographique est à cette période très dépendant de son héritage littéraire et théâtral. Aux Etats-Unis, Griffith le réintègre dans la tradition narrative du XIXème siècle des romans populaires, à travers l'esthétique de la mimésis. Il dévoile alors l'intérêt du gros plan et du montage, fondés sur l'effet de miroir (représentation). Cette base linguistique représente alors le fondement de la future écriture classique, à travers l'esthétique de la transparence où règne l'éthique de l'énoncé. Le spectateur et son aventure cinématographique sont au centre des préoccupations de l'industrie hollywoodienne. Le cinéaste doit se faire discret à l'écran. L'essentiel du débat, au temps du muet, porte sur ce que l'écran enseigne. Du côté des progressistes qui font du cinéma « l'université du travailleur » (comme Griffith) ou du côté des censeurs qui répriment la diffusion de « méthodes criminelles », le nouveau médium véhicule une éducation populaire réservée jusqu'alors à l'Ecole ou à l'Eglise. En effet, comme le montre l'arrêt *Mutual Film Corporation v. Industrial Commission of Ohio* de 1915, le cinéma est pour le système judiciaire définitivement exclu de la protection du Premier Amendement. La capacité du cinéma à communiquer des pensées est reconnue, mais la Cour considère que « l'actualité filmée »⁹ se distingue de la presse parce qu'elle s'adresse aussi « aux enfants et aux illettrés »¹⁰ avec une certaine dangerosité dans « l'instruction au mal »¹¹

9 DE GRAZIA Edward et NEWMAN Roger K., *Banned Films Movies, Censors and the First Amendement*, New-York, Bowker Compagny, 1982, p. 202 - citant *Pathé Exchange v. Cobb*, 195 N.Y.S 661 (1922)

10 *Ibidem.*, p. 202.

11 *Ibid.*, p. 202

Ce premier système d'autorégulation présente alors plusieurs failles.

D'abord les instances de censure sous-estiment la complexité du langage cinématographique. Griffith et d'autres cinéastes américains vont participer à son épanouissement, donnant lieu à l'émergence de nouvelles figures esthétiques et narratives. Or, la censure s'exerce à travers une autorégulation qui s'applique majoritairement sur le contenu du film. Ensuite, les instances de censure n'envisagent pas les possibles évolutions du public de cinéma, et décrédibilisent son potentiel à intéresser de nouveaux types de spectateurs. Enfin, tant que l'économie hollywoodienne se porte bien et que l'autorégulation participe à réduire le coût d'acceptabilité, les instances de censure appliquent leur autorité sur la production hollywoodienne. Cependant, si le système se déséquilibre et qu'Hollywood se retrouve en difficulté économique : l'utilisation de certains thèmes interdits peut se révéler plus lucrative que la stabilité apportée par l'autorégulation, entraînant une stratégie de « succès de scandale » de la part des majors.

Différentes conjonctures économiques, politiques et technologiques vont mettre à mal la symbiose censeurs et producteurs. La série des films de gangsters des années 30, à travers laquelle va émerger l'esthétique de la pénombre, va être un des éléments déclencheurs de la crise du dispositif des « listes ».

Les différents acteurs de l'autorégulation, de 1915 à 1968, sont présentés en annexe n°7 pour donner une vision d'ensemble sur les périodes d'activités, le rôle des personnages importants et des institutions.

1. 2 – Hollywood défie le système de censure : crise du dispositif des listes (1930-1934).

Le dispositif d'autorégulation suppose un double ancrage organisationnel et idéologique. Un changement de dispositif résulte à la fois de chocs secouant l'organisation industrielle et de mutations idéologiques. L'explicitation d'un système de contrôle crée aussi certaines conditions de sa destruction. Il peut donc y avoir une dynamique de changement, interne au dispositif.

L'autorégulation peut, en effet, être mise en défaut de différentes manières :

- Un échec de la pré-épreuve : la Studio Relations Committee valide le projet, mais les instances de censure le rejettent (cas de *Scareface* de Howard Hawks en 1932).
- Un contournement de la pré-épreuve : au risque de perdre l'appui de la MPPDA, le producteur évite l'examen par la Studio Relations Committee, pour lancer l'oeuvre directement sur le marché. Cela a notamment plus d'effet quand les instances de censure s'affaiblissent et se désorganisent, avec la mise en place de l'autorégulation.
- Un détournement de la pré-épreuve : la pré-épreuve étant une modélisation (de la censure de confrontation directe entre producteurs et censeurs), elle est liée à son épreuve d'acceptabilité par des conventions de transcription. Les producteurs peuvent donc employer leur maîtrise de ces conventions pour obtenir l'assentiment de la Studio Relations Committee.

Des événements vont alors perturber l'équilibre de la symbiose, facilitant la mise en défaut de l'autorégulation.

Krash boursier, élection présidentielle et avènement du cinéma sonore.

Cette crise du dispositif de censure, basée sur le concept des listes, va apparaître avec l'essor commercial des films sonores au début des années 30. D'abord parce que la simple lecture des scripts ne sera plus suffisante pour percevoir les différentes ambiguïtés qui vont être apportées par le sonore. Ensuite, différents événements politiques et économiques vont mettre à mal le dispositif du code. L'élection de Franck Roosevelt (démocrate) en 1932, remettant en cause l'alliance entre le MPPDA et le Parti Républicain, ainsi que la crise économique du début des années 30 qui atteint Hollywood, vont entraîner des réductions salariales et une plongée des chiffres du box-office.

Pour préserver leur stabilité économique, les studios préfèrent alors miser sur deux thématiques sûres : le sexe et la violence, au détriment de leur relation avec la Studio Relations Committee. Une série de film à grand succès est produite sur les gangsters (*Little Caesar*, *Public Enemy*, *Scarface*...) et les femmes déchues (*The Easiest Way*, *Baby Face*, *Blonde Venus*...), suscitant une vague de doléances et un nouveau mouvement pour une censure fédérale. La représentation du banditisme est presque aussi ancienne que le cinéma américain (comme *The Great Train Robbery*, 1903 – à mi chemin entre le western et le film de Gangsters.), mais le contexte de la prohibition lui donne une résonance sociologique tout à fait différente.

François Guériff¹² montre, dans son ouvrage *Le Film noir américain*, que la vague des films de gangsters des années 1930-1932 trouve son origine dans *Les nuits de Chicago* (*Underworld*) de Joseph von Sternberg, sorti au temps du muet en 1927. Avec *Le petit Caesar* (*Little Caesar*), le réalisateur Mervyn LeRoy résout l'équation du succès critique et commercial en 1931 : du caractère hybride de *Les nuits de Chicago* tissé de réalité urbaine américaine, de tragédie classique et d'esthétisme européen, il aboutit à une œuvre homogène, susceptible d'être déclinée en série. L'histoire retrace l'ascension, l'apogée et la chute d'un gangster, avec une sécheresse presque documentaire. Le réalisateur crée un tableau sans artifice de la vie urbaine, en suivant la logique de contrôle des contenus. Après quelques coupures, le film est validé par la commission.

La même année, les studios produisent plus de 50 films sur le banditisme. La mise en scène de la ville et du monde criminel s'installe à travers une sémantique et une syntaxe : des personnages (le gangster, sa bande, ses rivaux, une femme-objet souvent au centre des conflits), une dramaturgie en parallèle de son ascension et de sa chute, une narration linéaire dans la continuité du cinéma narratif, une focalisation zéro qui installe une certaine distanciation entre le protagoniste et le spectateur, et enfin un cadre diégétique le plus souvent nocturne pour une immersion dans la face cachée de la prohibition. Cette mise en scène du gangster trouve un écho considérable chez les spectateurs américains, notamment dans les quartiers pauvres où le bandit devient le symbole d'une ascension sociale par le « bas ». Les décors et les costumes se rapprochent de l'époque contemporaine, amoindrissant les budgets de ces films : ce qui semble déterminant dans la situation de crise économique.

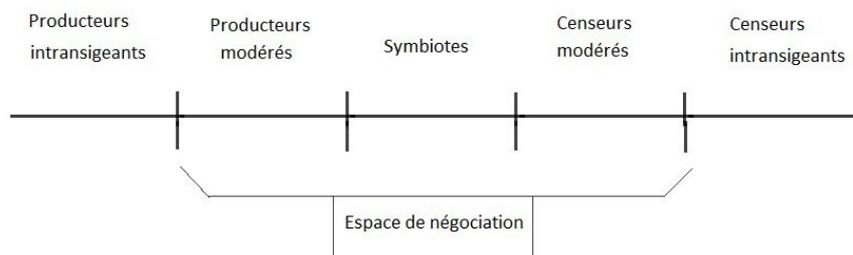
Cette course aux entrées, malgré les nombreuses coupures et recommandations, est considérée par les instances de censure comme une offensive menée par l'industrie cinématographique.

12 François Guériff – *Le film noir américain*, Edition Denoël, 1999 (première ed. Henri Veyrier, 1979), p.49.

L'espace de négociation du système d'autorégulation.

Comme le montre le schéma n°3, les symbiotes (Jason Joy et son équipe de la Studio Relations Committee) se situent au cœur de l'*espace de négociation* sur l'acceptabilité des œuvres. Ils doivent concilier les injonctions contradictoires des producteurs et des censeurs.

Schéma n°3 : Acteurs de l'autorégulation.



Extrait de l'ouvrage *Hollywood face à la censure* de Olivier Caïra, Paris, édition CNRS, 2005
p. 18.

Cet espace de négociation comprend les membres des instances de censure et les producteurs, qui par conviction ou par pragmatisme, acceptent le dialogue avec l'autre partie. L'épreuve d'acceptabilité étant toujours partiellement opaque, les choix des symbiotes sont cependant structurellement exposés aux critiques des deux camps. Hors de l'espace de négociation se trouvent alors les producteurs qui refusent, par principe ou par calcul, toute censure, et les censeurs opposés à toute production. Ces acteurs dénie toute légitimité à l'existence même de l'autre partie.

Ce sont eux - les « intransigeants » des deux camps - profitant des différentes conjonctures (crise économique et sociétale, transition politique), qui vont provoquer une première crise dans la symbiose, autour de la série des films de gangsters de 1930 à 1934. Différents codes esthétiques et narratifs vont émerger de cette confrontation.

Analyse comparative n°1.

Crise de l'espace de négociation autour des films de gangsters.

L'Ennemi public - William A. Wellman (1931) et *Scareface* - Howard Hawks (1932).

Le producteur Darryl F. Zanuck va profiter de cette formule à succès, incarnée par *Le petit César*, pour obtenir une réussite commerciale en défiant la commission. *L'Ennemi public* (*The Public Enemy*), dont le titre est déjà évocateur d'une certaine hypocrisie envers la censure, est tourné en 26 jours pour 151 000\$, et rapporte plus d'1 million à la Warner battant tous les records établis¹³. Loin de critiquer le monde du banditisme, il construit une « glamourization » du personnage principal, inspiré d'un bandit réel. Il semble cependant que « l'inacceptable » soit difficile à identifier pour le système d'auto-régulation, ne sachant où couper. Dans ce contexte va s'ouvrir une dispute autour de *Scareface*, qui va mettre à mal l'espace de négociation.

Ces deux films présentent de nombreux standards du film de gangsters classique : focalisation zéro, paysage urbain et dramaturgie construite sur l'ascension et la chute du protagoniste. Ils respectent la logique du cinéma narratif de l'époque, qu'ils prolongent par ailleurs à travers l'utilisation nouvelle des techniques sonores où la priorité est accordée à l'intelligibilité des dialogues, à travers notamment la post-synchronisation des ambiances sonores. La posture morale impose la mort du protagoniste à la fin du film, peignant ainsi les conséquences de la voie criminelle, en accord avec les recommandations de l'auto-régulation. Une dialectique jour/nuit s'installe dans le récit, pour mettre en scène le basculement du monde de la citoyenneté vers celui de la criminalité. Les deux gangsters, d'un côté Tom Powers (*L'Ennemi public*) et Tony Camonte (*Scareface*) présentent alors deux visages, nourrissant la stature d'un inquiétant « self made-man » : celui de l'homme riche et charismatique en journée, et celui du fou sanguinaire la nuit. C'est cette dialectique qui est à l'origine d'une esthétique de la pénombre : zone de transition entre lumière et obscurité, entre deux mondes urbains qui s'observent, zone de mystères et d'interrogations pour le spectateur.

A travers cette logique du genre, différentes logiques de mise en scène vont alors émerger. Celles-ci apparaissent dans la manière dont on nous amène à découvrir le personnage principal.

¹³ Michel Ciment - *Le crime à l'écran, une histoire de l'Amérique*, Edition Gallimard, collection découverte Gallimard arts, Évreux, 1992, p. 147

Page de gauche.



Photogramme n°1: Plan d'ensemble sur une industrie.



Photogramme n° 2: Plan large sur un boulevard.



Photogramme n°3: Gros plan sur une tireuse à bière.

a) L'Ennemi public : le basculement vers la criminalité à travers une logique biographique.

Ce film est avant tout le fruit d'une intention commerciale, celle de Darryl F. Zanuck ; jeune producteur ambitieux. Il perçoit le potentiel économique d'un genre cinématographique qui ne nécessite pas un investissement considérable, que ce soit en terme de décors ou de costumes, limitant ainsi déplacements et dispositifs techniques. L'originalité du film est alors d'aborder le gangster à travers une dimension biographique. La famille, qui est dans le film de gangster un élément sémantique important, participe ici à la tension dramatique. Il y a le père ; figure d'autorité - qui va disparaître dans l'enfance du personnage, laissant une place vacante, le frère ; qui fait figure d'obstacle au basculement du protagoniste, incarnant la morale, et la mère ; victime du système criminel qui lui dérobe son fils, élément de représentation d'une douleur affective. Le manque d'argent est un élément déclencheur du comportement du protagoniste, qui cherche à trouver sa place au sein de la famille et de la société. Cette logique répond à la curiosité d'un public en quête de vérité, cherchant à comprendre l'origine du mal, et de manière plus pernicieuse l'origine de cette opulence du bandit. Le thème est brûlant parce qu'il est contemporain à la sortie du film et qu'il évoque la crise que traverse le pays, contrairement aux autres genres hollywoodiens de l'époque. C'est ce qui en fait aussi un véritable succès.

Analyse des séquences d'ouverture de *L'Ennemi public*.

Time code : 00 : 01 : 30 – 00 : 09 : 58.

Les séquences du prologue amènent le spectateur jusqu'à la découverte du protagoniste à son âge adulte : Tom, incarné par James Cagney. Le panneau de préambule, héritage du muet et souvent outil de clarification pour l'auto-régulation, amorce dès le départ une ambiguïté au sein de l'énonciation. La production y prétend ne pas chercher à glorifier le gangster, précise que c'est une pure fiction mais que l'histoire de « L'Ennemi public » est vraie pour l'essentiel. Cela met en lumière une tentative de la part du producteur de concilier approbation des censeurs et curiosité du public. L'ouverture du film se compose ensuite de quatre séquences. La première réalise, à travers panoramiques, plans larges et fondus enchaînés (photogramme n°1 et 2), un tableau de la société américaine dans son versant citoyen : les industries, les gares, la vie de quartier. Les plans se resserrent petit à petit, et le thème apparaît alors à l'issu du processus : un gros plan sur une tireuse de bière, remplissant un grand verre (photogramme n°3). Le banditisme de la Prohibition va alors être évoqué avec une dimension sociale.

La séquence se termine sur l'apparition des protagonistes, alors âgés d'une dizaine d'année : Tom et son acolyte, Matt. Cela permet une transition sur les trois séquences suivantes qui concerne l'enfance du gangster, et donc l'origine de son basculement. La deuxième séquence est une course poursuite entre les deux taciturnes s'essayant au vol à l'étalage et un agent de sécurité. Les clés de la dramaturgie s'installent : la recherche de l'argent facile, le plaisir de défier l'autorité. La troisième séquence, dans cette même logique, oppose Tom à son grand frère Mike. Celui-ci vient de voler des patins à roulettes et s'amuse à faire tomber la sœur de Matt. Il se retrouve confronté ensuite à l'autorité du père, auquel il se soumet. La quatrième séquence est une représentation du crime, en tant que refuge. Les deux garçons, se rendent dans un bar à l'ambiance conviviale. Ils y rencontrent Putty Nose, la porte d'entrée vers la criminalité. Le film est ponctué de panneaux indiquant la date, traçant ainsi la chronologie du basculement. Ce prologue présente deux dimensions : la volonté de contextualiser le récit, de mettre le personnage en rapport avec la société dans laquelle il va évoluer et la volonté de dresser un portrait biographique du personnage, d'expliquer son parcours et ses racines. Or, cette logique biographique va accentuer un élément préoccupant pour les instances de censure : le processus d'identification du spectateur, à un personnage qui va se révéler extrêmement brutal et sans état d'âme.

b) Scareface : l'impuissance des institutions face aux mécanismes de la criminalité.

Dans *Scareface*, la logique de mise en scène est bien différente. Le producteur, Howard Hughes, est un indépendant contrairement à Darryl F. Zanuck qui travaille avec Warner Bros pour *L'Ennemi public*. Ce statut offre au réalisateur, Howard Hawks, une plus grande latitude dans l'approche du film de gangster, vis à vis de l'auto-régulation. Dès le panneau d'introduction, le film met en avant une dimension politique, de manière très explicite : « Every incident in this picture is the reproduction of an actual occurrence, and the purpose of this picture is to demand of the government : " What are you going to do about it ?"¹⁴ ». A travers cette volonté affichée d'interroger le gouvernement, mais aussi le spectateur sur cette situation de crise, ce film va susciter de l'animosité à différents niveaux : les instances de censure s'offusquant de cette omniprésence de violence et d'immoralité, mais aussi le monde politique s'opposant à cet imaginaire sanguinaire, auquel le film lui attribue une responsabilité.

14 « Chaque incident dans ce film est la reproduction d'événements qui se produisent en ce moment, et l'objectif de ce film est de demander au gouvernement : "Qu'est ce que vous allez faire pour régler ça ?" ».

Page de gauche.



Photogramme n°4: Les panneaux du carrefour, croix mortuaire.



Photogramme n°5: L'ombre de l'assassin et la croix mortuaire sur la fenêtre.

Analyse des séquences d'ouverture de *Scareface*.

Time code : 00 : 01 : 02 – 00 : 06 : 04.

Selon le même procédé que dans *L'Ennemi public*, la mise en scène du début du film se caractérise par l'absence du protagoniste principal : ici, Tony Camonte. Le prologue est constitué de deux plans-séquences : le premier présente l'assassinat de Big Louis, symbole d'une transition de pouvoir et le deuxième, une rédaction de presse qui se saisit de l'affaire juteuse. A cette époque, un plan-séquence implique un dispositif très onéreux et une marque d'énonciation inhabituelle. Il s'agit donc d'une mise en scène ambitieuse, marquant ainsi l'importance que le réalisateur accorde à cette ouverture. La continuité dramatique construit une tension interrogative, stimulant notre attention.

A travers cette continuité de mouvement se déroule, dans le premier plan-séquence, la « mécanique criminelle », institutionnalisation du rapport de force. Comme il le dit lui-même, avec grande fierté ; Big Louis est un homme riche et puissant, il est au sommet de son ascension. *Premier mouvement de travelling horizontal sur la fête - symbole d'opulence - et monologue de Big Louis. Distrain, affichant une confiance sans limite, il se retrouve seul et sans défense au téléphone. Deuxième mouvement de travelling horizontal, transition vers une zone de pénombre. Il est assassiné par un homme caché derrière une vitre.* Big Louis laisse place à un successeur : plus violent, plus ambitieux. L'enchaînement de différents motifs graphiques et sonores construit une présence fantomatique. La croix, signe mortuaire, annonce l'imminence de l'assassinat, à travers les panneaux du carrefour et les ombres portées des fenêtres (photogramme n°4 et 5). Cette marque qui se retrouve jusqu'au visage du personnage : la balafre, et le titre du film. Le sifflement du personnage avant le meurtre, marque encore plus cette « mécanique criminelle » de transmission du pouvoir, par la violence. Le meurtrier n'est qu'une ombre, il n'a pas d'identité. Lorsqu'il apparaît à la lumière du jour, le gangster est riche, charismatique et innocent, malgré la persévérance du policier qui tente de le coincer. C'est lorsque personne ne le voit, dans l'obscurité ou hors-champs, qu'il tue et pille pour construire sa fortune. Cette « procédure », ce « ballet » mortuaire va se répéter tout au long du film, comme pour accentuer la logique de mort qu'impose la criminalité.

Cette séquence est une illustration éloquent de l'esthétique de la pénombre. Le film plonge dans l'obscurité tout en mettant en lumière l'univers criminel. Il fait apparaître les « visages » de cette violence, à demi-éclairés.

Le deuxième plan-séquence effectue un travelling horizontal dans le sens inverse, comme pour remonter en arrière, et former une nouvelle boucle. La maquette d'un journal remonte la hiérarchie dans une agence, d'un premier individu vers un autre, jusqu'au rédacteur en chef. Mécontent, il froisse le document et ré-orienté la thématique :

« Gang War. That's what I want. » (« La guerre des gangs. Voilà ce qui m'intéresse. »)

Il explique l'intérêt d'un tel sujet : la mort de Big Louis va être l'élément déclencheur de nombreuses fusillades, et donc de nombreux tirages à succès. Le film explicite ainsi la relation économique entre presse et monde criminel. Pour continuer dans cette logique de mise en scène cyclique, la séquence se termine par un fondu enchaîné sur un tirage du journal. Tony Camonte, l'assassin, l'a acheté. Il est chez le barbier, le visage recouvert par une serviette : un homme ordinaire.

Loin d'un dispositif biographique, le réalisateur dresse ici un portrait métaphorique du gangster : une ombre, une mélodie crispante, un sujet d'actualité pour la presse, un cadavre lorsqu'à son tour il devient victime, mais une absence d'identité, un homme fantôme devant les coups de la loi. Ces deux séquences d'ouverture mettent en scène l'impuissance des institutions, en réponse au préambule : face aux mécanismes du monde criminel, face à la « starification » du gangster.

c) La dispute autour de Scareface et le problème du « glamour ».

Olivier Caïra développe dans son ouvrage¹⁵, les différentes altercations entre la SRC et la production. Le script parvient à Joy en mai 1931. Il comporte de nombreux éléments qui vont poser problème :

- Le surnom, « le balafré », du héros Tony Camonte est calqué sur Al Capone. C'est la première fois que la référence à un gangster réel est aussi explicite.
- La mort héroïque du personnage (même s'il succombe sous les balles de la police, il ne peut tuer l'officier qui le poursuivait).
- L'affection qu'il a pour sa sœur et qui conduit celle-ci à le défendre durant la fusillade.

15 O. Caïra – *op. cit.*, p. 53.

Joy demande alors des modifications :

- La mère de Camonte doit condamner clairement sa dérive criminelle.
- La police doit jouer un rôle plus important dans la chute du gangster.
- Son dévouement pour sa sœur doit paraître moins sympathique.
- Sa mort doit être infamante et révéler une certaine lâcheté.

Hughes et Hawks acceptent de travailler à partir de ces recommandations. Alors que le producteur vient de dépenser 100 000 dollars supplémentaires pour obtenir – selon Hays - son approbation, la commission de New York interdit *Scareface* en totalité. Il faudra quatre mois à Joy pour obtenir la levée de la censure de New York, sur fond de campagne de presse menée par Hughes. Il ira ensuite négocier l'acceptation du film auprès de chaque grande commission. Film charnière, *Scareface* est à la fois représentatif de la faillite du modèle de contrôle des contenus et précurseur des techniques qui s'imposeront après 1934. Les retouches de Joy s'accumulent sans convaincre les instances locales. La censure du film de gangsters est davantage tournée vers l'interdiction que vers la coupure car l'objection est d'ordre anthropologique : ses personnages sont, par leur violence, des fauves qui ne vivent qu'à travers le rapport de force. La seule chute possible est la mort, l'amoralisme du genre est totalement assumé. La pré-épreuve proposée par la SRC ne simule plus la véritable épreuve de censure. Les procédés d'euphémisation remplacent la représentation des sujets sensibles sans les éliminer, tout en soulignant les rétributions du crime par l'ascension sociale du gangster. C'est en effet le problème le plus complexe : ce mode de vie fondé sur la consommation ostentatoire et idéalisée, par un public qui n'y accède que par identification. Le gangster hollywoodien des années 1930, au sommet de sa gloire – aux deux tiers du film – est empreint de glamour. Le critique Walter Lippman écrit ainsi : « le mal est fait longtemps avant qu'on ne passe les menottes au gangster [...] quand on le montre vivant dans le luxe, magnifiquement vêtu, conduit dans ses splendides limousines¹⁶. » Or, ces éléments ne peuvent figurer sur une liste d'interdits, et c'est pourtant leur omniprésence qui suscite, à partir de 1930, les objections les plus fortes. L'auto-régulation s'est plus investie dans la construction morale de *Scareface* que dans celle de *L'Ennemi public*. Cependant, l'instabilité de la symbiose va lui être injustement défavorable.

Cela démontre l'importance d'envisager la censure sur un ensemble de film, ainsi que l'impact de cet espace de négociation sur l'écriture du film, auquel le réalisateur se retrouve confronté.

16 Cité par LEFF Leonard J. et Simmons Jerold L. - *The Dame in the Kimono. Hollywood, Censorship and the Production Code from the 1920s to th 1960s*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1990, p. 71.

La fin de la série des films de gangsters.

Les films de gangsters héritent de nombreux codes esthétiques et narratifs de la période muet du western, dont notamment la figure du self made-man qui aborde le monde revolver au poing, débrouillard et charismatique. Cette idéologie du héros solitaire, qui était alors une représentation de la nation conquérante ; la naissance des états-unis à travers la conquête de l'ouest, se déplace du passé vers le présent, du personnage du « pionnier » vers le personnage du « gangster ». A travers ce changement de cadre temporel, la violence devient gênante pour les différentes instances de censure, parce qu'elle participe au désordre social. Cette « glamourization » du bandit, à travers les médias et le cinéma participe à l'échec de la société américaine, au déséquilibre économique et politique, et à l'insécurité qui se répand dans les villes. Les autorités politiques et religieuses décident de combattre le cinéma hollywoodien a travers de nombreux procès et boycotts de films, ainsi que la création de nouvelles lois. Hays obtient alors des membres du MPPDA l'abandon du cycle des films de gangsters, malgré les grand succès commerciaux qu'ils remportent. L'industrie hollywoodienne ne peut se permettre un tel conflit avec les institutions du pouvoir. Une série d'événements intervient dans la même période – le massacre de la saint-Valentin de 1929, l'arrestation d'Al Capone en 1931, un hold-up spectaculaire d'un million de dollars à Chicago et surtout le rapt du bébé Lindbergh en 1932 – finissant par provoquer une répulsion envers les truands, tandis que l'élection à la présidence de Franklin D.Roosevelt à la fin de 1932 laisse espérer une issue à la dépression.

Le système hollywoodien en se pliant aux exigences des instances de censure, dévoile sa faiblesse dans la symbiose et se détourne par la même occasion des préoccupations du public. En effet, si ce genre va mourir en tant que catégorie de production, il va continuer d'exister en tant que catégorie de réception, car ces films ont trouvé un véritable écho dans une partie de la société américaine. Cet univers urbain va alors renaître à travers des films policiers de série B, dans la deuxième partie des années 30.

1. 3 – Un travail de subjectivisation chez les premiers auteurs du film noir.

Quelques années plus tard, au cœur du New Deal (politique interventionniste luttant contre les effets de la Grande Dépression), les vedettes qui ont prêté leurs traits aux truands incarnent désormais des agents du gouvernement, les « G men » qui traquent les gangsters devenus les boucs émissaires d'une société en crise. La Warner très proche de Roosevelt, réalise un film du même nom ; *'G' Men* en 1935, qui lance ce cycle à la gloire des policiers. L'industrie du cinéma offre, comme pour se faire pardonner, sa contribution aux nombreux efforts du gouvernement fédéral afin de faire respecter la loi. Mais tout passe toujours par les armes. James Cagney, gangster devenu G man, peut tuer tout autant mais légalement, et n'est pas obligé de mourir à la fin du film. Cependant, ce cycle ne trouve pas le même écho chez les spectateurs.

Face à la crise, les majors inventent différentes stratégies commerciales. Elles mettent en place une double séance en 1935, pour tenter de répondre d'une nouvelle manière aux chutes d'audience. Le prix d'un billet pour une série A (budget de plus de 700 000\$) donne la possibilité de voir gratuitement un film de série B (budget de moins de 400 000\$), ce qui facilite l'accès au marché à des films à faible budget. La série B présente alors plusieurs avantages, pour des jeunes réalisateurs ambitieux : une marge de propositions esthétiques plus large pour palier aux restrictions financières, à travers la dialectique hollywoodienne standardisation/différenciation, et une moindre attention de la censure. Des studios, comme la RKO en 1940, vont y accorder une attention particulière en se spécialisant dans le domaine. De nouveaux films policiers vont apparaître en production série B, notamment parce que le genre présente déjà une propension à la réduction des budgets au tournage. L'univers du *noir* va émerger de ces expérimentations.

L'Inconnu du 3^e étage (Stranger on the Third Floor) de Boris Ingster, produit par la RKO, devient un modèle de réussite commerciale de série B, dans cet univers policier, avec un très faible budget de départ. De nombreuses productions s'en inspirent. Boris Ingster adopte un point de vue original à travers la mise en scène d'un journaliste pour investiguer le monde criminel, c'est-à-dire un enquêteur du domaine privé. Il présente différents avantages dramaturgiques, et permet par ailleurs de ne pas provoquer la censure vis à vis du travail de la police.

L'Inconnu du 3^e étage et Le Faucon maltais, deux films qui se tutoient ?

Le Faucon maltais (*The Maltese Falcon*), réalisé par John Huston et produit par la Warner Bros, présente de nombreuses similitudes avec *L'Inconnu du 3^e étage*. Comment se fait-il alors que l'histoire retienne *Le Faucon maltais* comme le premier film noir ?

En effet, ils réutilisent tous deux des éléments de la syntaxe et de la sémantique du film de gangster : un univers urbain, de nombreuses scènes de nuit, une époque contemporaine au moment du tournage, une mise en scène de la violence et de l'aliénation dans les villes. Les trois actants classiques du film policier : l'agresseur, la victime et le défenseur de l'ordre, sont réunis par l'acte délictueux. La dramaturgie se construit en parallèle de l'enquête. Ce sont aussi deux films à « petit budget »¹⁷, appartenant à la catégorie série B.

Cependant, c'est surtout le point de vue du personnage principal, qui réunit de manière convaincante ces deux films : d'un côté un journaliste, de l'autre un détective privé. Il est certain que c'est autour de ces personnages et de cette idée originale d'investigation du monde criminel par le privé, que l'univers du *noir* est venu puiser son inspiration.

Devant cette ressemblance frappante, au point que les deux films partagent même deux acteurs importants au casting : Peter Lorre et Elisha Cook Jr, comment se fait-il alors que seul John Huston soit reconnu comme le père du film noir ?

Orson Welles révèle dans un entretien avec Peter Bogdanovich, critique et réalisateur, ce qui lui semble relever du travail d'un réalisateur-technicien : « Donne-lui un bon scénario, une bonne distribution et un bon monteur [...] et tout ce qu'il a à dire c'est "Action" et "Coupez", le film se fait tout seul¹⁸ ».

En effet, la mise en scène est considérée comme un élément mineur dans le Hollywood de cette époque, et beaucoup de réalisateurs se contentent d'illustrer le scénario. L'avènement du *noir* est lié à une remise en question de cette conception.

17 Le terme « petit budget » est à mettre en relation avec la norme économique et la cinématographie en question. Comme précisé précédemment, un film est considéré comme série B en dessous de 400 000\$. Le budget de *Le Faucon maltais* est de 375 000\$ et celui de *L'Inconnu du 3^e étage* de 171 000\$, selon le site internet IMDb.

18 Orson Welles, *Moi, Orson Welles, Entretiens avec Peter Bogdanovich*, traduit de l'américain par Evelyne Châtelin, Paris, Editions Belfond, 1993, p. 172 et p. 173. Edition originale américaine : 1992.

L'Inconnu du 3^e étage et *Le Faucon maltais* partagent un même univers narratif, qui va être le ciment du récit : la littérature des *Hard-boiled* (qui se traduit par « les durs à cuire »). Le scénario de *L'Inconnu du 3^e étage* est signé par Nathanael West qui, avant de devenir scénariste à Hollywood, travaille avec Dashiell Hammett, figure importante du mouvement littéraire. Or, John Huston écrit son scénario d'après le roman policier éponyme de ce même Hammett. Ce sont alors les choix de mise en scène et le regard porté sur cet univers, qui vont véritablement différencier les deux œuvres.

Avant de rentrer plus profondément dans l'analyse comparative de ces deux films, il faut d'abord expliciter les enjeux autour de l'avènement d'un genre.

Processus de genrification.

Comme développé précédemment, dans notre hypothèse de départ, la généricité au cinéma est avant tout une réponse des studios hollywoodiens au fait que tous les films sont des prototypes. Par cette prépondérance de la dimension économique, elle diffère de la généricité en littérature (évolution historique des formes). Hollywood a créé les genres les plus fortement marqués, par une économie basée sur le principe de marketing. Le genre comme un individu biologique, obéit à la loi de l'évolution : il naît lorsque les artistes veulent se différencier de leurs prédécesseurs, puis toujours dans une volonté de différenciation, il évolue et meurt. Il y a donc une période d'expérimentation, un « âge d'or » et un déclin. Un genre n'apparaît que lorsqu'il est nommé comme tel par les critiques et les gens de la profession : des *instances de classification*. Il est donc toujours post-daté, les premiers *auteurs* n'ont alors pas conscience des différents codes. On doit penser la naissance d'un genre à travers une dialectique constante entre consolidation et dissémination des catégories. Il est aussi toujours lié à d'autres genres, ainsi qu'à des productions culturelles non cinématographiques, et ces alliances fluctuent.

Le modèle dominant de la théorie des genres est l'approche sémantico-syntaxique inspiré par le travail de Rick Altman. L'ouvrage de Raphaëlle Moine *Les genres du cinéma* permet une bonne compréhension des différents modèles. Le processus de genrification du film noir est développé en annexe n°4.

Analyse comparative n°2.

L'avènement du film noir.

L'Inconnu du 3^e étage - Boris Ingster (1940) et *Le Faucon maltais* - John Huston (1941).

Dans sa célèbre conférence dans le cadre des mardis de la fondation Femis, Gilles Deleuze pose une question à son auditoire :

« Qu'est ce que c'est avoir une idée au cinéma ? [...] Si vous voulez, les idées, il faut les traiter comme des espèces de potentiels, les idées ce sont des potentiels, mais des potentiels déjà engagés dans tel ou tel mode d'expression. Et inséparable du mode d'expression, si bien que je ne peux pas dire : j'ai une idée en général. En fonction des techniques que je connais, je peux avoir une idée dans tel domaine, une idée en cinéma, ou bien un autre, une idée en philosophie¹⁹ ».

Cette analyse a pour objectif de démontrer que, contrairement à Boris Ingster, si l'oeuvre *Le Faucon maltais* marque l'avènement du film noir, c'est d'abord parce que John Huston a eu « une idée en cinéma », bien qu'il soit scénariste avant d'être réalisateur. C'est à dire, que ce sont ses choix de mise en scène, bien plus que ses inspirations scénaristiques, qui lui ont permis de marquer les esprits cinéphiles et donc de fertiliser l'univers du *noir*.

a) Le travail de focalisation.

Les deux personnages sont des enquêteurs et le film se construit en parallèle de l'investigation. Le caractère privé de l'entreprise dynamise le suspense, avec le risque de voir intervenir la police dans l'enquête - supériorité légale - mais aussi par l'illégalité de certaines démarches du personnage. Cependant, la relation que le spectateur entretient avec les deux personnages est bien différente dans ces deux films.

Le travail sur la focalisation mène, dans un cas vers une fade introspection, dans l'autre vers une prise à partie de l'imaginaire du spectateur.

19 Gilles Deleuze *in* conférence des mardis de la fondation Femis, Paris, 1987. Retranscription de Jaqueline Lagoutte pour le site www.webdeleuze.com (Copyright : Emilie et Julien Deleuze).

Page de gauche.



Photogramme n°6: Première partie du travail de focalisation.



Photogramme n°7: Deuxième partie du travail de focalisation.

Analyse d'un plan-séquence, *Le faucon maltais*.

Timecode : 00 : 06 : 22 : 22 – 00 : 07 : 53.

Ce plan-séquence intervient dans le prologue du film. Un meurtre vient d'être commis. Le téléphone sonne et Sam Spade - protagoniste principal - répond en hors-champs. Un policier lui annonce que son associé Miles Archer vient d'être assassiné. La dramaturgie intervient alors en trois parties, à travers lesquelles se met en place un basculement de focalisation.

Première partie (photogramme n°6). La mise en scène décadre volontairement son sujet, pour créer une tension interrogative. *Un téléphone sonne dans une pièce sombre. Quelqu'un répond en hors-champ.* Le spectateur tente d'identifier la voix du personnage, il s'agit certainement de Sam. *La conversation mène alors à l'annonce de la mort de Archer.* Quel est la réaction physique de Sam? La bande son est au centre de la mise en scène, et le spectateur dans une position contradictoire d'un espion, mal positionné. La stabilité de la caméra devient alors source de frustration. Il s'agit d'un dispositif de focalisation externe, le spectateur en sait moins que le personnage.

Deuxième partie (photogramme n°7). *La caméra effectue un léger dé-zoom. Sam raccroche et rentre dans le champ, assis sur son lit. Il allume une lampe, qui éclaire son visage de profil.* Le sujet rentre dans l'image et le personnage livre sa réaction, avec un temps de retard. L'augmentation de la luminance générale et le dé-zoom participe à un agrandissement graduel des informations du champ visuel. Petit à petit, la mise en scène bascule vers une focalisation interne, à travers des éléments introspectifs. *Sam semble perplexe, sa réaction est ambigu. Il prend un temps de réflexion.* Le spectateur est dans un rapport d'intimité avec le personnage.

Troisième partie. *Sam passe un deuxième coup de fil. Il demande à sa secrétaire d'informer la femme de son associé de son assassinat. Il précise : « And keep her away from me²⁰ », explicitant ainsi un caractère inattendu dans sa relation avec la femme de son associé.* Le personnage est dans le champ, éclairé, mais la conversation mène à un nouveau basculement interne/externe. Plus le spectateur en apprend, plus il doute sur le personnage.

Le travail de focalisation se développe ici à travers les dialogues, le cadre, la composition, l'éclairage et le jeu de l'acteur. Ces différents basculements participent à une stimulation de l'imaginaire du spectateur, vis à vis du personnage. Ils participent à la construction du sens.

20 « Et garde la loin de moi »

Analyse de séquence, *L'Inconnu du 3^e étage*.

Timecode : 00 : 16 : 27 – 00 : 19 : 58.

Le film se développe majoritairement avec une focalisation zéro, propre aux codes classiques de l'époque comme dans le film de gangsters. Même si le personnage est la plupart du temps au centre du récit, le spectateur accède à une forme d'omniscience. Il en sait plus que le personnage, sans pour autant accéder à son intériorité. Or, dans cette séquence la focalisation bascule subitement vers une brutale introspection. Après le jugement, auquel le protagoniste Mike, a été appelé à témoigner, un homme est condamné. Il retourne alors à son appartement, croise un autre personnage, et termine sa réflexion dans une chambre. Tout est transmis par une voix off, et l'acteur devient le « pantin » du scénario, paraphrasant dans son jeu la bande son. *Il lève un sourcil, regarde un magasin, observe une photo*. La séquence a pour objectif de mettre en scène le doute du personnage, son ambivalence : *dois-je conserver mon jugement, cette affaire me permet-elle de progresser dans ma carrière de journaliste ? Dois-je remettre en question mon jugement car la vie d'un homme est en jeu ?*

Dans *Le faucon maltais*, le doute du personnage s'exprime par le silence. Un coup de téléphone, un élément dramaturgique et un basculement de focalisation : 5 secondes de latence deviennent alors l'expression des tourments du personnage. A contrario, il faut plus de 3 minutes de voix off dans cette séquence, pour exprimer les réflexions du personnage. Là où John Huston fait appel à l'imagination du spectateur pour « combler les trous », Boris Ingster lui livre les clés de l'intrigue, enregistrées sur une bande-son.

Bien sûr, il y a quelques idées de mise en scène. L'utilisation d'un miroir permet notamment un raccord visuel pour une continuité de mouvement, lorsque le personnage rentre chez lui ; le cadre ainsi fragmenté, crée un montage interne. Cependant, il est certain que rien ne participe dans le son ou dans l'image, à la puissance dramatique : tout est dans les mots. L'inventivité du réalisateur n'est pas au service du film. Le sens émerge seulement de la construction dramaturgique du scénario.

Par ailleurs, les choix de focalisation vont aussi avoir un impact sur les autres paramètres de la mise en scène. Par ce basculement, là où Boris Ingster se plie aux règles de l'esthétique de la transparence, John Huston s'adresse à un spectateur « complice » dynamisant ainsi la logique d'investigation dans le récit.

b) L'impact de la focalisation sur la dramaturgie.

Dans les deux films le personnage se retrouve confronté, à travers l'enquête, à des obstacles externes : la cécité de la justice, le rapport de force avec la police, le silence des témoins... il doit alors résoudre les mystères qui s'imposent. En effet, les films policiers sont très souvent des mélodrames de part la logique d'investigation. Mais bien souvent, ce sont des mélodrames évolutifs : un obstacle interne fait irruption au cours du récit. Or, comme l'exprime Yves Landier dans son ouvrage *La dramaturgie*, sa présence est souvent bien plus efficace pour le processus d'identification du spectateur.

Une fois encore, c'est sur cet élément que les deux réalisateurs vont se différencier. Il se trouve que cet obstacle interne est de même nature dans les deux films : il s'agit d'un sentiment amoureux. D'un côté la femme de Mike s'oppose à son témoignage et le pousse à revoir son jugement. Le sentiment amoureux devient le stimulateur de l'investigation du personnage. De l'autre Sam se retrouve dans un rapport de séduction avec le nœud de l'enquête : Brigid. Dans leur relation règne une incertitude des mobiles. Le sentiment amoureux complexifie alors l'investigation. Dans l'un, l'obstacle interne s'inscrit dans le prolongement du récit, dans l'autre l'obstacle interne s'oppose à son développement. Or, c'est à travers ce type de confrontation, de friction que la puissance dramatique trouve sa source.

La focalisation va jouer un rôle primordial sur ces schémas dramaturgiques.

Dans *L'Inconnu du 3^e étage*, l'omniscience du spectateur amène une transparence dans le récit. Le spectateur avance en même temps que le personnage dans l'enquête, qui se résume au squelette que lui impose le scénario. Dans *Le Faucon maltais*, de par les basculements de focalisation, le spectateur mène sa propre enquête et le protagoniste devient lui aussi objet d'investigation. De cette manière, John Huston crée de la profondeur dans son personnage : une part dans le récit, une part dans l'imaginaire du spectateur, créant ainsi un processus de subjectivisation.

C'est ce qui va faire de Sam Spade un « personnage de cinéma », et du détective privé, le premier personnage du *noir* : à mi-chemin entre l'ordre et le crime, l'intérêt privé et l'intérêt public, peu scrupuleux mais n'engageant que lui, satisfaisant à la fois les exigences de la morale et celles de l'aventure criminelle.

Page de gauche.



Photogramme n°8 : Scareface (1932)



Photogramme n°9 : Le Faucon maltais (1941)



Photogramme n°10 : L'Inconnu du 3° étage (1940)

c) La nuit : cadre diégétique et objet de mise en scène.

Dans son ouvrage de référence sur la direction de la photographie, Henri Alekan évoque le traitement de la nuit au cinéma : « c'est l'espace-temps non appréhensible. Sa représentation plastique par le noir est la valeur paroxystique de l'angoisse humaine. [...] Ces jeux de contraste ne sont que des *équivalences plastiques* de l'ancestral conflit entre le bien et le mal, le bonheur et le malheur, la joie et la peine, matérialisées et dosées en intensité et densité, réparties en surfaces et en volumes, faits de clairs et d'obscurs, de lumières et d'ombres. »²¹ Dans cette citation, Alekan souligne que ces équivalences plastiques du « bien et du mal » existent depuis bien longtemps dans l'inconscient collectif.

L'ambiance nocturne apparaît le plus souvent, dans le récit cinématographique, pour marquer un changement de temporalité. Cependant, certains genres cinématographiques en ont fait l'objet premier de la mise en scène, notamment en Europe. L'expressionnisme, à travers l'oeuvre de Robert Wiene *Le cabinet du docteur Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*) en 1920. Puis, à travers cet héritage, le caligarisme en Allemagne et le réalisme poétique en France. Bien que le film de gangsters respecte l'esthétique de la transparence, il se démarque des autres productions hollywoodiennes en construisant par l'alternance jour/nuit, une dialectique apparence/réalité dans la mise en scène.

Dans *Le faucon maltais*, contrairement à *L'Inconnu du 3^e étage*, se développe une dialectique similaire ; mensonge/vérité, en accord avec la logique d'investigation du récit. Cela montre que qu'il s'inscrit dans un certain prolongement de l'esthétique de la pénombre des films de gangsters. Les photogrammes 8, 9 et 10 sont des scènes nocturnes des films précédemment analysés. Dans les deux premiers : les extérieurs nuit sont éclairés de manière uniformément sombre, dans un certain respect du dispositif classique (back-light, fill-light et key-light). Cependant, la présence de lampadaires en haute lumière crée un fort contraste dans l'image. La pénombre règne, créant un univers d'angoisse et de mystère²². A l'inverse, dans le dernier photogramme la nuit n'est qu'un cadre temporel. Les décors et personnages sont uniformément éclairés, quasiment à niveau équivalent avec les scènes de jour. Encore une fois, Boris Ingster se satisfait d'un poste de *réalisateur-technicien*, sans prendre aucune direction dans la mise en scène autres que celle dictées par le scénario.

21 *Des lumières et des ombres* – Alekan Henry, Paris, Editions du Collectionneur, Nouv. Éd, 1998, p. 84.

22 Il est probable qu'à l'époque de *Scareface*, cela corresponde aussi à certaines difficultés techniques.

Partie II – Le temps du code :
un cinéma de la suggestion à travers l'univers du *noir*.

Esthétique de l'introspection.

« Le cinéma n'est pas un spectacle, c'est une écriture, une écriture par laquelle on essaye de s'exprimer avec d'horribles difficultés parce qu'il y a tant de choses entre vous-même et l'écran²³ ».

Robert Bresson approche le cinéma comme un langage, de la même manière que Cocteau. Il évoque dans cette phrase l'acte d'énonciation au sein du cinéma et sa complexité, de par les difficultés humaines, techniques, financières et même formelles qu'impose la production d'un énoncé cinématographique.

L'énonciation est un terme linguiste. Elle peut concerner le rapport entre l'énoncé (le texte) et son énonciateur *approche n°1*, mais aussi le rapport entre l'énoncé et son destinataire (le lecteur) *approche n°2*. Sa transposition dans le domaine du cinéma pose certaines problématiques. Les travaux de Gérard Genette montrent que le travail de focalisation prend un sens particulier avec le cinéma (*approche n°1*). Les différents *points de vue* du personnage, du narrateur, et de l'énonciateur se développent de manière imbriquée dans des blocs de *mouvements-durées*, de telle manière qu'il est parfois complexe de les distinguer au sein du récit. De par les propriétés audio et visuelle de l'énoncé cinématographique, il est aussi question d'une ocularisation et d'une auricularisation qui concerne ce qui est *vu* et *entendu*. Bien sûr, il peut aussi y avoir des décalages qui s'installent entre ces différents paramètres, d'autant plus que la focalisation est la plupart du temps éminemment variable. Mais il est tout de même possible de reconnaître une *tendance*, comme présentée avec le film de gangsters, et plus largement avec le film narratif de cette époque, dont le récit s'organise souvent avec une focalisation zéro. Or, l'autorégulation impose aux réalisateurs d'accorder une nouvelle attention au spectateur et à l'impact moral des films (*approche n°2*), tout en restant discret dans l'énonciation.

A travers l'évolution de cette contradiction, l'esthétique de l'introspection va émerger dans le *noir*, avec notamment la mise en place d'une figure déléguée de l'énonciateur : le sous-narrateur.

23 Robert Bresson in *Bresson par Bresson – Entretiens (1943-1983)*, Mylène Bresson, Flammarion, Paris, 2013, p. 38.

2. 1 – Une personnification de la censure.

En 1931-32, Jason Joy occupe une place intenable au sein de la Studio Relations Committee. Il défend des critères de production censés éviter toute censure aux films, puis doit se faire l'avocat des studios devant les différentes institutions, auxquelles il doit rendre des comptes. Or, les procédures d'auto-régulation ne reflètent plus les attentes des censeurs. Il y a alors une décrédibilisation du symbiote, et donc une mise en péril de l'espace de négociation. Celle-ci mène à une opposition frontale entre les organismes de censure et les producteurs, illustrée notamment par l'intervention du producteur Howard Hughes pour *Scareface*. Il y avait, dans le conflit autour des films de gangster, une objection d'ordre anthropologique, à laquelle le système des listes ne pouvait pas répondre seulement grâce à la coupure. Ces différentes confrontations et l'échec de la symbiose vont amener certaines instances de censure à s'organiser entre elles, au sein d'une institution spécifique à la censure cinématographique, pour démontrer leur légitimité et leur capacité de mobilisation sur le sujet.

La mise en place de La ligue de la Décence : Martin Quigley.

L'avènement d'un nouveau système d'autorégulation résulte en grande partie des initiatives de l'Eglise Catholique pendant cette période de crise, entre 1930 et 1934.

En 1930, deux catholiques, le père Daniel Lord et le directeur du *Motion Picture Herald* Martin Quigley, proposent à Hays un brouillon de ce qui va devenir le Code de Production (Code « Hays »). Tous deux veulent couper à la source, la production d'oeuvres « inacceptables », au lieu d'entraver la distribution au niveau local. Leur démarche est nouvelle : il ne faut plus évaluer les « ingrédients » d'une œuvre, mais sa « saveur générale ». Lorsque ce Code est officiellement proposé à la MPPDA, un groupe de producteurs mené par Irving Thalberg s'y oppose fermement.

De par ses contacts dans l'Eglise et pour sa capacité à gérer la tension entre discours public et confidences privée, via le support de presse qu'il dirige, Martin Quigley est un candidat idéal pour participer à la symbiose. Il devient alors l'interlocuteur principal de Hays.

Quigley tente de mettre en place une nouvelle institutionnalisation des instances de censure religieuses, pour affirmer une puissance de mobilisation. Il obtient une déclaration dans la hiérarchie catholique, qui va permettre un mouvement de rassemblement. Mgr. Amleto Giovanni Cicognani, nouveau délégué papal de New York annonce, en 1933 : « Les catholiques sont appelés par Dieu, le Pape, les évêques et les prêtres, à une campagne unie et vigoureuse pour la purification du cinéma, qui est devenu une menace mortelle pour la morale²⁴ ». Cela donne lieu à la création de la Ligue de la Décence (National Legion of Decency) en 1934, qui diffuse un mot d'ordre pour engager uniformément les ouailles. Tous les fidèles doivent prêter serment par écrit. Le document en question est disponible dans sa traduction française, en annexe n°6.

Le mouvement prend de l'ampleur et dépasse les paroisses catholiques, des milliers de protestants et de juifs s'ajoutent à la liste. Avec plus de 5 millions de signataires, cette ligue représente le plus grand groupe de pression jamais réuni autour du cinéma.

La formation par l'épiscopat américain de la Ligue de la Décence constitue une menace inédite pour les studios. A travers son poids démographique et économique, tout d'abord. Pour la première fois, une instance critique peut mobiliser suffisamment de spectateurs, aux Etats-unis et à l'étranger, pour susciter l'échec commercial d'un film. Ensuite, la Ligue formule l'essentiel de ses critiques en termes d'*effet* et non de *contenu*. Ils visent autant les procédés allusifs que les représentations directes et ne limitent pas leur discours aux seuls publics « fragiles ». Enfin, à travers l'Eglise, la Ligue allie cohésion hiérarchique et diversité des initiatives locales. Du sermon au boycott, de la cotation indicative des films au noyautage des commissions de censure, de l'action de masse à la projection privée, les studios ignorent à chaque conflit quelle forme prendra l'objection catholique.

Deux symbiotes vont connaître une ascension rapide à Hollywood, Martin Quigley et un certain Joseph I. Breen, responsable des relations publiques du MPPDA sur la Côte Ouest. Ils vont créer ensemble un nouvel espace de négociation, malgré de virulentes diatribes contre l'auto-régulation. Contrairement à la période des « listes », la symbiose va fonctionner à travers deux institutions : la Ligue, où Quigley va devenir un des acteurs principaux, et la MPPDA où Joseph I. Breen va prendre de nouvelles responsabilités. Ils vont incarner ensemble le nouveau visage de la censure cinématographique des années 30 aux années 50 (schéma en annexe n°7).

24 Cité par WALSH Franck R., *op.cit*, p. 87.

La personnalisation du contrôle à travers le Code de Production : Joseph I. Breen .

Dans les années 1930-1940, le *studio system* (modèle industriel de l'âge « classique ») est dominé par huit studios. Les cinq *majors* (MGM, Fox, Warner, Paramount et RKO) et les trois *minors* (Universal, Columbia et United Artists). Ils contrôlent le marché par leur capacité de production, mais aussi par leur mainmise sur la distribution et l'exploitation des films. La MPPDA modifie profondément son dispositif d'auto-régulation en janvier 1934, lorsque Hays promeut Joseph I. Breen à la tête d'un nouveau service, la Production Code Administration (PCA), qui remplace la Studio Relations Committee. En juillet de la même année, Breen obtient des studios le droit de délivrer un Sceau de conformité au Code de Production (PCA Seal). Le contrôle des scripts et des films devient alors obligatoire sous peine d'amende et d'exclusion des grands réseaux de salles. Les décisions de Breen sont quasiment irrévocables. Le Code de Production passe du statut de texte incitatif à celui de « règlement intérieur » de l'industrie. Document hybride, comme l'écrit Jean-Loup Bourget, il : « mêle deux démarches et deux discours : ceux de Hays et des patrons des studios, soucieux de préceptes pratiques et détaillés ; ceux de Quigley et Lord, convaincus qu'au cinéma incombait une réelle responsabilité morale²⁵ ».

Le Code s'inscrit à travers trois principes généraux :

«1. On ne produira aucun film susceptible de porter atteinte à la morale. La sympathie du public ne devra jamais aller aux criminels, aux malfaiteurs ni aux pécheurs.

2. Les personnages devront mener une existence honorable, justifiée par les exigences de l'intrigue ou par la nécessité de divertir le spectateur.

3. Les lois, naturelles ou instituées, ne devront jamais être tournées en ridicule. Leur violation ne sera jamais présentée de façon positive²⁶ ».

Ces principes généraux sont ensuite déclinés en applications particulières autour de grandes thématiques, un peu comme le système des listes : le crime, la sexualité, la vulgarité, l'obscénité, le blasphème, les costumes, la religion, les décors, la danse, les sentiments nationaux, les titres. La traduction française du Code est disponible en annexe n°3.

25 BOURGET Jean-Loup - *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan, 1998, p. 30.

26 Extrait de la traduction française du Code de Production, en Annexe n°3 - *La réglementation imposée par les différents systèmes de censure*.

Le Code innove par la portée qu'il donne à l'auto-régulation.

Il constitue un choix de civilisation à travers l'encadrement de la dimension morale qui est apportée par les films. Il ne s'agit plus de défendre la santé financière d'un studio ou l'ordre public. A travers ce Code, Quigley et Lord soutiennent que les loisirs d'un peuple reflètent, mais aussi agissent sur son degré de civilisation. Par ailleurs, la réglementation s'adapte au territoire sur lequel se développe l'intrigue : « 4. DANS LES FILMS SITUES SUR LE TERRITOIRE AMERICAIN, les personnages ne devront pas boire d'alcool, sauf si l'intrigue exige ce type de personnage particulier. Dans les films situés dans des pays où l'alcool demeure en vente libre, on s'efforcera d'y faire allusion aussi rarement que possible. ²⁷»

Plus qu'un divertissement, le cinéma apparaît comme une activité esthétique et normative. Il est donc question d'un art sous contrainte morale. Le rôle de l'Eglise dans la rédaction des textes entraîne évidemment une place prioritaire des préceptes catholiques. Le Code envisage aussi une responsabilité élargie de l'auto-régulation. Contrairement aux systèmes des listes, il prend en compte l'hétérogénéité des publics, impliquant une variété des modes d'engagement et des pratiques de réception. Il garde cependant une vision progressiste des « publics fragiles », dans certains passage : « 2. SCENES D'AMOUR. Elles seront filmées de façon à ne pas choquer la pudeur, en tenant compte des réactions humaines. Des scènes de ce genre ne sauraient être motivées à l'écran sans provoquer de dangereuses émotions chez les jeunes, les être immatures ou les individus dépravés²⁸».

Lord et Quigley soulignent aussi l'intensité, l'attrait émotionnel et le réalisme de l'expérience cinématographique. Le cinéma est présenté comme un médium puissant et intrusif. Cela justifie alors des restrictions plus fortes qu'en littérature, en presse ou au théâtre. Comme l'explique Olivier Caira, l'intrigue devient l'objet prioritaire des réflexions sur l'acceptabilité des films : « Le spectateur n'est plus le réceptacle passif des préceptes délivrés en fin de film ; il est capable d'interprétation ; sa mémoire est sélective et sujette aux expériences marquantes ; ses catégories normatives doivent être régulièrement consolidées. Cette approche permet d'évaluer les éléments d'un film, non plus sur la base d'une liste d'interdits, mais selon leur place dans l'intrigue²⁹ ».

27 Extrait de la traduction française du Code de Production en Annexe n°3 - *La réglementation imposée par les différents système de censure.*

28 *Ibidem.*

29 Olivier Caira, *op cit.* p. 41

Breen occupe une place charnière entre l'industrie hollywoodienne, soucieuse de défendre son image, et la Ligue désireuse d'agir sans gaspiller ses capacités de mobilisation. L'avènement de la Ligue rend la question de l'acceptabilité si sensible, que tout les films ne peuvent se priver de l'obtention du Sceau de conformité (PCA Seal), surtout si ils souhaitent accéder aux chaînes de salles des majors et profiter du *block-booking*. Breen détient donc la clé du marché.

Il va gérer, tout au long de sa carrière, une tension intrinsèque au Code : entre l'énumération, réductrice mais pratique, de sujets dangereux, et l'énoncé de principes généraux dont l'application suppose une constante interprétation.

L'autorégulation fondée sur des inventaires tendait à l'impersonnalité et au codage. Au contraire, l'application du Code suppose une reconnaissance de l'interprétation individuelle comme instrument de contrôle. Grâce à sa position organisationnelle et à sa capacité de négociation, Breen va redessiner les frontières de « l'inacceptable » à partir de *sa* vision du cinéma. C'est est un paramètre essentiel pour l'analyse des films de cette époque.

L'avortement, par exemple, ne figure pas parmi les « applications particulières » du Code, mais demeure interdit jusqu'en 1949. Il arrive également que Breen appuie un film malgré une infraction à la lettre du Code, si son enseignement moral lui semble nécessiter la représentation d'une scène. C'est le cas pour *Detective Story* (1951) de William Wyler, où un policier désespéré se jette sur un homme armé. L'assassinat d'un représentant de l'Etat est proscrit par le Code, mais une approche en termes de réception permet de juger la scène acceptable. Il existe donc une contradiction entre contrôle des contenus et contrôle de la réception. Le second repose sur l'intime conviction d'un individu qui doit juger comme si son expérience de l'oeuvre contenait toutes les réceptions possibles.

Cette nouvelle forme d'autorégulation admet la pluralité des lectures et envisage le film comme une œuvre et non comme une série de *stimuli*.

D'un modèle de « contrôle du contenu » vers un modèle de « contrôle de la réception ».

La logique du contrôle de la réception, imposée par le nouveau système du Code de Production, se distingue de celle du contrôle du contenu de différentes manières.

Le public, d'abord, n'est plus considéré comme passif ; il est doué de capacités interprétatives. Il n'y a plus de séparation entre différents publics ; un film doit être visible par tous ou modifié.

Le contrôle est réalisé par des symbiotes « cinéphiles », qui portent un intérêt pour le langage cinématographique. Par ailleurs, ces censeurs internes préfèrent la réécriture des œuvres à la coupure.

La Ligue de la Décence et la position des auteurs du Code orientent le texte vers certaines positions de L'Eglise sur le cinéma. L'effet indésirable de l'expérience cinématographique est : le pêché, la transgression de règles morales et non légales. Tandis qu'entre 1915 et 1934, on souhaitait dissuader les spectateurs de tenter une transgression en montrant que « cela finit mal », on affirme désormais que « c'est mal » par une rhétorique de la damnation.

De par l'autorité de la PCA sur les producteurs, à travers le Sceau de conformité, l'autorégulation peut être désormais envisagée comme une véritable censure économique, exprimant la volonté des différentes instances de censure, pour diminuer le coût d'acceptabilité. Il est d'ailleurs intéressant de noter que « l'âge d'or » d'Hollywood coïncide avec cette toute puissance de la PCA, renforçant encore la thèse d'une censure au service de l'industrie cinématographique, avant tout. Le contrôle de la réception empêche de bâtir une jurisprudence simple et détachable des personnes. Le modèle est probabiliste : dans les conflits marqués par la volatilité des interprétations, les studios satisfont des interventions de Breen, parce qu'il savent *grosso modo* les prévoir, et parce qu'elle correspondent *grosso modo* à celles de la Ligue de la Décence. Il n'est donc viable que si l'intime conviction est protégée par une position organisationnelle forte. C'est le pouvoir du Sceau de conformité (PCA Seal), sésame de l'accès aux salles, qui permet de s'affranchir des « applications particulières » du Code, pour demander des modifications dans le jeu des acteurs, le dialogue, le décor ou l'enchaînement des scènes, sans avoir à se justifier.

Breen envisage l'oeuvre dans son ensemble : il refuse l'euphémisation des thèmes sensibles. La visée morale doit être présente dans chaque scène. L'adultère ou l'homosexualité peuvent être suggérés, mais de façon ambiguë : une interprétation différente doit toujours être possible.

La moralisation de dernière minute est abandonnée au profit de refontes narratives drastiques. Breen surveille davantage que ses prédécesseurs les aspects non verbaux des films. Disposant d'une équipe plus nombreuse, il peut faire inspecter costumes ou décors. Chaque problème est envisagé en terme d'effet : le spectateur gardera-t-il telle scène en mémoire ? Tirera-t-il telle conclusion de tel épisode ?

L'intrigue va alors être au cœur de la stratégie dans la pré-épreuve d'acceptabilité pour les auteurs du *noir*.

Le retour du crime à l'écran : le film noir.

Sous tendue d'évolutions structurelles, l'histoire de l'autorégulation est aussi ponctuée de brusques accélérations. Certains conflits attendus n'éclatent cependant jamais, faute de *casus belli* ou parce que l'intérêt à coopérer l'emporte. En témoigne le retour du crime à l'écran et les liens de parenté qui vont se développer entre le film noir et le Code de Production.

Hays avait obtenu de la MPPDA, un moratoire sur les films de gangsters en septembre 1931. Dans les premières années d'application du Code, Breen n'est donc pas contraint d'intervenir aussi fréquemment sur la question du crime que sur celui de la transgression sexuelle, mais son influence est néanmoins sensible. Au tournant des années 1940, les adaptations de romans noirs, signés Cain, Hammett ou Chandler, laissent présager l'ouverture d'un nouveau front dans la campagne de La Ligue de la Décence. C'est un nouveau genre criminel qui apparaît, et l'on peut craindre un embrasement censorial semblable à celui provoqué par les films de gangsters dans les années 1930-1932. En effet, le film noir réintroduit l'interrogation morale dans la fiction criminelle. Malgré certaines exceptions, il ne va pourtant pas susciter de grandes batailles et de grands bouleversements dans l'équilibre de la symbiose censeurs-producteurs. Le développement de ses figures esthétiques et narratives, en communion avec les normes imposées par le Code, va devenir le symbole d'une réussite de l'auto-régulation.

Différentes logiques vont alors se développer à travers une esthétique de l'introspection, nourries d'un héritage sémantique propre aux films de gangster, et portées par une nouvelle approche de l'énonciation, qui va permettre de contourner les problèmes d'acceptabilité.

2. 2 – La narration introspective chez les auteurs du *noir*.

Dès le film de gangsters, la mort du personnage est déjà la solution narrative première pour punir le criminel et peindre les conséquences de son mode de vie, en respect des normes de l'autorégulation. La logique de la fatalité est donc, dès le départ, le fruit de la symbiose censeurs-producteurs au sein des procédés narratifs de l'industrie cinématographique. Les tentatives autour de l'univers du *noir* vont mener certains auteurs du genre à reconsidérer le rôle des actants principaux. Dans *Le faucon maltais*, John Huston s'inspire des films policiers avec le trinôme classique : agresseur – victime – défenseur de l'ordre. Cependant, il fait intervenir une ambiguïté dans les mobiles des personnages, de manière à ce que l'agresseur se confonde avec la victime dans un *quiproquo* général, stimulant ainsi le suspense. D'autres auteurs du genre vont noyer le personnage principal dans ces rapports de mensonges et de trahisons, amenant à nouveau le cinéma américain à adopter le point de vue d'un criminel et donc à réinvestir la logique de la fatalité.

Contrairement aux films de gangsters, les auteurs du *noir* vont faire de la question morale une priorité dans l'intrigue. Dans ce sens, la narration va prendre une dimension introspective avec un nouveau dispositif : le *flash-back*, à travers le récit auto-biographique d'un sous-narrateur.

Orson Welles – véritable *cinéaste*³⁰ – ouvre la voie avec son premier film hollywoodien *Citizen Kane* (1941), qui connaît un succès critique et commercial. Il innove plus précisément sur l'utilisation de la « voix » narrative, pour reprendre le terme de Gérard Genette, avec des perspectives stimulantes de mise en scène. Il s'agit d'un film-enquête, dans une dynamique d'investigation similaire à celle de l'univers du *noir*, avec une logique biographique. D'une part, à travers des témoins intra-diégétiques, d'autre part via le travail d'un journaliste qui tente de rassembler ces différents témoignages, et enfin par un narrateur omniscient qui organise l'ensemble. Welles construit plusieurs niveaux d'énonciation, qu'il développe à travers un récit non-linéaire. Cet héritage esthétique et narratif de *Citizen Kane* – connu aussi pour avoir une influence particulière sur la modernité cinématographique des années 60 – va nourrir les auteurs du *noir*, qui vont tenter une introspection de l'esprit criminel.

30 La notion de *cinéaste* engage ici la position d'un réalisateur-metteur en scène. Un «auteur» de cinéma dans le sens où il construit un *point de vue* sur l'histoire et il intervient sur les questions de production. Orson Welles, dès *Citizen Kane*, prend en charge le film comme un véritable chef d'orchestre.

Analyse comparative n°3.

Narration introspective, une approche « morale » de l'esprit criminel.

Assurance sur la mort - Billy Wilder (1944) et *La Griffé du passé* – Jacques Tourneur (1947)

Dans l'ouvrage *L'Analyse des films*, Jacques Aumont et Michel Marie développent la relation entre psychanalyse et narratologie, notamment à travers le vecteur : narrateur, personnage, spectateur. Ils évoquent la notion des *identifications secondaires*, qui recouvrent : « ce que la critique de cinéma a découvert depuis longtemps, à savoir que le film suscite, chez le spectateur, des affects, de la sympathie, de l'antipathie, et que ces affects sont souvent dirigés vers les personnages en tant que tels³¹ ». Hitchcock s'est souvent vanté de faire de la « direction des spectateurs », et donc de prévoir les réactions du public à tel ou tel élément. Cependant, l'identification est un phénomène subjectif, à tous les sens du mot. Il est donc difficile d'envisager des *indices identificatoires absolus* ; c'est-à-dire, valables pour tout spectateur, pour le spectateur en général. En revanche, on peut repérer plus facilement des éléments qui « prêtent » à identification.

L'étude des identifications secondaires amène donc à s'intéresser de près aux personnages et aux relations que le spectateur entretient avec eux. Dans ce même ouvrage, Jacques Aumont et Michel Marie évoquent le travail de Marc Vernet qui formule l'hypothèse « d'une certaine homologie de situation entre spectateur et personnage de film, notamment lorsqu'il s'agit d'un personnage en position de narrateur. Ainsi, dans le film policier, le détective privé qui cherche à voir ou à savoir est une figure déléguée, au sein de la fiction, de la position occupée dans la salle par le spectateur³²».

Cette homologie s'exerce notamment, de manière éloquente, à travers une figure esthétique récurrente du film *noir* : la voix off. *Assurance sur la mort* (*Double Indemnity*) de Billy Wilder et *La Griffé du passé* (*Out of the Past*) de Jacques Tourneur, narrent le retournement criminel d'un homme ordinaire, par un processus de sous-narration auto-biographique en *off*. Malgré une logique commune de par cette idée de focalisation, ces films vont cependant se différencier dans l'approche de l'univers du *noir*.

31 Jacques Aumont et Michel Marie – *L'Analyse de films*, Paris, Editions Armand Colin, Collection Armand Colin Cinéma, 2014 (première édition avec Nathan, en 1988), p. 171.

32 Ibidem, p. 172.

a) Un récit auto-biographique : voix off, flash-back et sous-narrateur.

Comme présenté dans l'analyse de *L'inconnu de 3ème étage*, la voix *off*, qui présente un caractère introspectif évident, peut aussi engendrer une inhibition de la mise en scène. La charge du sens est souvent reportée sur la bande son, privant le champ visuel de toutes subtilités et le spectateur de toutes interprétations. Dans le film noir, elle intervient d'une autre manière.

Le *flash-back*, dans ces deux films, engendre un récit auto-biographique fragmenté. Le protagoniste se démultiplie à travers les différentes temporalités. Il y a ainsi plusieurs personnages à travers un seul protagoniste. Sous-narrateur, il se juge lui-même et s'auto-critique, participant à une dynamique de réflexion sur la moralité de son histoire, à travers la voix en *off*. La non-linéarité impose aussi une fragmentation du discours, laissant au spectateur le temps de se projeter dans cette introspection.

Dans le prologue de *Assurance sur la mort*, Walter arrive blessé à son bureau. Il laisse alors un message sur une bande son enregistrée à son ami Barton Keyes, chargé du bureau des contentieux pour un cabinet d'assurances. Il livre ainsi le récit de son basculement vers la criminalité ; de son attirance pour Phyllis à la trahison de son ami Barton, de sa complicité sur un adultère à sa complicité sur un meurtre et une arnaque aux assurances. Il décrit avec quelle bêtise il a succombé aux vices et de quelle manière il a échoué : « I killed him for money... and for a woman. And I didn't get the money, and I didn't get the woman³³ ». De la même manière Jeff, dans *La Griffes du passé*, se livre à Ann lors d'un trajet en voiture. Homme mystérieux, il lui révèle son passé : sa blessure affective, et le « jeu » dangereux dans lequel il s'est enfermé. Alors qu'il était détective privé, Jeff avait été chargé par le truand Whit Sterling de lui ramener sa maîtresse, Kathie. Séduit par la jeune femme, il finit par trahir son employeur et se rend complice d'un meurtre, sans le vouloir. Même si le *flash-back* est moins long et moins entrecoupé que celui de *Assurance sur la mort*, il joue cependant un rôle primordial dans la mise en scène du personnage. Son passé hante son quotidien, jusqu'à refaire surface. Il ne peut se défaire de ses dettes : ni envers Whit, ni envers la Loi. Jeff finit par s'entretuer avec Kathie, et Walter avec Phyllis. Comme le dit Barton Keyes, l'amour et la criminalité ne sont pas de bons amants dans le film *noir* : « Murder's never perfect. Always comes apart soon or later. And when two people are involved, it's usually sooner³⁴ ».

33 « Je l'ai tué pour de l'argent... et pour une femme. Je n'ai pas eu cet argent, et je n'ai pas eu cette femme. »

34 « Un meurtre n'est jamais parfait. Cela craque toujours, tôt ou tard. Et quand il y a deux personnes impliquées, c'est souvent plus rapide. »

Ces films sont scellés dans une logique de fatalité au tout début du récit, contrairement aux films de gangsters. Le *flash-back* est ainsi amorcé. La mise en scène de l'enquête se ré-orienté sur les raisons qui poussent le protagoniste vers le basculement, plutôt que sur des « éléments de conclusion » pour l'enquête. La voix *off* devient alors l'objet de la réflexion « morale » du film, à travers l'introspection « décousue » du personnage.

Comme le développe Marc Vernet, l'homologie entre la position spectatorielle et le détective privé renforce la dynamique d'investigation parallèle, donnant lieu à une certaine complicité. Il y a entre le spectateur et le personnage, dans ces deux films, à la fois : une proximité affective (voix *off* et sous-narration, dramaturgie) et une distanciation morale (protagoniste « fragmenté », mode de narration confessionnel, dynamiques de réflexion et d'investigation). Cela s'inscrit dans un travail de subjectivisation du film noir, déjà amorcé par John Huston avec *Le faucon maltais*.

b) Rhétorique de la damnation.

La sous-narration se développe, dans les deux films, sur le mode de la confession, rappelant ainsi l'omniprésence de la pensée chrétienne dans le Code de production. Le mal, l'immoralité prend forme à travers les représentations du « péché ». Le message confessionnel est alors adressé à un personnage qui représente la droiture morale. Walter s'adresse à Barton Keyes ; homme de bonnes intuitions et homme de Loi, diamétralement opposé à Phyllis, et Jeff s'adresse à Ann ; amour sincère et bienveillant, diamétralement opposé à Kathie. En effet, la *femme fatale*³⁵ est à chaque fois la cause du basculement.

À sa rencontre, le protagoniste devient un damné. Malgré tous les efforts qu'il fournit pour s'en dégager, il sombre dans l'illégalité et le péché, jusqu'au dénouement où s'abat la sentence finale. Dans *La Griffé du passé* lorsque Jeff rencontre Kathie, elle dégage un charme angélique et clame son innocence. Dans *Assurance sur la mort*, Phyllis laisse apparaître plus facilement sa malice, mais elle la cache derrière la « présumée » sévérité de son mari. Au cours du récit, elles se révèlent toutes les deux d'une grande cupidité, les menant sans la moindre hésitation à tuer ou à « faire tuer ». Le protagoniste devient alors un bras aveugle, sous leur tutelle.

³⁵ Le personnage de la *femme fatale* va être traité plus en profondeur dans l'analyse comparative n°4. *Gilda*, de Charles Vidor se prête plus à cette analyse, car la protagoniste principale incarne avec subtilité ce personnage plein d'ambiguïté.

Page de gauche.

Temporalité 1 : Trahison => Absence visuelle => Solitude.



*Photogramme n°11 : Kathie et Jeff,
avec le cadavre n°1.*



*Photogramme n°12 : Jeff, seul avec
le cadavre n°1.*

Temporalité 2 : Solitude => Prison visuelle => Damnation.



*Photogramme n°13 : Jeff s'apprête à
découvrir le cadavre n°2.*



*Photogramme n°14 : Jeff s'enferme
avec le cadavre n°2.*

Dans les deux films, de nombreux éléments annoncent cette damnation dans la mise en scène. Voici plusieurs séquences qui s'inscrivent dans cette rhétorique.

La Griffes du passé.

Analyse de deux séquences qui fonctionnent en parallèle : Jeff se retrouve seul avec un cadavre.

Time code 1 : 00 : 34 : 32 – 00 : 37 : 53.

Time code 2 : 00 : 53 : 19 – 00 : 54 : 47.

La malédiction du protagoniste prend un caractère irréversible dans ces deux séquences, parce qu'elle se prolonge à travers les deux temporalités du récit : le passé et le présent du personnage.

La première se déroule dans le *flash-back*. Alors que Jeff et Kathie se pensent tirés d'affaire, en ayant dupé Whit, ils sont retrouvés par l'ancien associé de Jeff qui leur fait du chantage. Kathie finit par l'assassiner et s'enfuit, laissant Jeff seul avec le cadavre. A la fin de la séquence, Jeff trouve un document qui confirme le mensonge de Kathie vis à vis des 40.000\$ volés.

Dans la deuxième séquence, Jeff tombe dans un piège tendu par Whit, pour le faire inculper d'un meurtre qu'il n'a pas commis. Pour « rembourser » la dette qu'il a envers lui, Jeff accepte sans le questionner de se rendre chez un inconnu. Il comprend alors que l'objectif était de lui faire laisser des empreintes dans la maison, pour qu'il soit ensuite accusé d'être le meurtrier du propriétaire. Il retourne alors chez la victime et tombe sur son cadavre. Damné, il est à chaque fois seul avec la mort, seul face au crime. Il s'enferme alors dans cette solitude, enterrant ou cachant les cadavres, et devient un hors-la-loi. La mise en scène apporte de la puissance à cette rhétorique de la damnation. A travers différents plans, appartenant à ces deux séquences, les arguments visuels s'installent dans la composition de l'image.

Photogramme n°11 et n°12 : Temporalité 1 (le passé).

Entre ces deux photogrammes se développent une absence visuelle : Kathie s'est enfuit. Un point de fuite se construit à travers : regards, éclairage uni-directionnel, plan de la table et entre-ouverture de la porte.

Photogramme n°13 et n°14 : Temporalité 2 (le présent).

Lorsque Jeff est à nouveau confronté à un cadavre, le spectateur est séparé du personnage par une vitre ; véritable prison visuelle, affirmant le caractère irréversible de la damnation. Alors que la caméra est en plan fixe, le personnage se déplace dans la profondeur du champs, tour à tour déformé par les objets au premier plan, cherchant désespérément une issue au piège.



*Photogramme n°15: Première
rencontre entre Walter et Phyllis.*



*Photogramme n°16 : Deuxième
rencontre entre Walter et Phyllis.*

Extraits du Code :

« 1. L'ADULTERE constitue parfois le pivot d'une intrigue. On s'efforcera cependant de ne pas le traiter de manière explicite, de ne pas le justifier, ni même le présenter sous un jour favorable.

[...]

2. SCENES D'AMOUR.

- a) Ces scènes devront toujours être justifiées par l'intrigue.
- b) Les baisers trop fougueux ou trop passionnés seront proscrits, ainsi que les étreintes trop ardentes, les poses et les gestes suggestifs. »

[...]

IV. OBSCENITE

Les mots, gestes, références, chansons, plaisanteries, allusions et sous-entendus (fût-ce perceptibles à une infime partie du public) sont strictement interdits. »

Assurance sur la mort.

Analyse des deux premières rencontres entre Phyllis et Walter.

Time code 1 : 00 : 08 : 48 – 00 : 11 : 43.

Time code 2 : 00 : 15 : 51 – 00 : 20 : 55.

Entre les deux personnages, la séduction se développe sur le mode de la provocation dans les dialogues, laissant place à une complicité volontairement grossière et faussement ambiguë. Cela crée un érotisme brûlant dans l'esprit du spectateur, mais timide dans la représentation. En effet, *l'ellipse indirecte* qui consiste à attribuer à un personnage l'interprétation de la scène que l'on interdit au spectateur, va être une des nouvelles figures esthétiques du *noir* pour aborder les thèmes sensibles du Code. Lorsque Phyllis annonce l'absence de son mari et de sa « femme de maison » (timecode 2), Walter esquisse un sourire satisfait. Rien n'est clairement énoncé, mais la pensée érotique du personnage est évidente.

Dans la dynamique imposée par l'autorégulation, tout se joue sur la portée morale de l'intrigue. L'interdit sexuel est alors directement relié à l'esprit criminel. Phyllis est une « meurtrière » avant d'être une « infidèle ». L'antipathie dédagée par son personnage permet une dépréciation automatique de ses actes. Cependant, la mise en scène de la séduction est nécessaire pour justifier le basculement de Walter, malgré les recommandations. A travers ces deux rencontres (timecode 1 et timecode 2), Billy Wilder crée une tension sexuelle sans gestes, sans mots obscènes, sans baisers... Il joue sur la répétition de certains motifs entre les différentes séquences, comme dans *La Griffé du passé*, pour installer une rhétorique de la damnation. L'élément principal de cette mise en scène est la chaînette au pied de Phyllis, objet de sensualité et de malédiction. Billy Wilder fait donc appel à un procédé fétichiste. Obnubilé par ce bijou inhabituel, Walter est sous un sortilège : enchaîné et séduit. A chacune des deux rencontres, comme un cérémonial, Phyllis descend l'escalier pour le rejoindre : même coupe de cheveux grotesque, même parfum, même chaînette. Un travelling en gros plan, dans cette logique de fétichisation, suit le mouvement de son pied à travers les barreaux (photogramme n°15 et 16). Juste avant la deuxième rencontre, Walter annonce en *off* : « I had a lot of stuff lined for that Thursday afternoon [...], but I kept thinking about Phyllis Dietrichson... and the way that anklet of hers cut into her leg³⁶ ».

36 « J'avais beaucoup de chose à faire ce jeudi après-midi [...], mais je ne pouvais pas m'arrêter de penser à Phyllis Dietrichson... et à cette chaînette autour de sa cheville. »

La rhétorique de la damnation est en partie le fruit de l'autorégulation. Les infractions aux codes sont justifiés par l'intrigue – récit d'une réflexion du « pêcheur » sur son « pêché » – laissant à cet univers cinématographique une grande latitude dans le traitement de la morale. Cependant, cette intervention extra-diégétique apporte aussi parfois une dimension onirique, car cette logique de la fatalité ne semble pas toujours émerger des éléments de l'intrigue. On a du mal à comprendre pourquoi Walter se rend chez Phyllis à la fin du film, alors que la situation semble s'améliorer pour lui. En effet, Barton Keyes pense que l'associé mystérieux de Phyllis est le jeune Nino. Il est donc presque sorti d'affaire. Pourtant, il est attiré de manière inévitable, malgré les solutions qui se présentent à lui, vers l'échec et la mort. Le pouvoir d'attraction de Phyllis, femme fatale ? Les remords face à l'innocence du pauvre Nino ? Ou bien, les lois de l'autorégulation ?

Le dénouement n'est pas le même dans le film que dans le roman de James M. Cain. En effet, Walter décide dans le livre d'avouer son crime, pour innocenter Lola et Nino. Mais il s'échappe par la suite avec Phyllis, et la compagnie d'assurance étouffe l'affaire. Les deux amants finissent ensuite par se suicider. Dans le film, le couple illicite s'entretue avant la confession, et Walter meurt de ses blessures dans les bras de Barton Keyes. Pour obtenir le Sceau du PCA, Billy Wilder doit conserver l'intégrité de Barton Keyes, représentant de la morale. L'amitié ne peut l'emporter sur la justice, les actes criminels et l'adultère doivent être condamnés. La séduction entre Phyllis et Walter, quant à elle, doit rester malveillante et mener à une haine mutuelle et un échec de l'entreprise criminelle. Olivier Caïra³⁷ évoque dans son ouvrage, ces différentes modifications imposées par J.I Breen, vis à vis de ce film.

c) Esthétique de la pénombre ?

Le film noir est encore dans sa période de genrification à cette époque. Les réalisateurs ne peuvent donc pas encore jouer de manière explicite avec les standards du genre. Ces deux films font tout de même appel à des motifs marquants du *noir* : la narration sous forme d'une enquête privée, l'incertitude des mobiles, l'investigation d'un univers criminel... Il semble alors intéressant de se demander, vis à vis de ce processus de stabilisation des codes : lequel des réalisateurs se rapproche le plus de la démarche de John Huston dans *Le faucon maltais* ? Quels prolongements proposent-ils dans ce nouvel univers criminel, encore en germe ?

37 O.Caïra, *op.cit.*, p.96.

Page de gauche.



Photogramme n° 17 : La Griffe du passé. Nuit américaine - Plan large.



Photogramme n° 18 : La Griffe du passé. Nuit américaine - Plan serré.



Photogramme n° 19 : Assurance sur la mort. Nuit urbaine - Plan large.



Photogramme n° 20 : Assurance sur la mort. Nuit urbaine - Plan serré.

John Huston, avec *Le faucon maltais*, impose deux idées majeures : la mise en scène du détective privé, figure délégué de la position spectatorielle, et le ré-investissement de l'univers criminel, à travers l'esthétique de la pénombre. Il développe ainsi une dialectique mensonge/vérité dans le récit, par le travail de la lumière notamment.

Dans *La Griffé du passé*, Jacques Tourneur prolonge la narration sous-forme d'enquête, où l'incertitude des mobiles des personnages nourrit le suspense. Le protagoniste est lui aussi un détective privé en quête de vérité, emmêlé dans des liens de dominations. Cependant, comme le montre le photogramme n°17, les scènes de nuit sont souvent mises en scène avec la technique de la *nuit américaine*. Ce procédé utilise des filtres dégradés et un travail de contraste pour créer une ambiance nocturne à partir d'une ambiance diurne. Sur ce photogramme, les contrastes dans le ciel et sur le sable permettent d'identifier la manipulation. L'obscurité n'est donc pas un élément prioritaire de sa mise en scène. L'esthétique de la pénombre est donc absente dans ce film. Dans ce sens, le raccord lumière entre le photogramme n°17 et 18 privilégie un ré-éclairage des visages pour donner plus de puissance au jeu des acteurs, au détriment de la cohérence organique des plans. Ce choix technique est en fait directement lié à l'absence d'un cadre diégétique constitutif de l'univers du *noir* : la ville.

Dans *Assurance sur la mort*, Billy Wilder ré-emploie la dynamique d'investigation d'une narration-enquête à travers le cabinet d'assurance, mais il délaisse le *détective privé*. Epaulé par Raymond Chandler sur le scénario, il inscrit cependant son travail dans le prolongement des adaptations de la littérature « Hard-boiled » qui ont mené à l'avènement de ce personnage. Le film est, en effet, écrit à partir du roman *Three of a Kind* de James M. Cain. La ville est ici au cœur de la mise en scène, autant par son absence que par sa présence à l'image, car il est surtout question de la décadence urbaine : cupidité et crimes dans le quotidien des citadins ; le basculement criminel de « monsieur tout le monde ». La mise en scène de la pénombre est alors prioritaire autant dans les plans larges que dans les plans serrés, au détriment parfois de l'intelligibilité de la scène, comme dans *Le faucon maltais* : photogramme n°19 et n°20. Cela démontre aussi que ce sont les lumières de la ville, c'est-à-dire des lumières artificielles mais diégétiques (facilitant les tournages en extérieur de nuit), qui donnent lieu à une crédibilisation de cet univers obscur, vis à vis des conventions du spectateur.

L'esthétique de la pénombre dans le film noir est donc intimement lié à l'univers urbain, comme dans le film de gangsters. Peut-il en être autrement ?

Page de gauche.



Photogramme n° 21 : Première discussion entre Walter et Phyllis.



Photogramme n° 22 : Dernière discussion entre Walter et Phyllis.



*Photogramme n° 23: Eclairage arbitraire sur le visage de Phyllis ;
marque d'énonciation.*

Billy Wilder fait lui aussi usage d'une dialectique mensonge/vérité, à travers l'alternance jour/nuit, dans la continuité de l'univers crapuleux et sombre du film de John Huston. Il parvient aussi à déplacer cette dialectique : le domicile de la famille Dietrichson devient alors le théâtre des manipulations malveillantes et érotiques menées par Phyllis.

L'esthétique de la pénombre construit cette séduction mortifère à travers l'évolution de l'éclairage au cours des différents rendez-vous dans cette maison. Le « jeu d'acteur » au sein de la fiction des deux protagonistes, s'installent à travers les déplacements, les regards, les positions, les sous-entendus échangés dans ce lieu. Au départ, lors de la première discussion (photogramme n°21) la dialectique penche vers la construction du mensonge, à travers un éclairage classique et homogène. Puis la lumière évolue, en même temps que la relation entre les deux personnages se dégrade. Walter découvre petit à petit la perversion de Phyllis. A la fin du film, lors de la discussion finale dans ce même lieu (photogramme n°22), la pièce est plongée dans l'obscurité. La dialectique se retourne alors à travers un éclairage contrasté et graphique, comme pour témoigner de la véritable relation animant les deux complices : le « pêché », les ténèbres. Dans cette scène, l'esthétique de la pénombre ne s'exprime plus seulement par un éclairage nocturne urbain, elle apparaît au sein du foyer familial. Elle peint les vices du « citadin » sur les murs de la maison, sur les meubles, sur les photographies.

Billy Wilder prolonge donc une nouvelle syntaxe de l'univers criminel, amorcée par John Huston, contrairement à Jacques Tourneur qui s'intéresse plus au concept de la narration-enquête. Il profite d'une certaine marge de manœuvre, de par la nécessité de différenciation, pour mener des tentatives originales dans la mise en scène, jusqu'à bousculer les conventions du spectateur. Dans le photogramme n°23, la source qui éclaire le visage de Phyllis est totalement arbitraire, sans rapport avec la logique d'éclairage de la pièce. Elle est la marque d'un réalisateur qui compose par la lumière, comme un peintre avec son pinceau, le pouvoir magique de son personnage. Ces interventions assumées, même ponctuelles, favorisent l'affirmation d'une énonciation au sein du film. Dans la même logique que *l'ellipse indirecte*, elles créent une complicité avec le spectateur, qui participe à la construction du sens. Wilder remodèle ainsi les frontières de l'inacceptable imposée par l'auto-régulation. Le contrôle de la réception ne peut agir sur ce type de motif visuel, qui devient objet de perversion seulement dans l'imaginaire de ceux qui se prêtent au jeu. En effet, il semble bien difficile de formuler un interdit sur la base des interactions entre les différents éléments de la mise en scène.

2. 3 – La lumière introspective chez les auteurs du *noir*.

Après la Seconde Guerre Mondiale, une prise de conscience généralisée des atrocités nazies et de la violence du fascisme donne lieu à une crise de conscience majeure. Gilles Deleuze évoque à ce sujet, dans son interview sous forme d'abécédaire, la sensation latente d'une « honte d'être un homme³⁸ ». Celle-ci ne serait pas le fruit d'une culpabilité collective, mais d'une profonde remise en question de la nature humaine. Un changement idéologique est donc en marche un peu partout dans le monde. Des cinéastes s'emparent alors de ces questionnements et participent à cette recherche de sens. En Italie, d'abord, avec l'avènement du néoréalisme à la fin de la guerre. Les auteurs puisent dans des apparentes contraintes (indisponibilité des plateaux de tournage, pénurie de moyens...) une incontestable qualité de vérité, donnant naissance à une esthétique de la réalité : une attitude de l'artiste face au réel, qui vise à représenter le plus fidèlement possible ce qu'il perçoit, avec une approche morale du film. Celle-ci féconde alors de multiples renouvellements cinématographiques à travers le monde, et notamment à Hollywood. La période d'après guerre est alors ancrée dans un contexte inhabituel pour le cinéma, qui lui donne accès à un champ d'expérimentation plus large, dans une dynamique imposée autant par les auteurs que par les spectateurs.

Par ailleurs, c'est aussi à cette époque que se popularisent les travaux sur la psychanalyse. Le cinéma participe à cette vulgarisation de la doctrine freudienne, en la traitant comme un thème fictionnel particulièrement riche, non sans distorsion ni affadissement soulignent Jacques Aumont et Michel Marie³⁹. Cette dimension psychanalytique va surtout trouver une place dans le cinéma américain, où *l'esprit criminel* est caractérisé par la *névrose**. L'ambivalence devient un des thèmes majeurs du film noir, entraînant le développement de l'introspection des personnages au sein des récits, déjà amorcée par des films comme *Assurance sur la mort* (1944). Seulement, après la guerre, l'interrogation morale dans les films n'est plus seulement impulsée par l'auto-régulation, mais aussi par la nouvelle *attente spectatorielle* qui redessine le coût d'acceptabilité. Le cycle du *noir* continue alors de se pérenniser, en traitant les thèmes proscrits : violence, adultère, perversion... malgré l'influence très importante du Code. Cependant, l'approche des thèmes sensibles est de plus en plus subtile, complexifiant l'analyse des censeurs : film-enquête, rhétorique de la damnation, récit autobiographique fragmenté.

38 Gilles Deleuze in *L'Abécédaire de Gilles Deleuze – R comme Résistance*, interview de Claire Parnet, réalisé par Michel Pamart, produit par Pierre-André Boutang, Éditions Montparnasse, 2004, 2min24.

39 J.Aumont et M.Marie, *op. cit*, p. 162.

En 1920, *Le Cabinet du docteur Caligari* marque les esprits par son caractère révolutionnaire, en livrant une histoire de fous racontée par un fou. Conçu à l'abri du monde, à la lumière exclusive du studio, dans l'exaspération des formes et des contrastes, dans la déréalisation des décors et des personnages, le cinéma expressionniste est alors le produit de l'angoisse et du repli ambiant en Allemagne. Son avènement coïncide avec celui de la république de Weimar (1919), alors que le pays humilié par la défaite, politiquement déçu, en proie à une inflation galopante, semble perdre tout repère. Ces expérimentations vont ensuite fertiliser d'autres mouvements, comme le « réalisme poétique ». L'étrange association de deux concepts, que le sens commun tend à opposer, exprime bien la nature duelle de ce mode de représentation empruntant des éléments à la réalité, pour s'en éloigner délibérément au fur et à mesure de l'élaboration du film*. Dans *Le Quai des brumes* de Marcel Carné (1938), les personnages se transforment en silhouette, dans une composition onirique où les décors se fondent dans un épais brouillard. L'exposition des images exploite des contrastes dans les basses lumières : immersion dans un monde d'injustice où l'aliénation des hommes empêche tout amour sincère de fleurir. Henri Alekan, qui était à l'époque assistant opérateur sur ce film, explique que la nuit à travers sa représentation picturale par le noir, a toujours été le lieu d'expression de l'angoisse, mais aussi du surnaturel. Dans l'obscurité l'homme, depuis son état le plus primitif, perd la maîtrise du monde et prend conscience de sa faiblesse.

Alekan développe alors à l'impact du travail de la lumière sur la diégèse : « On peut distinguer deux sortes d'éclairages nocturnes : l'éclairage lunaire et l'éclairage composite. [...] Par "éclairage arbitraire" nous entendons tout éclairage dont la ou les sources interviennent sans aucun rapport avec une logique directionnelle. Il est évident que l'éclairage arbitraire ne suit que les règles de l'imaginaire ou de la fantaisie, sans référence au monde du connu et du conventionnel. Un éclairage arbitraire est un éclairage déroutant, puisqu'il ne s'appuie plus sur le vécu et le rationnel⁴⁰ ».

L'univers du *noir* parvient à se stabiliser dans l'industrie hollywoodienne, notamment par l'utilisation de cet héritage esthétique qui répond à *l'attente spectatorielle*. Il prolonge alors son succès en affirmant et en renouvellement des motifs du « surnaturel ». L'esthétique de la pénombre cède alors progressivement la place à l'esthétique de l'introspection, déjà en germe dans la narration. En faisant appel à l'éclairage arbitraire, des auteurs du *noir* vont alors questionner l'éthique de l'énoncé.

40 Henry Alekan, *op.cit* – p. 86.

Analyse comparative n°4.

Un dispositif technique pour deux stratégies dans l'épreuve d'acceptabilité.

Gilda - Charles Vidor (1946) et *La Dame de Shanghai* – Orson Welles (1947)

Chaque pays a connu différentes mutations sociétales après la Seconde Guerre Mondiale, à des échelles bien sûr relativement différentes. L'économie de guerre a par exemple participé à une certaine prise d'indépendance des femmes. Après le retour des troupes américaines sur leur territoire, des couples se sont formés sans réellement se connaître après avoir subi de profondes mutations, tant psychologiques que physiques. Ce nouvel équilibre entre l'homme et la femme dans la société américaine à cette époque, devient lui aussi un thème important du film noir, à travers le personnage de la femme fatale. Raymond Borde et Etienne Chaumeton évoquent, en 1955, ce personnage très particulier qui vient alimenter l'univers du *noir* : « [...] la femme fatale, qui s'auto-mutile, frustrée criminelle, mi-dévoreuse et mi-dévorée. Ce nouveau type de femme, experte dans le chantage, le vice et les armes à feu a donné sa marque à un érotisme noir, érotisation de la violence, loin des héroïnes chastes du vieux western ou du film historique⁴¹ ». Incarnation cinématographique des peurs et des frustrations des hommes de cette époque quant au nouveau statut des femmes, elle devient le moteur de toute une dramaturgie très complexe. Dans les intrigues des trois films noirs précédemment analysés, à chaque fois, une femme fatale joue un rôle déterminant. Cependant, le travail de focalisation qui est au départ centré sur le protagoniste, relègue souvent ce personnage féminin en périphérie du travail introspectif. Elle est un élément perturbateur dans la dramaturgie, mais ses propres tourments sont écartés de la mise en scène. Dans cette analyse comparative, il va être question de son ambivalence et de sa nouvelle place dans la syntaxe du *noir*.

Rita Hayworth, célèbre actrice et fantasme de toute une génération, va alors incarner le renouveau de ce personnage de cinéma. Charles Vidor et Orson Welles vont voir en elle, à travers *Gilda* et *La Dame de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*), l'expression de deux visions bien différentes du cinéma et d'Hollywood, jusqu'à bouleverser toute la profession.

41 R.Borde et E.Chaumeton, *op. cit.*, p. 20.

a) Charles Vidor et la logique de l'érotisme *noir*.

Pour J. I Breen, l'érotisme est plus dangereux que la violence, car cette dernière apparaît d'emblée comme détestable. Au contraire, la transgression sexuelle présente des attraits qu'il faut contrecarrer : « Une sympathie induite pour le pêcheur peut engendrer, par association d'idées ou sous l'emprise de l'émotion, une sympathie pour le pêché. De plus, une sympathie excessive pour le pêcheur suscite de l'antipathie pour les personnages bons, dont le devoir consiste à faire obstacle à son penchant. Une sympathie exagérée pour la femme adultère nous ferait détester l'époux fidèle ⁴²».

Dans les films de gangsters, la grande problématique était notamment la question du glamour dans la criminalité. Or *Gilda*, par bien des aspects, joue avec les mêmes codes que cette dramaturgie des années 30 :

- Ascension sociale du protagoniste au sein d'un milieu criminel. *Johnny Farrell, joueur professionnel, débarque à Buenos Aires. Il se lie d'amitié avec Ballin Mundson, le propriétaire d'un casino, dont il devient l'associé.*
- Conflit autour d'un personnage féminin, rapports de force et de domination entre les personnages. *À l'issue d'un voyage d'affaires, Ballin revient alors accompagné de celle qu'il vient d'épouser : l'extraordinaire Gilda. Le hasard, la prédestination, veulent qu'elle soit précisément l'ex-fiancée de Farrell.*

Cependant, de par la logique de l'auto-régulation et en prolongement des codes du *noir*, le glamour est éliminé au profit de la scansion des tourments endurés par les « pêcheurs ».

L'ancien amour renaît de ses cendres, dans un équilibre malsain. La jalousie et la souffrance nourrissent alors un rapport sadomasochiste où se substitue la haine à l'amour, et vice versa.

Pour la première fois dans l'univers du *noir*, au deux tiers du récit, le film rentre dans une dynamique introspective du personnage de la femme fatale. *Gilda* est alors au centre de la mise en scène. De nombreux basculement de focalisation sont opérés, parfois étonnant vis à vis de la cohérence organique du film, car le récit est présenté comme un seul et même « grand » *flash-back* (Johnny raconte en voix *off*, au passé). L'érotisme s'exprime à travers une dialectique femme blessée/femme blessante.

42 Cité par Jacobs Lea - *The Wages of Sin. Censorship and the Fallen Women film, 1928-1942*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 118.

Page de gauche.



Photogramme n° 24 : Gilda observe le carnaval depuis sa fenêtre.



Photogramme n°25 : Gilda se confie à Maria, la femme de chambre.



Photogramme n°26 : Gilda, avant le spectacle (lumière principale en contre).



Photogramme n°27 : Gilda, pendant le spectacle (lumière principale de face).

Analyse de la séquence de discussion entre Gilda et Maria, la femme de chambre.

Time code : 01 : 00 : 41 – 01 : 03 : 27.

Cette séquence intervient comme un basculement, à la moitié du film. Gilda observe de sa fenêtre, le défilé du carnaval. Elle se rend alors compte qu'elle est prise au piège par le jeu malsain qu'elle a elle-même mené. Ballin l'emprisonne par jalousie et l'empêche de profiter de l'ambiance festive. De son côté Johnny se plie, par amitié, aux règles imposées par Ballin. Une comparaison est alors mise en place, à travers les dialogues, entre la situation de Gilda et le processus du carême : après les temps de festivité vient le temps du jeûne et de la pénitence. La pensée morale catholique est alors un fil conducteur dans le récit : la première partie du film présente les personnages comme des « pécheurs », la deuxième partie du film évoque le parcours vers la rédemption. Cette nouvelle rhétorique ré-orienté la stratégie dramatique du *noir*, en supprimant la rhétorique de la damnation, et donc en ouvrant de nouvelles possibilités sur la portée morale du film, tout en respectant « l'esprit » du Code. Dans cette logique, la lumière est au service d'un dédoublement du personnage à travers le basculement dispositif classique (photogramme n°24) / dispositif introspectif (photogramme n°25).

En effet, Gilda se présente d'abord comme une manipulatrice qui fait usage de son pouvoir de séduction, comme d'une arme de torture affective. Dans cette séquence, sa véritable personnalité se dévoile enfin à travers son acte de confiance. La lumière clé est alors diminuée en intensité et la lumière en contre devient lumière principale (photogramme n°25). En adresse directe au spectateur, elle montre pour la première fois un signe de faiblesse. Elle exprime à Maria sa détresse, tout en fuyant son regard, ne pouvant assumer son comportement. Ce dispositif d'éclairage arbitraire impose automatiquement un bouleversement des codes de représentation du cinéma classique. Il s'inscrit cependant dans un dialogue avec la syntaxe du *noir*.

La dialectique femme blessée/femme blessante atteint son paroxysme dans les différentes séquences de danse (photogramme n°26 et 27). L'érotisme *noir* est présenté comme l'expression d'une souffrance intérieure, où le personnage est victime de la puissance de son charme, comme d'une arme incontrôlable. L'exaltation de la sexualité s'inscrit dans une logique de vengeance, comme pour répondre aux attentes morales de J.I Breen. Le fort contraste qui découpe l'image en très haute et très basse lumière, exprime une dualité dans une construction similaire à la figure du Yin et Yang, c'est-à-dire sous la forme d'une complémentarité. L'érotisme est autant nourrit par la part d'ombre du personnage que par son aura de sensualité.

b) Orson Welles crée une logique de l'onirisme *noir*.

Après le double échec du film *It's all True* en 1942, inachevé et déficitaire pour la RKO, Welles cherche à regagner la confiance des studios. Il réalise alors *Le Criminel (The Stranger)* en 1946 et se soumet avec fidélité au plan de travail prévu et au budget du film, en respectant les codes esthétiques et narratifs qui régissent le cinéma classique. Cependant, cette expérience n'est pas satisfaisante pour Welles⁴³, car elle remet en cause sa vision du travail d'un *cinéaste*. C'est donc dans une dynamique de propositions esthétiques vis à vis du cinéma hollywoodien, qu'il va écrire et réaliser *La Dame de Shangai* vaguement inspiré du roman de Sherwood King, *If I Die Before I Wake*.

Dès le début du film, Welles installe une dynamique de fatalité dans la narration, en réponse à celle qu'impose le code Hays, pour mener un double discours sur les personnages du *noir* et sur le cinéma. Michael, le protagoniste, est l'objet d'un jeu sadique de personnages étouffés par le pouvoir et l'appât du gain, qui semblent s'auto-destiner à la souffrance. Dans la logique d'un sous-narrateur omniscient « fataliste », la voix off incarne une projection du protagoniste dans le futur commentant sa propre histoire, comme dans *Gilda*. Le ton est cependant relativement différent : les remarques du protagoniste amènent le spectateur à analyser la naïveté avec laquelle il succombe aux différents pièges tendus par le couple Bannister : Elsa et Arthur. Par un processus d'exagération des codes du *noir* et du cinéma classique, jusqu'à l'absurde et le grotesque parfois, Welles fait passer la narration au second plan. Il y a tant d'élément en décalage dans la mise en scène, que l'analyse du film amène rapidement vers une « sur-interprétation ». C'est d'ailleurs certainement la volonté du réalisateur. Deux éléments sont cependant marquants dans toute cette mascarade : la présence de personnage dans certaines scènes, sans aucun lien de causalité ; *la vieille dame à l'aquarium et au procès, mais aussi tout l'équipage du bateau dans la scène du parking*, la publicité à la radio sur le bateau au second plan sonore, qui raille la séduction de Elsa ; « *So remember ladies, use Glosso Lusto. It pleases your hair, pleases the man you love* ». Un récit pervers se construit à travers ces différents décalages : voix off / bande image, mise en scène absurde/syntaxe du *noir*, avec une double lecture du sens des séquences. Le dispositif de lumière introspectif est alors au service d'un traitement figuratif et métaphorique de l'intériorité des personnages.

43 « Il n'y a rien de moi dans ce film. [...] je l'ai tourné pour montrer que je pouvais être un aussi bon réalisateur que n'importe qui d'autre. » Orson Welles, in André Bazin - *Orson Welles*, Queteny, Edition Cahier du cinéma, Collection Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2006, p. 187.

Page de gauche.



Photogramme n°28 : Michael arrive devant les aquariums pour rejoindre Elsa.



Photogramme n°29 : Elsa lit la lettre d'aveu qui va incriminer Michael.



Photogramme n°30 : Michael drogué dans la parc d'attraction "chinois".



Photogramme n°31: Elsa éblouit Michael avec une lampe torche.

Analyse de la séquence de discussion entre Elsa et Michael, devant les aquariums.

Time code : 01 : 00 : 41 – 01 : 03 : 27.

Après un rendez-vous avec Grisby, qui lui propose un plan suspicieux, Michael rejoint Elsa en secret dans un musée marin. Il lui apprend alors l'existence d'une lettre d'aveu rédigée par Grisby à son attention dans laquelle il avoue être son assassin. Elsa, qui est à l'origine de ce plan diabolique, fait mine d'être inquiète par ce projet mais le convainc de s'y investir. Le burlesque côtoie la noirceur dans cette séquence, notamment lorsque les personnages sont moqués par des écoliers alors qu'ils échangent un baiser.

Welles crée alors un éclairage introspectif, dans un dispositif similaire à celui de *Gilda*, en supprimant la lumière clé pour un éclairage principal en contre. Il intègre ensuite les éléments du décor comme reflet direct de l'intériorité du personnage. Rohmer précisait d'ailleurs en parlant de son travail : « On a fait observer que sa figure favorite était la litote, le point fort de la scène restant à l'arrière plan devant l'appareil impassible⁴⁴ ». Dans le photogramme n°28, une pieuvre évoque le plan tentaculaire et meurtrier d'Elsa qui commence à se mettre en place, et dont Michael est la naïve victime. Dans le photogramme n°29, un poisson monstrueux apparaît, métaphore de la face cachée du personnage en contraste avec son apparence angélique : un esprit criminel, avide d'argent et de pouvoir.

Cette dynamique graphique dans la mise en scène se prolonge tout au long du film. Au fur à mesure que l'intrigue évolue, le visage d'Elsa plonge dans la pénombre, jusqu'à ce qu'elle se transforme par un parallèle visuel, en dragon aux yeux de flamme (photogramme n°30 et 31). Élément clé de la dramaturgie, cette vision onirique de la femme fatale participe à l'approche très métaphorique de l'auteur, éloignant le film des constructions classiques du récit. En effet, bien que tous les protagonistes masculins, qui entourent Elsa, soient conscients de son esprit malveillant, son ensorcellement est si puissant qu'ils se laissent volontairement entraîner vers la mort, dont seul Michael va miraculeusement échapper.

Que cherchent les Bannister dans *La Dame de Shangai* ? Tout l'insolite de l'oeuvre est là : ces créatures larvaires et mystérieuses qui n'abattent leur jeu que dans la mort. La logique de la fatalité est dans ce film, le symptôme d'un scénario autoritaire qui impose une syntaxe sans solution, avec une sentence inévitable. Dans les dialogues, il y a un questionnement permanent du champ lexical du *noir* : « *What is a tough guy ? A guy with an edge. [...] a gun or a knife*⁴⁵ ».

44 Eric Rohmer, in André Bazin - *Orson Welles*, *Op. cit.* p. 119.

45 Discussion entre Michael, Arthur et les marins dans le bar. Time code : 00 : 10 : 21.
« Qu'est qu'un "dur à cuire" ? Un gars avec un avantage [...] un revolver ou un couteau »

Page de gauche.



Photogramme n°32 : Grisby, tel un chef opérateur sur sa barque.



Photogramme n° 33 : Ocularisation primaire subjective ; il observe Arthur.



Photogramme n° 34 : Ocularisation primaire subjective ; il observe Elsa.



Photogramme n°35 : Champ ; les avocats en spectacle.



Photogramme n°36 : Contre-champ ; la réaction du public

c) Deux logiques du *noir*, au service de deux visions de l'énonciation différentes.

L'épreuve d'acceptabilité présente les mêmes problématiques pour la plupart des films *noir* : il y a la question de l'adultère, thème prioritaire, et la question du crime. Il est demandé de « ne pas donner aux criminels une stature héroïque ni justifier leur comportement⁴⁶ ». Cependant, la pré-épreuve n'engage que la portée morale du film. Or, l'auto-régulation du PCA n'est qu'une partie de l'autorité qu'impose la MPPDA sur le cinéma.

Gilda et *La Dame de Shanghai* ont tous deux réussi la pré-épreuve du Code sur ces thèmes difficile à traiter : que ce soit par la logique de la fatalité ou la rhétorique de la rédemption. Ils ont eu cependant des retentissements tout à fait différents, que ce soit au sein des producteurs hollywoodiens ou à la réception en salle. *La Dame de Shanghai* est un échec commercial. Motif supplémentaire de l'exclusion définitive d'Orson Welles à Hollywood, ce film marque un tournant dans sa carrière. Un virage calculé pour retrouver la position qui lui semble être celle d'un auteur de cinéma, un inconfort maximum, comme il le confie lui-même dans son interview accordé à André Bazin⁴⁷. Il va donc partir, suite à un nouvel échec avec *Macbeth* un an plus tard, en Europe pour produire lui-même ses films, indépendamment du système des majors américaines. *Gilda* est au contraire un immense succès. Il mêle ambition esthétique et puissance dramaturgique, tout en respectant les codes du cinéma narratif hollywoodien.

Petite protégée d'Harry Cohn, directeur de la Columbia, Rita Hayworth incarne la notion de vedettariat à l'américaine : un « produit » cinématographique, potentiel économique. Alors que Vidor va faire d'elle, la plus grande star de la Columbia, Welles va détruire son image à travers le grand fracas des miroirs dans l'épilogue du film, et par la même occasion sa carrière.

Ce qui est remis en cause dans *La Dame de Shanghai*, et qui est sublimé dans *Gilda*, c'est l'équilibre dans le processus de standardisation/différenciation des codes esthétiques qui fait d'Hollywood un empire culturel. D'un côté, Charles Vidor construit un érotisme *noir* qui stimule la dramaturgie, et participe à une approche subtile des personnages et du récit. Il s'insère dans cette dialectique. De l'autre, Orson Welles développe un onirisme *noir* qui supprime la logique mimétique de la représentation et donne de la puissance à la description des personnages.

46 Extrait de la traduction française du Code de Production, en Annexe n°3 - *La réglementation imposée par les différents systèmes de censure*.

47 « Le plus grand danger pour un artiste est de se retrouver dans une position confortable : c'est de son devoir de se trouver au point d'inconfort maximum, de chercher ce point. » - Orson Welles, in André Bazin - *Orson Welles, Op. cit.*, p. 180.

**PARTIE III – Epilogue du système d'autorégulation
et essoufflement du film noir.**

Liens de parenté.

Le film noir s'épanouit alors que la Production Code Administration (PCA) est au sommet de sa puissance. Le Code permet une stabilisation de l'industrie cinématographique, en plein « âge d'or ». L'avènement de l'univers du *noir* révèle alors l'efficacité du dialogue au sein du système d'autorégulation, pour permettre un dynamisme de renouvellement au sein d'Hollywood en même temps qu'un succès commercial. Le metteur en scène obtient une place privilégiée dans la stratégie d'acceptabilité, tant que la logique du genre est respectée.

Davantage qu'une coexistence pacifique, le Code et le film noir entretiennent de véritables liens de parenté. L'élimination du « glamour » est en premier lieu un objectif commun. Dialogues, décors, objets et conduites sont concernés. Sa forme la plus dure est la profanation d'icônes du *glamour* hollywoodien : Rita Hayworth dans *La Dame de Shanghai* (1947), Gloria Swanson et sa riche demeure assimilée à un tombeau dans *Sunset Boulevard* (1950) ou bien Marlène Dietrich en femme fatale, reléguée aux fourneaux dans *La Soif du mal* (1958). L'omniprésence de la morale catholique est aussi un élément de convergence. L'insistance sur le caractère éphémère et fallacieux des rétributions du crime est présente dès *Le faucon maltais* : la statuette tant convoitée s'avère être de plomb. L'accent est mis sur les dilemmes moraux du personnage central ; il y a une corrélation entre les *options morales* des personnages et leur vie affective. La formation de liens sociaux, notamment du couple, dépend de la résolution du dilemme. Gilda et Johnny ne se retrouvent que lorsqu'ils se confessent pour expier leurs pêchés, abandonnant ainsi leur désir de vengeance mutuelle. Non seulement le crime ne paie pas, mais il se paie par l'anxiété et l'auto-destruction. A travers une atmosphère tragique : clair-obscur, voix off et *flash-back* expriment déterminisme moral et irréversibilité des destins.

Ce lien de parenté, est avant tout, le fruit du confinement des discussions au sein de l'autorégulation, mené par un petit groupe de personnes qui constitue la symbiose (annexe n°7) et quelques producteurs importants. Si il est, à une certaine période, vecteur de réussite pour Hollywood et les instances de censure, il va être aussi à la source d'une auto-destruction.

3. 1 – Les failles du système d'autorégulation.

L'autorégulation du système de production hollywoodien sous le code « Hays » se construit autour d'un équilibre particulièrement fragile. Chaque crise de la censure cinématographique est alors liée aux dévoilements de ces faiblesses.

L'espace de négociation se maintient grâce à un confinement des querelles. Cependant, les producteurs indépendants et les censeurs trop exigeants sont écartés des discussions, et cherchent donc par tous les moyens à nuire à cette symbiose, qui ne leur profite pas. La personnalisation du contrôle reporte donc l'efficacité du système d'autorégulation, non pas sur une méthode, mais sur des positions organisationnelles fortes. Cela constitue la force de ce système, comme sa faiblesse, lorsque les symbiotes présentent un défaut d'autorité. Le confinement des discussions à travers l'auto-régulation est dangereux, car *la publicité des objections*, malgré l'impact sur le coût d'acceptabilité, est aussi l'occasion pour les studios de mesurer la distance qui s'installe entre les valeurs morales défendues par les instances de censure et l'évolution des mentalités dans la société américaine. De nouvelles considérations juridiques vont entraîner au début des années 50, une nouvelle période de crise dans l'espace de négociation.

Joseph I. Breen, seul capable de faire fonctionner l'espace de négociation.

Breen quitte la PCA à deux reprises. Son absence mène à chaque fois à des conflits et une désorganisation de la symbiose, montrant ainsi la dépendance du système à ses capacités de négociation. A travers l'analyse de ces deux périodes, il apparaît que le rôle de Breen est paradoxal : personne n'est pleinement satisfait de son travail, mais son absence suscite des tensions plus vives encore.

La première période survient en mars 1941, lorsque Breen laisse son poste à la PCA pour prendre une place de producteur à la RKO. Geoffrey Shurlock le remplace alors, mais les courriers sont signés de manière impersonnelle : « Production Code Administration ». L'espace de négociation patiemment dégagé par Breen sombre rapidement dans le conflit. Des producteurs profitent de cette déstabilisation du système, et certains films qui avaient été refusé précédemment sont remis en chantier.

Malgré les avertissements de Breen, Shurlock accorde le Sceau de la PCA au film de George Cukor, *La Femme aux deux visages* (*Two-faced Woman*). Karin Blake (Greta Garbo) s'y invente une sœur jumelle aguicheuse pour tester la fidélité de son mari Larry (Melvyn Douglas). Celui-ci croit alors commettre un adultère, bien qu'il s'agisse de son épouse légitime. Cet usage de *l'ellipse indirecte* est finalement jugé inacceptable par la Ligue. L'interprétation erronée du mari le conduit à des actes qui, de son point de vue, relèvent du péché. Pour la première fois depuis 1934, le Ligue contredit la PCA. La MGM qui produit le film va devoir suspendre l'exploitation du film, pour trouver des compromis directement avec la Ligue. Celle-ci impose alors l'élimination des dialogues équivoques et une refonte de l'intrigue : le mari découvre la supercherie et ne s'y prête que pour ridiculiser la jalouse.

Hays reprend la direction de la PCA, l'année suivante en 1942. La courte crise de 1941 autour du film *La Femme aux deux visages*, révèle moins les propriétés du film que celles de la PCA. La vacance du pouvoir entretient la méfiance réciproque.

La deuxième période d'absence intervient en 1947, lorsque Breen malade, prend plusieurs mois de congés. Il est relayé par Stephen Jackson, un catholique juge pour enfants. Très procédurier, celui-ci s'attire rapidement l'animosité des studios. C'est cependant autour du film *Ambre* (*Forever Amber*) que Breen apparaît irremplaçable, de par ses méthodes « courtisanes ». L'adaptation de ce film, tiré d'un roman à succès de Kathleen Winsor, est d'abord interdite par Hays. La Fox prend cependant une option sur les droits, sous réserve d'obtenir le Sceau de la PCA. Un script est alors adapté pour surmonter les réticences de Hays et Breen finit par l'approuver, avant sa période de congé. La production du film est plus longue que prévue et les premières projections n'ont lieu qu'en 1947, lors de l'absence de Breen. Le conflit éclate lorsque le directeur de la Fox de l'époque (Spyros Skouras) omet d'inviter les dirigeants de la Ligue à l'avant-première, ce que Breen n'aurait jamais laissé faire. Le père Patrick Masterson, secrétaire exécutif de la Ligue, parvient à voir le film peu avant sa sortie et menace la Fox, sans obtenir de réponse de la part de Spyros Skouras. Il est alors publiquement condamné par la Ligue et le directeur de la Fox doit arrêter son exploitation, pour effectuer des modifications. Olivier Caira précise, dans son analyse de cette affaire, que cette condamnation va coûter près de deux millions de dollars à la Fox. Cela montre l'impact du coût d'acceptabilité, lorsque l'auto-régulation ne fonctionne plus. Stephen Jackson, remplaçant de Breen, travaille sur l'acceptabilité des films mais ne maîtrise pas la publicité des désaccords. Dès qu'un désaccord devient public, il tourne au duel.

La personnalisation des infractions au Code : les producteurs indépendants.

Le dysfonctionnement de l'espace de négociation permet aux plus radicaux de prendre la parole, que ce soit du côté de la Ligue ou du côté des producteurs. En effet, la production indépendante à Hollywood est une source de renouvellement des pratiques commerciales, qui intéressent tous les producteurs. Les conflits d'acceptabilité, qui entourent les tentatives ambitieuses de certains indépendants, sont donc observées avec attention. L'espace de négociation étant prioritairement au service de la stratégie des *majors*, les indépendants ont moins d'intérêt à défendre la stabilité de la symbiose.

David O. Selznick et Howard Hugues, représentent deux formes opposées de contestation du Code. Le premier s'efforce de se distinguer par l'élaboration esthétique, comme le clame son slogan : « In the tradition of Quality ». Le second s'appuie sur sa fortune imposante, qu'il a acquise à travers son entreprise dans le secteur de la construction aéronautique, pour produire des films délibérément orientés vers la curiosité sexuelle du public.

A la fois pur produit et trublion du *studio system*, la carrière de David O. Selznick, fils du producteur Lewis Selznick, est intéressante à différents niveaux, pour comprendre les enjeux autour du cinéma indépendant pour l'auto-régulation. Après des débuts remarquables à la RKO, puis à la MGM, Selznick passe à la production indépendante, en partie du fait de ses démêlés avec Breen autour du film *Anna Karenina* (1935). A cette époque, le producteur critique les méthodes de la PCA qui privilégie, à travers le Code, l'ambiguïté dans la représentation de l'inacceptable au point de menacer l'intelligibilité de l'intrigue. Breen demande à Selznick, dans le cas de ce film, de dépeindre la chute d'une femme, sans jamais en expliquer la cause : l'adultère. Sous le poids de la MGM, le producteur est finalement obligé de céder aux modifications imposées par la PCA.

Cette confrontation va se prolonger sur différents projets, lorsque Selznick devient indépendant avec sa société Selznick International Picture. Trois films sont alors l'objet d'un argumentaire contre le Code, au cours de sa longue de sa carrière : *Autant en emporte le vent* (*Gone With the Wind*) en 1939, *Rebecca* en 1940 et *Duel au soleil* (*Duel in the Sun*) de 1946.

Pour lui, le Code fait payer à ceux qui produisent des films de qualité, les fautes de ceux qui cèdent à un mercantilisme vulgaire.

Le succès considérable de *Autant en emporte le vent* dévoile le rapport de force qu'est capable d'installer Selznick, pour modifier les règles de la pré-épreuve d'acceptabilité. Cette œuvre pose un problème inédit : elle aborde des thèmes brûlants avec, en amont, une œuvre littéraire reconnue et, en aval, la perspective d'un énorme succès. En effet, comme le décrivent Leff Leonard et Simmons Jerold L. dans leur ouvrage sur le Code de Production, même si Breen ne peut pas tolérer des infractions au Code, sans une intervention significative pour conserver son autorité auprès des autres producteurs, il est cependant conscient du potentiel du film. A ses yeux, *Autant en emporte le vent* est « sans aucun doute le plus grand film tourné ⁴⁸ ». Les deux hommes vont donc équilibrer la discussion entre une dureté en public et une coopération « en coulisse ». Ce film sera notamment l'occasion d'une refonte du Code, vis à vis de l'utilisation des jurons et de leur contextualisation.

Pour *Rebecca*, dont Selznick confie la réalisation à Alfred Hitchcock pour sa première production américaine, la pré-épreuve impose une refonte d'un élément primordial de l'intrigue : la mort de Rebecca n'est pas le fruit d'un meurtre, mais d'un accident. Malgré sa forte protestation, Selznick est obligé d'obéir si il veut obtenir le Sceau de la PCA. Il menace publiquement la MPPDA d'un procès antitrust. Le film est un succès commercial et critique, oscar du meilleur film en 1940, ce qui lui fait abandonner ce projet. Lorsqu'il s'attaque à l'adaptation du roman éponyme *Duel in the Sun* de Niven Busch, Selznick jouit d'une position privilégiée, grâce à ses différents succès. Sa forte reconnaissance au sein de l'industrie lui permet davantage d'écarts au Code qu'un producteur de grand studio. Le livre aborde les thèmes du sexe hors mariage et de la vengeance par les armes, qui posent problèmes même si le récit se déroule dans une « période reculée ». Cette fois, Selznick entre en conflit directement avec la Ligue, qui ne tolère plus son statut privilégié. Celle-ci menace les cinémas qui prévoient de diffuser le film d'un futur boycott. Cependant, un affrontement national ne ferait que des victimes : Selznick ne saurait sortir seul du gouffre financier, et la Ligue risque à nouveau d'y laisser sa force de mobilisation. Un premier succès de scandale a lieu à Los Angeles, après la confrontation. Ils font alors à nouveau appel aux symbiotes, Quigley et Breen, pour apaiser la situation. Un accord final est trouvé à travers quelques modifications et l'ajout de deux textes au prologue et à l'épilogue. Deux paramètres sont donc essentiels pour analyser la position des indépendants, au sein de l'auto-régulation : la carrière du producteur en question (ses succès) et la puissance économique du studio auquel il est attaché.

48 Cité par Leff Leonard J. et Simmons Jerold L. - *The Dame in the Kimono. Hollywood, Censorship, and the Production Code from the 1920s to the 1960s*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1990, p. 99.

En effet, les méthodes de Selznick font des dégâts, et ce n'est que grâce à la toute puissance de sa position de producteur qu'il peut se permettre ces temporalités, ces remaniements et les risques qu'il prend pour contourner le Code. Les exigences des censeurs et son omniprésence usent six scénaristes et trois réalisateurs, sur le tournage de *Autant en emporte le vent*. Sur le plateau de *Duel au soleil*, pas moins de cinq réalisateurs sont mobilisés, dont William Dierle et Josef von Sternberg. C'est finalement King Vidor qui signe la version finale. Seul Hitchcock semble lui résister. Bien loin des conceptions de la « politique des auteurs » des années soixante en France, le cinéma américain de cette époque est une vaste industrie où il est rare que le réalisateur soit autre chose qu'un technicien parmi d'autres. Cela met par ailleurs en évidence la manière dont le cinéma indépendant peut parfois être très éloigné du cinéma d'auteur. Dans cette logique industrielle, les films représentent des investissements colossaux pour les producteurs. Les différentes expériences dans la carrière de Selznick montrent que la position d'indépendant ne dégage pas le producteur des contraintes du Code et de l'aval de la Ligue. Sans une puissance économique considérable, le producteur ne peut se priver de l'appui de la PCA. Sur ce point, le millionnaire et producteur atypique Howard Hugues va se distinguer.

Comme il le prouve lors de son intervention sur le conflit autour de *Scareface* (1932), les méthodes de Howard Hugues sont peu communes à Hollywood. Après huit ans d'absence, celui-ci revient avec un projet de western « novateur », où il souhaite dépeindre un monde de force, de ruse et de passions brutes : *Le banni (The Outlaw)*, 1946. Il présente de nombreux problèmes d'acceptabilité sur la violence et la sexualité. La production et l'exploitation du film s'étalent sur plus de six ans (1940-1946), mêlant différents conflits avec la PCA, la Ligue et le premier distributeur du film : La Fox, finit même par mettre un terme à la collaboration. Dès le départ, Hughes engage le publicitaire Russel Birdwell, remarqué pour la campagne de *Autant en emporte le vent*. Dans un premier temps, il embauche le tandem Hecht/Hawks sur le film. Cependant, ils décident rapidement de quitter l'équipe et Hughes choisit d'assurer lui-même la mise en scène, ce qui lui vaut la colère de certains des acteurs. Birdwell axe alors l'essentiel de la publicité, sur le seul élément susceptible d'échapper à la débâcle : la poitrine de Jane Russell. Hughes coopère ensuite avec l'équipe de Breen pour effectuer des modifications, mais le corsage de Jane Russell perce l'écran, et chaque scène prend une connotation sexuelle. Après différents conflits et tentatives, le film sort à nouveau en 1946. Les salles sont prises d'assaut ; la PCA croule sous les protestations. C'est l'exemple type d'un succès de scandale, à grande échelle. De part la longueur du débat, il devient l'objet de toutes les attentions.

Tandis que Selznick parvient à concilier réussite commerciale et respect des pratiques hollywoodiennes, Hughes se prive progressivement de tous ses alliés dans l'industrie. Le premier fait évoluer le Code par une oscillation tactique entre soumission et rébellion ; le second tend au contraire à le durcir, en servant de repoussoir. Cependant, le véritable problème pour la PCA est que ces différentes productions indépendantes incontrôlables, sont un vivier d'expérimentations pour les infractions aux codes. Elles alimentent ainsi, de part et d'autre, les tentatives de prise en otage de l'espace de négociation.

Malgré ces failles internes, les responsables de l'auto-régulation du PCA ont toujours, plus ou moins bien, réussi à maintenir un équilibre dans la symbiose entre 1934 et 1952. La véritable cause de la chute de ce système repose plus sur les interrogations qu'ont suscitées ses interventions, et de ce fait, sur la légitimité accordée à un tel organisme dans l'application d'une censure cinématographique. Un débat idéologique et constitutionnel dans les années 50, va entraîner de nombreuses remises en question du système hollywoodien, et le peuple américain va y prêter une attention particulière.

Epilogue du studio system et révision de l'arrêt Mutual Film v. Ohio de 1915.

En 1945, Hays prend sa retraite et cède son siège à Eric Johnston, ancien président de la Chambre de Commerce des Etats-Unis. Il est lui aussi, un homme influant de la sphère politique américaine. La MPPDA devient MPAA (Motion Picture Association of America), et adopte une nouvelle division du travail, proche de celles des studios : lui gère les relations financières et politiques sur la Côte Est, tandis que Breen acquiert davantage d'autonomie dans le contrôle de la production. Johnston hérite d'une position qui semble inébranlable : l'affluence atteint des sommets : avec la paix et le Plan Marshall, les marchés étrangers s'ouvrent de nouveau et la concurrence paraît inexistante. Cependant, l'après-guerre est une période de remise en question, à travers les traumatismes de guerre, bien évidemment, mais aussi à travers la ré-ouverture des marchés étrangers. Deux arrêts vont alors bouleverser le système hollywoodien : l'arrêt anti-trust de la Cours Suprême *U.S v. Paramount* (1948) et l'arrêt *Burstyn v. Wilson* (1952), concernant l'élargissement aux films du Premier Amendement.

Les pratiques anticoncurrentielles des studios sont discrètes dans leur mécanisme mais voyantes dans leur résultat. L'étranglement commercial de la production indépendante et la marginalisation des films étrangers se fondent sur des arrangements tacites.

La MPAA sature les écrans de produits hollywoodiens grâce à différentes méthodes anticoncurrentielles. Il y a d'abord, le principe de propriété conjointe, *joint ownership* : qui impose que chaque studio qui souhaite construire ou acheter un cinéma doit constituer un « pool » avec un ou plusieurs partenaires hollywoodiens afin de ne pas prendre l'avantage concurrentiel. Ensuite, ils pratiquent le *block-booking* : pour pouvoir projeter les principaux titres des studios, les exploitants doivent réserver un assortiment complet de films, sans pouvoir en connaître ni en discuter la composition. Le *studio system* tire sa stabilité de ces pratiques. Ces violations de La Loi Sherman⁴⁹ sont connues depuis les années 20, mais les interventions sont plusieurs fois repoussées par les différents symbiotes hollywoodiens, grâce à leurs relations avec la sphère politique, ainsi que le soutien d'Hollywood à Washington pendant la guerre. Avec la paix, exploitants de salles et producteurs indépendants relancent les procédures judiciaires. Le ministre de la Justice requiert alors le démantèlement du cartel.

Le 3 mai 1948, la Cour Suprême valide cette demande dans son arrêt *US v. Paramount*. Les *majors* doivent se séparer de leur réseau de salles, et les pratiques de cartel sont proscrites. C'est la fin du *studio system*. Comme il a été démontré, le pouvoir de Breen tient à la maîtrise de l'accès au marché. Dès lors que les exploitants jouissent d'une liberté de programmation, l'achat de films indépendants ou étrangers n'est plus réservé aux cinémas spécialisés, et la probabilité grandit de voir les grands studios contourner la PCA.

Avec l'arrêt *Burstyn v. Wilson* (1952), la Cour suprême contredit sa décision de 1915 : le cinéma est dorénavant considéré comme « un médium de grande portée pour la communication des idées », à égal de la presse et, par conséquent, protégé par les Premier et Quatorzième Amendements. Ce revirement survient à propos d'un moyen métrage étranger de Roberto Rossellini : *The Miracle* (1948), pourtant commercialement mineur. Le scénario, signé Fellini, relate la mésaventure d'une bergère (Anna Magnani) simple d'esprit, saoulée puis abandonnée par un vagabond barbu (Fellini). Elle identifie l'homme à Saint Joseph et la grossesse qui suit la rencontre à un miracle. Les villageois raillent son récit et la harcèlent, parodiant une procession mariale. Elle part alors vivre dans les collines. Seule dans une église abandonnée, elle donne naissance à son enfant. Distribué en 1950 dans une salle à Manhattan, *The Miracle* est rapidement attaqué par la Ligue.

⁴⁹ Le *Sherman Anti-Trust Act* du 2 juillet 1890 est une loi du gouvernement américain limitant les comportements anticoncurrentiels des entreprises. La première section prohibe les ententes illicites qui restreignent les échanges et le commerce. La seconde section sanctionne les monopoles et les tentatives de monopoliser, plus connues sous l'expression « d'abus de position dominante ».

Dans une lettre au cardinal Spellman de New York, Rossellini affirme que le film est une parabole sur l'intolérance et la persécution :

« Dans *The Miracle*, les hommes demeurent dénués de pitié parce qu'ils ne sont pas encore revenus vers Dieu, mais Dieu est présent dans la foi, si confuse soit-elle, de cette pauvre femme persécutée ; et puisque Dieu se trouve partout où l'être humain souffre et reste incompris, le Miracle se produit lorsque la femme pauvre et insensée retrouve la raison dans l'amour qu'elle éprouve à la naissance de son enfant⁵⁰ ».

Malgré cette tentative de discussion, la Ligue demande l'interruption des projections par la menace d'un retrait de licence pour la salle. Le cardinal Spellman condamne le film, qualifié de « blasphème » et de « propagande communiste ». Le distributeur Joseph Burstyn saisit la Cour Suprême. Après plusieurs échecs, il finit par obtenir l'arrêt de 1952. La Cour Suprême statue sur deux questions de constitutionnalité : celle de censure préalable et celle de l'interdiction pour blasphème. Le juge Tom Clark contredit point par point l'arrêt *Mutual Film v. Ohio* de 1915 : la dimension intellectuelle et artistique du cinéma est reconnue. Son caractère marchand, qui se retrouve dans la presse et l'édition, n'est pas un motif pertinent de contrôle étatique. L'argument du mélange des publics et de la protection des mineurs est relativisé. Enfin, il annonce que la définition du « sacrilège » de la juridiction new-yorkaise contredit les principes de la Constitution, qui garantissent à travers le Premier Amendement la séparation de l'Église et de l'État, ainsi que la liberté de culte pour tous. La Cour exprime donc un double désaveu, à travers cet arrêt : celui de la censure civile et celui des objections religieuses faites aux œuvres de fiction. Le système d'auto-régulation et les instances de censure sont alors en péril à l'annonce de ces deux arrêts, perdant d'un même coup : autorité et légitimité. Le code ne sera finalement plus appliqué à partir de 1968.

La principale erreur de la PCA est alors d'avoir ignoré les enjeux idéologiques de cette période et les évolutions du marché, et donc, de ne pas avoir anticipé une évolution du système assez tôt. De la même manière, le film noir s'est essoufflé à cette époque, démontrant ainsi un certain lien de parenté entre le système d'auto-régulation et l'univers du *noir*. Tous deux, adeptes d'une forme suggestive du discours, dans laquelle ils se sont affrontés discrètement et de manière interposée, se sont retrouvés, de part leur confinement, en retard sur leur temps.

⁵⁰ Cité par le juge Frankfurter, 343 U.S 495, p. 516.

3. 2 – La panne idéologique du film noir ?

Le sociologue Pierre Sorlin défend l'idée que le cinéma est une manifestation de l'idéologie : « L'écran révèle le monde non pas, comme il est, mais comme on le découpe, comme on le comprend à une époque ; la caméra cherche ce qui paraît important à tous, néglige ce qui est tenu comme secondaire. [...] Elle reconstruit les hiérarchies et fait saisir où se porte immédiatement le regard⁵¹ ». Il ajoute aussi : « Diffusée par la presse, l'école, la littérature, c'est à dire les canaux dont la classe dominante s'est assurée la maîtrise, l'idéologie circulant dans une formation donnée est nécessairement celle de la classe dominante.⁵² ». La jurisprudence des arrêts, *U.S v. Paramount* et *Burstyn v. Wilson*, montre que le Code incarne une censure économique : d'un côté la mise en place d'une autorité illégitime, à travers la monopolisation du marché et l'utilisation du Sceau de la PCA, de l'autre une atteinte à la liberté d'expression, le cinéma relevant du Premier Amendement. Le fonctionnement de l'espace de négociation écarte volontairement les discussions autour de l'acceptabilité des films de l'espace public, validant la thèse d'une manifestation de *l'idéologie dominante* à travers l'autorégulation.

Hollywood est cependant une industrie du divertissement. Elle ne peut donc fonctionner que lorsqu'elle parvient à trouver un écho dans la société américaine. Sorlin fait alors une distinction intéressante entre les notions d'idéologie et de mentalité. Il définit l'idéologie comme le discours qu'une classe tient sur elle-même et qui devient discours général, alors que les mentalités se diversifient et se distinguent suivant les milieux. Le genre, selon la conception hollywoodienne de l'époque, est alors une réponse de l'industrie à ce point de tension entre : créer des standards de production, intervenir sur les différentes fluctuations des attentes du public, et entretenir une relation privilégiée avec les sphères de pouvoir. Bien sûr, la stratégie n'est pas toujours la même dans l'équilibre de ces différents paramètres : la crise autour des films de gangsters d'un côté, la création du Code de production de l'autre, en sont les exemples. D'après l'organisation de la production et des négociations, à cette époque : lorsque l'industrie cinématographique veut rester en phase avec son public, il faut qu'elle soit capable de suivre l'évolution des mentalités ; lorsqu'elle elle veut conserver un appui du monde politique, il faut qu'elle soit capable de les influencer. Hollywood s'est donc rendu tributaire, dans un sens, de la capacité du langage cinématographique à répondre à cette double nécessité.

51 Pierre Sorlin – *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Editions Aubier-Montaigne, collection « Histoire », 1977, p. 33.

52 *Ibidem*, pp. 19-20.

Du point de vue de la syntaxe du *noir*; quand est-il de ce point de tension ?

Chaque film, bien sûr, chaque réalisateur le prend en charge d'une manière bien différente. Avec plus ou moins d'ambition, plus ou moins de conviction, plus ou moins de panache. Cependant, il est certain que les auteurs du film noir, du début des années 40 à la fin des années 50, ont connu de nombreux mouvements sociaux et y ont prêté attention.

En tant que maître de conférence en civilisation américaine et membre du comité de rédaction de *Positif*, Michel Ciment possède un « double » regard sur la question du film noir. Il évoque alors le rapport du *noir* à « l'air du temps⁵³ ». Il s'épanouit dans une époque de menace diffuse et de malaise ambiant : le nazisme, l'entrée en guerre des Etats-Unis après le bombardement de Pearl Harbour, les explosions nucléaires de Hiroshima et Nagasaki. Il évolue ensuite au retour de la paix avec : le chômage, les conflits ouvriers et l'inflation. Le *noir* incarne donc, pour lui, les angoisses de cette société d'après guerre, et parfois même l'incertitude qui règne face aux dérapages du système.

Une question reste tout de même en suspens : comment se fait-il que le film noir, contrairement aux autres genres hollywoodiens, soit marqué par une fin aussi franche ?

En effet, le western ou la comédie musicale, ont connu des périodes de déclin, sans pour autant être supprimés définitivement des catégories de productions. Il est donc certain qu'Hollywood a pris la décision aux débuts des années 60, de ne plus produire de film noir. Pour Michel Ciment, le *noir* s'essouffle quand l'Amérique, pour la première fois après quinze ans d'insécurité, retrouve un certain optimisme. Il parle alors de « l'apothéose et de l'agonie du film noir⁵⁴ ». Il y aurait donc, pour lui, un décalage entre les *mentalités* et la syntaxe du *noir* à la fin des années 50. La sortie de la guerre marque aussi le début de la Guerre froide, et l'opposition de deux modèles : le capitalisme et le communisme. Les Etats-Unis sont notamment impliqués dans différents conflits : la guerre de Corée (1950-1953), puis la guerre du Vietnam (1955-1975), où ils affrontent de manière interposée les partisans du modèle communiste. Ces conflits divisent alors la société américaine. Une commission présidée par le sénateur Joseph McCarthy engage même une « chasse aux sorcières ». Hollywood décide de prendre part à cette dynamique anticommuniste et établit une « liste noire » pour bannir les éventuels partisans, du cinéma américain. Une autre hypothèse peut alors être formulée, à partir de ce contexte : le film noir n'est-il pas lui aussi une victime collatérale de cette instabilité de l'idéologie américaine ?

53 Michel Ciment – *Le crime à l'écran. Une histoire de l'Amérique*, Evreux, Editions Gallimard, Collection Découvertes Gallimard Art, 1992, p. 58.

54 *Ibidem*, p. 73.

Analyse comparative n°5.

Épithète du film noir et mise en scène de la corruption.

Règlement de comptes - Fritz Lang (1953) et *La Soif du mal* - Orson Welles (1958)

L'expression « American Way of life » (qui se traduit : « mode de vie américain ») se popularise après la guerre, et incarne ce nouvel optimisme au sein de la société, traduisant la réussite du modèle américain : la vie, la liberté, la recherche du bonheur. Elle prit cependant un sens bien différent dans le vocabulaire de la gauche ou de la droite politique. Pour certains, elle est associée à l'esprit démocratique ou anti-autoritaire, pour d'autres au « rêve américain » ou même à l'« exceptionnalisme américain », traduisant ainsi l'ambiguïté de cette formule. Elle s'exporte un peu partout dans le monde, particulièrement en Europe à la fin de la guerre, et prend autant forme à travers l'exportation de produits (chewing-gum, cigarettes, Coca-Cola, jeans...), qu'à travers le retour du cinéma américain sur les écrans ou la popularisation de certains styles musicaux. Le film noir trouve alors un grand succès à cette époque dans certains pays européens. Ce sont d'ailleurs les français qui forgent l'expression « film noir », héritage de la Série Noire, de Marcel Duhamel. Le cinéma américain, dans toute sa diversité, se fait alors l'ambassadeur de ce mode de vie américain. Cependant, l'expression « American Way of life » prend une nouvelle signification dans les années 50, au début de la Guerre froide, devenant un symbole de succès du capitalisme face au communisme. A Hollywood, la « liste noire » concerne de nombreuses personnalités, toutes professions confondues, or le cinéma américain est un petit microcosme où tout le monde se connaît. Jules Dassin, qui réalise deux films noirs ; *Les Forbans de la nuit (Night and the City)* en 1950 et *Du rififi chez les hommes* en 1955, est inscrit sur la liste. Sterling Hayden qui joue dans *L'ultime razzia (The Killing)* en 1956 et John Berry qui débute dans la troupe d'Orson Welles et joue dans *Assurance sur la mort* sont eux aussi sur la liste. Welles lui-même fut soupçonné. Une question ambiguë est posée à chaque procès, avec une corrélation douteuse : « Etes vous communiste ? Etes vous syndicaliste ?⁵⁵ »

Fritz Lang avec *Règlement de comptes (The Big Heat)* en 1953 et Orson Welles, pour son grand retour à Hollywood, avec *La Soif du mal (Touch of evil)* en 1958, renouent tous les deux avec les origines du film criminel : la corruption, dans ce contexte particulier à Hollywood.

55 Extrait d'une archive du documentaire *This film is not yet rated*, de Kirby Dick, produit par BBC, Netflix (2006) - Timecode : 00 : 22 : 37

Page de gauche.



Photogramme n° 37 : Règlement de comptes - Dave ; le protagoniste (nuit urbaine).



Photogramme n° 38 : Règlement de comptes - Lagana ; chef de la pègre (nuit urbaine).

a) Une nouvelle approche de l'esthétique de la pénombre.

Dans ces deux films, Lang et Welles réinvestissent l'esthétique de la pénombre pour mettre en scène la corruption dans un univers urbain nocturne. La focalisation est à tendance omnisciente, comme dans les films de gangsters. La caméra se ballade entre les différents récits des personnages, abandonnant ainsi la dynamique d'introspection dans la narration.

Cependant, ils abordent tous deux l'alternance jour/nuit en créant de nouvelles dialectiques au sein du récit, jouant à la fois d'une logique commune et d'une logique individuelle, dans le processus de pré-épreuve du Code, qui est encore actif à cet époque.

Lang met en scène les impasses de la corruption au sein de la société, à travers le processus de radicalisation de son protagoniste.

À la suite du suicide d'un de ses supérieurs, le policier Dave Bannion prend conscience du degré de corruption qui règne chez ses collègues, dans sa hiérarchie et dans le monde politique. La pègre locale décide de le supprimer en piégeant sa voiture, mais c'est sa femme qui meurt dans l'explosion. Aidé d'une amie d'un des criminels, Debby, Bannion se lance alors dans une croisade qui va l'amener aux frontières entre justice et vengeance.

Dans ce film, Lang construit le « mécanisme » du basculement. Comme souvent dans sa mise en scène, ce n'est qu'un détail qui induit tout l'engrenage du film, dans lequel le personnage est happé. *Alors qu'il persévère dans une enquête complexe, Dave se trouve confronté à Lagana, le chef de la pègre locale qui dirige toutes les affaires de la ville. Il s'obstine alors à défaire son autorité, malgré les avertissements de sa hiérarchie. Le soir, lorsqu'il rentre chez lui, il laisse les clés de sa voiture à sa femme, pour raconter une histoire à sa fille et la voiture explose. Elle est assassinée à sa place.* Il devient dès lors une bombe à retardement utilisant les méthodes de ceux qu'il chasse.

Les photogrammes n°37 et 38 montrent que la mise en scène du monde urbain nocturne se rapproche de celle des nuits des films de gangsters : éclairage artificielle diégétique en haute lumière et niveau général de luminance faible. Cependant, contrairement à la dialectique classique ; mensonge/vérité, le film s'inscrit premièrement dans un dispositif d'éclairage classique, avec une priorité accordée au scène de jour. Puis, il n'opère qu'un seul véritable basculement d'éclairage, plongeant progressivement la diégèse dans une nuit totale. Une nouvelle dialectique s'installe alors à travers cette mise en lumière, caractérisant le basculement du personnage : enquête policière/enquête à caractère privée.

Page de gauche.



Photogramme n° 39 : Mike Vargas rencontre pour la première fois Hank Quinlan.



Photogramme n° 40 : Quinlan et son associé Menzies, dans la séquence finale.

Welles met en scène la corruption morale et les abus de la police, dans le cadre métaphorique d'une ville-frontière.

L'explosion d'une bombe dans le secteur américain de Los Robles, petite ville frontalière entre les États-Unis et le Mexique fait craindre des complications entre les deux pays. Mike Vargas, homme de loi mexicain alors en voyage de noces, décide de s'investir dans l'enquête. Il découvre les méthodes peu recommandables de son homologue américain ; Hank Quinlan, héros du commissariat. Vargas et sa femme Susie se retrouvent alors pris au piège entre une police locale corrompue et des gangs locaux, la famille des Grandi.

La frontière est synonyme de basculement à plusieurs niveaux. Basculement dans le récit ; *les victimes sont américaines et passent tout juste la frontière en provenance du Mexique, lorsque la bombe explose.* Basculement dans l'enquête ; *la nationalité du crime est l'élément de tension, car Quinlan a autorité sur l'enquête, mais celle-ci peut concerner les intérêts diplomatiques du Mexique.* Basculement dans la dramaturgie ; *Vargas est plus haut placé au sein de l'appareil Mexicain, mais Quinlan ne semble pas accorder une grande admiration à ce pays frontalier.* Coïncidence supplémentaire, la famille des Grandi se trouve en conflit avec Vargas sur une autre affaire au Mexique, et profite alors de l'événement pour faire pression. Le capitaine Quinlan finit par faire alliance avec eux pour disqualifier Vargas. Ils mettent alors en place une calomnie sur lui et sa femme Susie. La frontière est donc synonyme d'ambiguïté et de confusion, menant à une réflexion labyrinthique sur la morale. Au milieu de cet univers déroutant, Vargas tente de briser l'imposture de Quinlan.

Welles opère les basculements jour/nuit dans la dynamique d'un récit compact : l'histoire se déroule sur à peine plus de 24h. Les deux nuits sont mises en scène comme deux cauchemars éveillés, du point de vue de Mike et Susie ; « étrangers » dans cet univers amoral. Le noirceur de l'image incarne alors la corruption et le crime qui règnent dans cette ville, dont ils deviennent les « prisonniers ». Le noir est poussé à sa limite critique à l'étalonnage, s'exprimant à travers une valeur unique, immergeant parfois l'image jusqu'à ce que seuls les personnages ressortent du décor (photogramme n°39 et 40). Le premier cauchemar intervient dans le premier quart du film ; avec l'explosion de la bombe, et le deuxième cauchemar dans le dernier quart du film ; alors que le piège de Quinlan et Grandi se referme sur Vargas et Susie. La journée qui sépare ces deux cauchemars se construit comme un réveil douloureux : d'un côté avec la fatigue de Susie ; qui tente de retrouver des heures de sommeil au motel, de l'autre avec la fatigue de Quinlan ; épuisé par cette nuit blanche et les découvertes de Vargas.

Extrait du Code de production (annexe n°3) :

« X. SENTIMENTS NATIONAUX

Les événements historiques, les droits et les sentiments particuliers, de chaque nation seront traités avec un égal respect.

1. NUL NE DOIT JAMAIS MANQUER DE RESPECT au Drapeau National.
2. L'HISTOIRE, LES INSTITUTIONS, LES GRANDS HOMMES et les représentants des autres nations seront toujours dépeints de façon juste et fidèle. »

b) Le self-made man : figure de l'*American Way of life* ?

Dans ces deux films, la syntaxe du *noir* questionne une ambiguïté autour de « l'*American Way of life* » et de la figure du *self-made man*.

Cette vision de l'homme américain indépendant, ayant acquis sa fortune par son mérite personnel, en partant de rien ou avec peu de chose, est inspirée du « pionnier » de la conquête de l'ouest. Elle prend un écho particulier avec l'idéologie de « l'exceptionnalisme américain », autrement appelé « destinée manifeste », qui se développe au XIX^{ème} siècle et selon laquelle la nation américaine aurait pour mission divine de répandre la démocratie et la civilisation. Cette mythologie est alors largement utilisée par l'industrie cinématographique, et particulièrement dans les westerns, où le cow-boy est une incarnation du *self-made man*, revolver à la ceinture. Au début du film noir, le détective privé fait alors appel à cet imaginaire où un homme seul et charismatique, parvient à défaire les engrenages de la criminalité, là où la police est impuissante. Lorsque le modèle de « l'*American Way of life* » s'exporte à l'étranger dans les années 50, cette vision fantasmée de la nation n'est pas partagée par tous et pose problème. Elle est aussi source de scission, à propos des engagements militaires des Etats-unis, pour toute une partie des américains qui s'oppose à cette représentation belliqueuse et conquérante du pays.

Lang et Welles mettent alors en scène, dans ces deux films, cette ambiguïté du *self-made man* au sein de la syntaxe du *noir*.

Vis à vis de la pré-épreuve du Code, *Règlement de comptes* et *La Soif du mal* ne présentent pas de véritable risques. Ils empruntent tous deux une logique commune dans la pré-épreuve. En effet, les deux protagonistes ; Dave Bannion et Mike Vargas, sont caractérisés par une droiture morale irréprochable. Dave décide de ne pas céder à la vengeance malgré l'assassinat de femme, et Mike semble presque irréel tant sa moralité est « pure » face aux personnages qui l'entourent. Cependant, le Code comporte aussi un onglet sur les « sentiments nationaux » dont le cadre est très flou, mais qui révèle les revendications patriotiques de l'autorégulation (extrait en page de gauche). Bien que personne ne soit directement visé dans ces deux films, il est certain que la mise en scène de la corruption n'est pas une priorité pour Hollywood, particulièrement dans cette période importante pour le rayonnement de l'idéologie américaine. Or, l'univers du *noir* se révèle extrêmement efficace dans cet exercice.



Photogramme n° 41 : Partie 2 - Dave sur les lieux du suicide (le jour).



Photogramme n°43 : Partie 2 – Dave dans un repas familial (le soir).



Photogramme n° 45 : Partie 4 - Dave enquête dans les bars (le soir).



Photogramme n° 46 : Partie 4 - Dave et Deby à l'hôtel (le jour).

Fritz Lang, questionne à travers son film les fondements de l'avènement du *noir* en confrontant l'univers du détective privé à celui du film policier. Ainsi, il aborde la question du *self-made man* et de la justice. Le récit de *Règlements de comptes* se construit alors en plusieurs parties, qui fonctionnent en miroir autour du basculement du protagoniste :

Partie 1 (prologue) : Le monde de la corruption ; le suicide du policier Duncan, la conversation de Lagana avec la veuve de Duncan.

Partie 2 : Dave Bannion est un policier investi au travail en journée (photogramme n°41) et heureux dans sa vie de famille, le soir (photogramme n°43). La mise en scène est relativement classique, semblable à celle d'un « thriller néo-documentaire ⁵⁶», selon la formule de Michel Ciment. Elle développe une relative confiance dans les institutions, jusqu'à ce que Dave entre en conflit avec Lagana et que sa hiérarchie l'abandonne. « Dave policier » tente alors de lutter contre la corruption, sans succès.

Basculement : Sa femme est assassinée à sa place. Dave démissionne et l'enquête devient privée. La mise en scène s'oriente alors vers l'esthétique de la pénombre.

Partie 4 : Les séquences répondent alors en miroir à celle de la partie 2, mettant en scène les nouvelles méthodes de « Dave détective privé ». Il enquête la nuit dans le monde de la criminalité, usant de la violence pour forcer les témoignages (photogramme n°45) et se terre la journée dans une petite chambre d'hôtel, ressassant sa colère. Il navigue alors péniblement entre lutte contre la corruption et démarche de pure vengeance.

Partie 5 (épilogue) : Dave reçoit le soutien de Debby, la maîtresse d'un des gangsters, puis de ses collègues de travail qui défient eux aussi leur hiérarchie. Ils le convaincent de ne pas sombrer dans la vengeance criminelle et Dave finit par faire tomber Lagana, sans devenir un meurtrier.

La position du *self-made man* est ambiguë dans ce film. Si Dave n'était pas un « dur à cuire », il n'aurait osé défier Lagana, jusqu'à s'introduire chez lui et répondre violemment à ses menaces. Cependant, s'il ne s'était pas rendu chez Lagana, sa femme n'aurait pas été assassinée. Si Dave n'était pas un « dur à cuire », la corruption aurait continué au sein de sa hiérarchie, et Lagana serait peut-être même devenu maire, car il prépare les élections au début du film. Cependant, pris par cette hargne et évoluant parmi les criminels, Dave s'apprête à tuer Madame Duncan. Il frôle alors la radicalisation, le basculement vers la criminalité. Lang discrédite la démarche du privé dans son film, mais il l'analyse comme un symptôme de la corruption.

⁵⁶ Michel Ciment, *op. cit.*, p. 68.

Page de gauche.



Photogramme n°47 : Au premier plan Vargas, au deuxième plan Quinlan et Menzies.



Photogramme n° 48 : Menzies tente péniblement de tirer des aveux à Quinlan.



Photogramme n° 49 : Vargas déambule avec difficulté, pour suivre la conversation avec l'enregistreur.

A travers la mise en scène de la « frontière », Orson Welles exprime la manifestation de deux visions du monde dans *La Soif du mal*. Deux conceptions antagonistes de la justice, qui s'affrontent pour répondre à une question morale : vaut-il mieux voir un meurtrier libre que la police abuser de son pouvoir ?

Quinlan, lui, a décidé depuis longtemps de s'abroger le droit de juger seul de la culpabilité des suspects dans sa ville. Depuis que sa femme a été assassiné par strangulation, il se décarcasse pour envoyer tous les criminels, par n'importe quels moyens, sur la chaise électrique. Le Capitaine est donc une ré-interprétation de ce *self-made man* du noir, à mi-chemin entre l'intérêt privé et l'intérêt public. Cependant il aurait vieilli, il se serait enlaidi autant physiquement que moralement, au cours du temps. Welles l'interprète avec envergure, à tout point de vue. Il lui donne des arguments ; Quinlan ne tire jamais profit de ces enquêtes, et une humanité ; il a reçu une balle pour sauver son associé Menzies. Dans ce film l'effet miroir, entre le *self-made man* et l'homme de loi, se construit à travers l'antagonisme des deux personnages. Vargas incarne un idéal de justice, un rêve de démocratie et Quinlan est un personnage mélodramatique, forgé par l'échec du système et un traumatisme affectif, qu'il comble par le charisme et l'intuition. Sa jambe qui lui « indique » le nom du criminel, est celle là même qui a pris une balle à la place de Menzies.

La confrontation morale prend toute sa puissance dans la séquence finale. Pour se sortir d'affaire, Vargas enregistre une conversation entre Quinlan et Menzies, afin d'obtenir des aveux. Il obtient la collaboration de Menzies, mais il perd ainsi son intégrité. Il force Menzies à s'engager dans un acte de trahison terrible, car les deux hommes sont de grands amis. Enfin, il utilise des méthodes d'investigation qui ne sont pas les siennes. La mise en scène est au service de cette tension dramatique. L'objectif privilégié de Welles, le 18,5mm (qui est encore très peu utilisé à l'époque), participe de par ces propriétés techniques à différentes constructions graphiques. La grande profondeur de champ permet de jouer sur la relation entre les personnages et le un décor : l'usine pétrolière représente une forme d'opulence, Quinlan affirme ne pas en avoir profiter. Des parallèles se créent alors dans une double narration : Menzies face à sa trahison, dans la proximité ; Vargas face à l'abus de pouvoir policier, dans sa prise de recul (photogramme n°47). Le grand angle et sa déformation dans les plans serrés, crée une proximité affective de par son pouvoir centrifuge dans l'image (photogramme n°48). Dans les plans plus larges, il met en scène un « parcours du combattant » en intégrant la structure métallique dans la composition, pour illustrer la démarche morale de Vargas (photogramme n°49).

Page de gauche.



Photogramme n° 50 : Dave dans le bureau du lieutenant Wilks.



Photogramme n° 51 : Dave dans le bureau de Lagana.



Photogramme n° 52 : Dave dans le bureau du commissaire Higgins.



Photogramme n° 53 : Dave de retour à son bureau, à la fin du film.



Photogramme n° 54 : Dave devant la résidence de Lagana.



Photogramme n° 55 : Dave force la porte, accédant au hors-champ.

c) La mise en cadre des rapports de force.

Fritz Lang construit les rapports de force dans son récit, avec des liens de subordination entre les plans. Le « bureau » devient un objet de mise en scène dans son film, représentant les liens hiérarchiques entre les personnages. Il incarne *l'institution*.

Dans la partie 2, alors que « Dave policier » s'oppose à Lagana, il se confronte à ses différents supérieurs hiérarchiques qui tentent de l'arrêter dans sa démarche, témoignant ainsi du degré de corruption au sein de la police. A chaque fois, la discussion s'organise autour d'un premier plan large qui délivre la scène dans son ensemble, où Dave est séparé de son interlocuteur par un bureau. Puis, les différents échanges sont découpés en champ/contre champ, marquant le lien de subordination de *l'institution* corrompue (champ) sur le personnage (contre-champ). Cette scène se produit à plusieurs reprises entre Dave et le lieutenant Wilks, à propos de Mme Duncan (photogramme n°50). Dave s'interroge sur la mort de Lucy Chapman, la maitresse du commissaire Duncan. Le lieutenant reçoit alors une pression de sa hiérarchie et demande à Dave de cesser d'interroger Mme Duncan. Celle-ci fait du chantage à Lagana, avec une lettre écrite par son mari avant son suicide (prologue). Dave, qui ne cède pas sous la pression, reçoit alors des menaces téléphoniques à son domicile. Il décide de se rendre chez Lagana, qu'il sait responsable de ces intimidations et le même dispositif se met en place (photogramme n°51). Enfin, lorsque sa femme est assassinée, Dave est convoqué dans le bureau du commissaire Higgins en présence du lieutenant Wilks. La situation se ré-itere : Higgins se débarrasse de l'affaire avec Lagana et Wilks n'intervient pas en sa faveur (photogramme n°52). A l'issue de cette scène, *l'institution* représente une impasse pour le personnage et il décide de rendre son insigne. « Dave policier » devient « Dave détective privé ».

Ce lien de subordination se construit aussi du hors-champ vers le champ. La focalisation omnisciente permet au spectateur de voir les dessous du système, en ayant l'avantage sur le personnage. Lorsque le récit est focalisé sur Dave, le hors-champ devient cette corruption invisible qui déstabilise *l'institution*, et que le personnage tente d'atteindre. Dave, dans sa démarche de « dur à cuire » essaye alors d'y accéder par tous les moyens. Dans les photogrammes n°54 et 55, il force cet espace qui ne veut pas s'ouvrir à lui, lorsqu'il se rend chez Lagana et que le portier ne le laisse pas entrer. A la fin du film, « Dave détective privé » redevient « Dave policier ». C'est encore une fois à travers le « bureau » que la mise en scène construit ce retour de confiance envers *l'institution* (photogramme n°53).

Page de gauche.



Photogramme n° 56 : Les passagers de la voiture piégée dans le prologue.



Photogramme n° 57 : L'arrivée de l'inspecteur Quinlan.



Photogramme n° 58 : Quinlan sombre à nouveau dans son alcoolisme.



Photogramme n° 59 : Grandi tente de faire alliance avec Quinlan.



Photogramme n° 60 : Dialogue entre Quinlan et Grandi (champ).



Photogramme n° 61 : Dialogue entre Quinlan et Grandi (contre-champ).

Welles, de son côté, met en place des plongées/contre-plongées pour créer une hiérarchie entre les éléments et les personnages. Chez lui, le lien de subordination se construit à l'intérieur du plan, dans un montage interne. La focale 18,5mm est alors aussi service de cette mise en cadre des rapports de force.

La ville écrase ses habitants dès le début du film à travers une prise de vue en plongée (photogramme n°56). Dans le long plan séquence de départ, la caméra survole cet univers et dépeint la mécanique criminelle, dont chacun est un engrenage. La bombe, dans le coffre des futures victimes se balade dans les rues. Même si la passagère entend un terrible « ticking noise », personne ne s'en soucie. Les différents changements d'auricularisation construisent un brouhaha général, traduisant l'agitation de la « fourmilière ». Lorsque la voiture explose, c'est la panique générale. Hank Quinlan, le maître des lieux arrive alors. La contre-plongée témoigne d'un basculement dans le rapport de force (photogramme n°57). La ville se plie sous l'imposant capitaine qui occupe le tiers de l'image. Comme l'explique Menzies, cela fait douze ans que Quinlan ne boit plus d'alcool. Lorsque Grandi lui propose son marché crapuleux, il l'invite avant tout à boire un verre. Au premier plan, il écoute alors la conversation de Grandi au téléphone et boit sans s'en rendre compte (photogramme n°58). Puis, Grandi lui propose de piéger Vargas (photogramme n°59). Quinlan ne le regarde pas. Il est au premier plan, son verre à la main et face caméra. Le lien de subordination se crée dans la profondeur du champ. C'est l'alcool qui fait plier le capitaine : le bandit n'est qu'au troisième plan, sans réel effet sur Quinlan. Par ailleurs, Grandi n'est qu'un pion dans le jeu d'échec face à Vargas. L'angle du point de vue et la déformation du 18,5mm expriment alors à nouveau à travers contre-plongée (photogramme n°60) et plongée (photogramme n°61), les rapports de force entre les personnages. Le lien de subordination des éléments du récit se construit principalement en montage interne : dans la profondeur du champ, par l'angulation, par la déformation de l'image ou dans la composition.

A la fin du film, il s'avère que Quinlan avait raison sur le meurtrier de l'affaire, malgré la malversation de sa méthode d'inculpation. Comme le dit Orson Welles : « c'est une pure incidence dans le scénario. Ainsi donc, ils ont attrapé le vrai coupable ; mais c'est un événement purement anecdotique, ce n'est pas central quant au thème : *le coupable est Quinlan*⁵⁷ ». Dans ce film, la démarche du *self-made man* n'est pas le symptôme de la corruption comme chez Fritz Lang, elle en est la responsable. Orson Welles prend donc une direction tout à fait opposée à celle de *La Dame de Shanghai*. Il n'est plus question de trahir le genre, mais de le faire implorer.

57 Orson Welles, in André Bazin, *Orson Welles, op. cit.*, pp. 157-158.

3. 3 – Dans le prolongement esthétique et narratif du *noir*.

Dans un article de la revue de critique cinématographique britannique *Sight&Sound* du *British Film Institute* intitulé *TWENTY-FIRST CENTURY NOIR*, James Nick évoque en 2013 l'impact du film noir sur les réalisateurs de sa génération, ainsi que sur le monde de la critique :

« Ces dernières années, des réalisateurs aussi importants que Christopher Nolan, David Lynch, Michael Mann, Jacques Audiard, David Fincher et Brian De Palma ont tous fait une utilisation régulière, des vives palettes d'humeurs que l'on retrouve dans le film noir. Pourtant, avant de commencer à observer la survie du *noir* comme une tendance du cinéma du 21^{ème} siècle, j'aurais dit que son influence allait se dissiper. Le *noir*, mélange romantique de fatalisme, de désir, de danger, de fantaisie et de méfiance qui avait déclenché ma propre cinéphilie, lorsque je passais une grande partie de mon temps dans les années 80, à traquer les films décisifs des années 40 et 50, semblait être devenu une partie éphémère et occasionnelle de ma vie de cinéphile. Certes, le vieux personnage du détective des romans du mouvement littéraire *Hardboiled* qui "à travers ces quartiers malfamés... doivent aller", comme dans les livres de Raymond Chandler, n'était plus à la mode depuis un certain temps. Les films narratifs hollywoodiens du début des années 2000 – en dépit de l'exception rare des *James Bond* et des *Batman* – tendaient à nuancer la centralité de la solitude existentielle, préférant l'utilisation de plusieurs protagonistes partenaires ou une responsabilité partagée de la dynamique d'ensemble.

Dans le contexte de la mondialisation, l'expérience cinématographique essaye d'offrir, aux "consommateurs" des points de vues multiples, un sens plus important de la communauté. Peut-être qu'il a aussi été décidé que les films ne doivent pas essayer de rivaliser, en termes existentiels, avec l'industrie des jeux en ligne où chaque joueur (ou tireur) de manière individuelle est vraiment responsable de ses actions. Hollywood est devenu, en tout cas, commercialement allergique aux films à petits budgets de quelques sortes qui soient, y compris les nombreux thèmes des films criminels, comme les films policiers transgressifs habitués à cette catégorie. Et bien sûr, avec les grands écrans et la technologie numérique qui permettent à la télévision d'être beaucoup plus "cinématographique", les grandes séries télévisées, des *Sopranos* à *Breaking Bad*, se sont fortement inspirées de l'efficacité fracassante du film noir.

Mes soupçons se sont attardés sur les vestiges du film noir dans le cinéma, qui sont simplement devenus un ensemble "fourre-tout post-moderne" des styles populaires valables. Je me trompais complètement, comme si j'avais des oeillères ces douze dernières années. L'héritage du film noir semble maintenant être central dans le plaisir de type cinématographique⁵⁸ ».

Dans cet extrait, James Nick évoque de nombreux points importants à propos de l'héritage cinématographique du *noir*. Il exprime, d'abord, l'impact de cet univers sur la mise en scène des films d'aujourd'hui, et pas seulement dans les films-enquêtes. Il va par ailleurs développer cette analyse tout au long de l'article. Il explique aussi comment le film criminel s'est déplacé vers le petit écran et comment Hollywood l'a écarté de sa production. En effet, la fin des années 50 est aussi marquée par une forte crise de la fréquentation des salles de cinéma, et parallèlement, par une hausse importante de l'audience télévisuelle. Orson Welles trouve notamment à cette époque avec la télévision, la possibilité d'expression qu'Hollywood lui refuse après *La Soif du mal*. Il raconte alors, à propos du film sur lequel il travaille, *Don Quichotte* : « La pauvreté de la télévision est une chose merveilleuse. Le grand film classique est évidemment mauvais sur le petit écran, car la télévision est l'ennemie des valeurs cinématographiques classiques, mais pas du cinéma. C'est une forme merveilleuse, où le spectateur n'est qu'à un mètre cinquante de l'écran, mais ce n'est pas une forme dramatique, c'est une forme narrative, si bien que la télévision est le moyen d'expression idéal du raconteur... A la télévision, on peut dire dix fois plus en dix fois moins de temps qu'au cinéma, parce qu'on ne s'adresse qu'à deux ou trois personnes⁵⁹ ». Il est certain que cette vision du petit écran est influencée par la situation du cinéaste et il le reconnaît lui-même : « J'aime aussi beaucoup la télévision, parce qu'elle me donne ma seule chance de travailler ; je ne sais pas ce que j'en dirais si j'avais l'occasion de tourner des films. Mais quand on travaille pour quelques chose, il faut être enthousiaste⁶⁰ ». Cela explique notamment, la transition du film criminel vers le petit écran, lorsque le public s'en désintéresse, car celui-ci allie efficacité narrative et simplicité dans la production, de par son passage par la série B.

Bien sûr, vis à vis de l'évolution des modes de production de la télévision, par la suite, il est certain que cet univers ne va pas y trouver une grande émancipation.

58 Nick James – *Twenty-First Century Noir* in *Sight&Sound*, Vol. 23 Issue 2, Fév 2013, p. 56. (traduction en français d'un extrait de l'article).

59 Orson Welles in André Bazin, *Orson Welles*, *op cit*, p. 130

60 Orson Welles in André Bazin, *Orson Welles*, *op cit*, p. 147

Cet extrait confirme surtout le réel intérêt de la critique cinématographique pour le film noir, ainsi que le rapport intime entre cet univers et la cinéphilie. L'article de Nino Frank, les ouvrages d'André Bazin, de Michel Ciment, et de nombreux écrits, notamment des acteurs de la nouvelle vague, montrent que le *noir* est aussi une étape importante pour les cinéphiles français.

La critique est différente de l'analyse de film. Elle est l'affirmation de la subjectivité, du goût : une enquête sur son émotion. Elle est aussi une des dernières barrières entre le spectateur et l'industrie cinématographique, enrayant parfois le processus commercial des films, participant au développement et à la diversification des goûts du public. Il n'est donc pas anodin que celle-ci se soit attardée sur le film noir, plus que sur un autre genre hollywoodien. En effet, cela fait aussi écho au travail de subjectivisation des premiers auteurs du *noir*, ainsi qu'aux questionnements sur l'éthique de l'énoncé et la place du spectateur dans l'expérience cinématographique, comme présentée dans l'analyse comparative n°4. La critique est aussi une force motrice des réflexions de la nouvelle vague, et participe à l'avènement des cursus universitaires consacrés au cinéma. L'aventure esthétique de la modernité cinématographique est une affaire de subjectivisation : à travers une remise en question du système illusionniste du cinéma classique, à travers la pré-dominance du filmage sur le filmé, à travers une approche ontologique du monde et du réel. Le film noir révèle donc, dans une certaine partie de sa production, les prémices de ces réflexions sur l'éthique et le langage cinématographique. Au vu de l'imbrication des films dans la pré-épreuve d'acceptabilité, il semble aussi que l'autorégulation ait stimulé ces questionnements, au sein de la production hollywoodienne.

Mis à part cet héritage esthétique et narratif évident construit par les auteurs du *noir*, se pose la question du réel prolongement de cet univers dans la production cinématographique ?

Si la catégorie de production du film noir s'éteint à la fin des années 50, au sein d'Hollywood, certains y voient sa renaissance au début des années 70. Delphine Letort, enseignante-chercheuse à l'université du Mans, a écrit un ouvrage sur le sujet⁶¹. Dans ce qui est nommé néo-noir, se regroupent alors des films très divers, tels que : *Le Privé (The Long Goodbye)* de Robert Altman (1973), *Chinatown* de Roman Polanski (1974), *Blue Velvet* de David Lynch (1986), *Miller's Crossing* de Joel Coen (1990), *Seven* de David Fincher (1995) ou encore *Mulholland Drive*, également de David Lynch (2001).

61 Delphine Letort – *Du film noir au néo-noir : mythes et stéréotypes de l'Amérique (1941-2008)*, Paris, Editions L'Harmattan, Collection « Sang maudit », 2010.

Le néo-noir : une nouvelle sous-catégorie du film criminel ?

Du point de vue de Delphine Letort, le néo-noir est emblématique d'une société post-moderne. Avatar du film noir, il construit son esthétique sur la fragmentation, la rupture et l'hybridation de modèles existants, dont il parodie les règles. La construction filmique est mise en scène : elle brise l'illusion réaliste, questionne le statut de l'image et rappelle au spectateur qu'il assiste avant tout à un spectacle. Le détournement des emprunts qu'opère le néo-noir s'observe au niveau des personnages : l'image de la femme détective, ainsi que du Noir des « blaxploitations », fonctionne comme un contrepoint à celle du détective-héros du film noir. Sous l'influence du road-movie, la topographie du néo-noir se déplace des confins de la ville et de l'âme humaine vers l'examen des comportements déviants des tueurs psychopathes de l'Amérique profonde. Obéissant à un comportement compulsif, le tueur en série du néo-noir renvoie à une logique de consommation, d'insatiabilité morbide.

La question du genre pose de nombreux problèmes au cinéma : est-il question de catégories de production, de catégories d'oeuvre, de catégories de réception ?

En fonction des cinématographies, le *genre* prend un sens tout à fait différent. Bien sûr, dans le Hollywood triomphant des années 1930 aux années 1950, il correspond avant tout à une organisation logique de la production, permettant un amortissement des interprètes sous contrat, des décors, des costumes et une bonne efficacité des conditions de production, de lancement commercial et de diffusion. Seulement, une fois cette logique établie, des réalisateurs, des scénaristes, des producteurs peuvent s'en emparer, et donner naissance à leur tour à un genre, par différents processus de stabilisation des codes. *Le faucon maltais* de John Huston, sans que ce soit véritablement prémédité, féconde ainsi un nouvel univers cinématographique. Cependant, déjà avec le film noir, il y avait une ambiguïté entre la notion de genre et de sous-genre, entre le film criminel et l'univers du *noir*. Ce n'est que par la stabilisation marquée de certains motifs à succès, et particulièrement l'affirmation d'un univers en noir et blanc alors qu'apparaît la couleur, que le *noir* va pouvoir se distinguer comme sous-catégorie du film criminel, avec la même clarté que le film policier. S'agissant du néo-noir, la limite semble encore plus floue. Même si certaines grandes thématiques semblent se répondre entre ces différents films, il manque souvent la simultanée d'éléments sémantiques et syntaxiques standards, pour que ce genre ait un sens du point de vue de la production hollywoodienne ou de son public. Or pour l'instant, peu de critiques emploient ce terme, ce qui met en lumière sa difficulté à trouver un écho.

Michel Ciment, qui retrace la généalogie des sous-catégories du film criminel à Hollywood dans son livre ; des westerns aux films de gangsters, du film noir à notre époque, préfère employer le terme généraliste des « crimes en couleur ». Comme si, une fois cet univers transposé en chromatique, il devenait impossible de constituer la moindre frontière, tant le film policier, le film de gangsters, le film-enquête, et bien d'autres sous-genres s'influencent et se mélangent intensément.

Il explique que « l'abandon du noir et blanc – porteur d'un certain réalisme – coïncide avec l'apparition d'un cinéma où l'on ne cherche plus à créer l'illusion du réel. L'irréalité de la couleur accompagne donc l'évolution d'un genre qui ne se veut plus "miroir de la vie", mais établit un rapport critique avec son propre passé et joue avec les stéréotypes en associant les spectateurs. [...] Depuis trente ans, Coppola, Scorsese, Penn, Altman, Malick, Joel Coen, Lynch, Boorman et bien d'autres s'exercent à des figures très libres par rapport aux figures imposées de leurs prédécesseurs⁶² ». Il y avait déjà dans le film noir, un jeu de complicité très fort entre le réalisateur et le spectateur, de par la connaissance de chacun des règles d'acceptabilité. Cependant, par les jeux de références multiples de ces films, l'avènement d'une sous-catégorie, comme le film noir en son temps, semblent plus difficile à envisager. La notion de *genre* elle-même tend à se complexifier encore davantage.

Néanmoins, mise à part cette formule de départ, Michel Ciment et Delphine Letort se rejoignent sur de nombreux points. Il évoque, lui aussi, la renaissance de la figure du privé avec le film de Robert Altman, *Le privé* (1974), qui traite de manière résolument anti-conformiste le personnage de Philip Marlowe. Il explicite, encore, la manifestation des minorités noires à travers le film policier, ainsi que l'apparition du personnage de la *femme-flic*.

Les mêmes films reviennent donc dans ces analyses, sous la grande bannière des films criminels. En regardant bien l'héritage qu'ils symbolisent, le prolongement le plus marquant du *noir* semble être l'incarnation de la relation qu'entretient le cinéma anglo-saxon avec les concepts psychanalytiques, que ce soit à travers la syntaxe ou la sémantique. Michel Ciment parle alors du thriller post-hitchcockien : « les effets du montage, les mouvements de la caméra, la préciosité du style sont autant de formes d'une rhétorique visuelle qui tend à exprimer un état psychique déréglé. Chez DePalma comme chez Hitchcock, le regard, le voyeurisme, donc la caméra, joue un rôle essentiel⁶³ ».

62 Michel Ciment, *op cit*, p. 100

63 Michel Ciment, *op cit*, p. 125

Le psychopathe hollywoodien.

La description de cette figure n'a aucun fondement ni aucune vocation psychiatrique. Elle concerne plutôt l'efficacité narrative et commerciale d'un personnage, hérité des expérimentations du *noir*. Le « psychopathe » s'inscrit difficilement dans la logique narrative du film noir, car elle évacue le dilemme morale au profit d'une étrangeté radicale. Elle s'inscrit néanmoins dans le prolongement du traitement de l'ambivalence des personnages et intervient dans plusieurs œuvres, dès les années 50.

La pièce filmée d'Hitchcock, *La corde (Rope)* sortie en 1948, marque une date clé dans la genèse de ce type de personnage. Deux jeunes hommes tuent l'un de leurs amis pour mettre en pratique une théorie esthétique du meurtre. Ils font ensuite dîner les proches de leur victime sur le coffre qui contient son cadavre. Afin de pimenter l'exercice, ils invitent le professeur qui leur a inculqué cette philosophie. A sa manière, Hitchcock poursuit alors le discours moral du film noir. Mais sa réflexion éthique se double d'une enquête psychologique. De plus, il semble difficile de rattacher ses films à l'univers criminel, tant son œuvre est atypique. Notamment, il fait du suspense l'élément prioritaire de sa mise en scène. Dans cette dynamique, le spectateur doit connaître les éléments du drame à l'avance, car toute l'excitation vient de l'attente de ce qui doit arriver.

Dans la continuité de *La Corde*, un grand nombre de ses films offrent le portrait de psychopathes, qu'un traumatisme passé poursuit jusque dans leur vie présente (*Les Amants du Capricorne*, *Sueurs Froides*, *Pas de printemps pour Marnie*). Michel Ciment souligne même que : « le discours freudien de certains films peut paraître lourd (l'explicitation psychanalytique à la fin de *Psychose*, *La Maison du docteur Edwardes*)⁶⁴ ». Ce type de personnage va ensuite évoluer, pour devenir le « psychopathe hollywoodien ». Olivier Caïra exprime son évolution à travers trois films et la synthèse de leurs différentes approches : *Les chiens de paille* (1971) de Sam Peckinpah, *Orange mécanique* (1971) de Stanley Kubrick et *Duel* (1971) de Stephen Spielberg.

Il est : « capable d'accès de sauvagerie dont il tire un plaisir manifeste ; il agit seul, indépendamment de toute cause, idéologie ou organisation criminelle et possède les qualités de l'homme civilisé [...]. Il est dépourvu d'un passé ou d'un milieu qui expliquerait, en termes psychiatriques ou sociologiques, son agressivité ⁶⁵ ».

64 M. Ciment, *op.cit*, p. 96

65 O. Caïra, *op.cit*, p. 200

En ce sens, Norman Bates dans *Psychose* (1960) de Hitchcock n'est pas encore un « psychopathe hollywoodien », car ses meurtres trouvent une explication claire dans son passé familial. Pour Olivier Caïra, selon cette définition, le premier personnage à répondre à ces critères serait l'ordinateur HAL 9000 de *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968) de Stanley Kubrick...

Le « psychopathe hollywoodien » se présente alors comme un monstre cinématographique, personnage amoral et surnaturel, évolution « virtuelle » du criminel du *noir*.

Ce schéma semble se stabiliser avec Hannibal Lecter, personnage célèbre du thriller de Jonathan Demme *Le Silence des agneaux*, Oscar du meilleur film 1991. Emprisonné pour plusieurs meurtres anthropophages, le Dr Lecter coopère avec une inspectrice fédérale pour retrouver un autre tueur en série. Dès leur première rencontre, le psychopathe prend l'ascendant sur la jeune femme, malgré l'asymétrie de la situation : elle est libre, il est emprisonné. Cette capacité d'emprise se confirme lorsqu'il échappe à ses gardiens, scène où il allie ruse et sauvagerie cannibale. Bertrand Tavernier et Jean-Pierre Coursodon commentent alors ce film de manière mitigée : « A défaut d'en nier l'impact [...] on peut en questionner le sens, où plutôt la très curieuse absence de sens. Contrairement à tant de grands films noirs, celui-ci, malgré sa fin ouverte, ne suscite aucune seconde lecture morale, sociale ou métaphysique⁶⁶ ». Par ailleurs, ces rôles mènent au statut de star et aux récompenses. Anthony Hopkins reçoit un Oscar, puis plus tard, Sharon Stone avec *Basic Instinct* (1992) et Kevin Spacey avec *Seven* (1995) deviennent des « supervedettes ».

Dans le prolongement de cette mise en scène de la violence, dépourvue d'une approche morale, vont se développer dans le cinéma américain les *teen slasher*, films d'épouvante ciblés sur les adolescents. Cependant, dans le contexte de la fusillade en milieu scolaire de Columbine en 1999, le cinéma est pointé du doigt et en particulier ce type de films. La question de l'acceptabilité revient alors sur le tapis. La MPAA, qui a abandonné le système du Code en 1968, utilise un système de cotation. Le public est divisé en deux catégories : les adultes à qui l'on peut tout montrer et les mineurs soumis au contrôle parental. Malgré ce dispositif, le sénateur républicain Hatch présente un rapport accusant les industries du loisir. Il développe une approche *toxicologique* de la violence médiatique et évoque une *substancialisation des contenus violents* : la tuerie est attribuée à un « virus » culturel. Il demande alors une forme de retour au contrôle des contenus, qui ne va pas aboutir, mais qui va bousculer la MPAA.

66 Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier – *50 ans de cinéma américain*, Paris, Omnibus, 1995, p. 147.

Un héritage rhétorique par la lumière.

Directeur de la photographie britannique dans les années 40, Arthur Crabtree, explique les différentes tendances du travail de la lumière à son époque : « Avec le style germanique on éclaire le décor, avec le style américain la star⁶⁷ ».

Bien avant la seconde guerre mondiale et la montée du nazisme, des directeurs de la photographie allemands se sont exportés aux Etats-Unis pour profiter du succès d'Hollywood, emportant avec eux un savoir-faire hérité des expérimentations du caligarisme. En effet, les metteurs en scène allemands de cette époque accordaient déjà une très grande importance à la mise en lumière du film, participant à l'épanouissement de cette discipline.

Marc Salomon évoque alors les différentes interactions entre les chefs opérateurs étrangers et les « locaux » à Hollywood, menant parfois à une certaine animosité envers les techniciens allemands qui « volaient » le travail des autres. Cependant, avec le succès mondial de Robert Wiene, *Le cabinet du docteur Caligari* en 1920, ainsi que les œuvres de Murnau et de Lang qui suivent : *Nosferatu le vampire* (1922), *Le docteur Mabuse* (1922), *Le fantôme* (1922), *Les Nibelungen* (1924), *Le dernier des hommes* (1924), *Faust* (1926), *Metropolis* (1927), la réputation germanique vis à vis de la lumière se confirme au sein de la production américaine.

Le film noir adapte alors cet héritage esthétique à la logique hollywoodienne, en usant de ce savoir-faire expressionniste pour mettre en valeur la star : clé de voute du système économique. L'esthétique de la pénombre, puis l'esthétique de l'introspection sont à chaque fois au service de l'acteur, de son pouvoir d'attraction dans l'image.

Avec le succès du *noir*, ces différents motifs deviennent des standards du cinéma hollywoodien, nourrissant un imaginaire collectif sur la vie urbaine nocturne, sur l'ambivalence des personnages, sur le suspense... La répétition de cette mise en scène ; pénombre ou lumière introspective, permet alors aux réalisateurs des films criminels « en couleur » de jouer avec ces codes, de faire appel à cet imaginaire collectif. La rhétorique de l'image par le contraste dans le cinéma hollywoodien, représente dès lors deux mondes antagonistes pour le spectateur : la loi/le crime, le mensonge/la vérité, l'esprit sain/l'esprit malade, la vertu/le péché, le réel/l'imaginaire... dans une dynamique d'interchangeabilité par les différents basculements d'éclairage et de points de vue dans le récit.

67 Salomon Marc – *Sculpteurs de lumières : Les Directeurs de la photographie*, Paris, Edition Bibliothèque du Film, Collection « Ciné-regards », 2000, p. 35.

Page de gauche.



Photogramme n°62 : Teddy essaye de s'endormir après une discussion avec son associé - focalisation externe/focalisation interne



Photogramme n°63 : Teddy est atteint d'une crise de photosensibilité - focalisation interne.



Photogramme n°64 : Immersion dans l'intériorité du personnage, entre le rêve de Teddy et l'histoire réel d'Andrew.

Martin Scorsese rend hommage dans *Shutter Island* (2010) au film noir, à son aventure esthétique et à cet héritage rhétorique par la lumière.

Le récit est une double histoire mettant en scène la schizophrénie, dans une dynamique similaire à l'univers du *noir*. Teddy Daniels, de son véritable nom Andrew Laeddis, est un patient dans un hôpital psychiatrique à haute surveillance placé sur une île. Le docteur Cawley, qui en est responsable, décide de lui faire suivre une thérapie dans laquelle Andrew est laissé libre d'exercer tout le récit imaginaire dans lequel il se cache depuis des années pour fuir le meurtre qu'il a commis, afin d'en déceler lui-même les failles. Dans cette fiction, qui se développe dans l'esprit du personnage, Andrew est un US Marshall (Teddy Daniels) qui enquête sur la disparition d'une patiente de l'hôpital. Son investigation est alors rapidement orientée autour de sa propre identité, car tous les indices mènent en fait à ses propres incohérences. Le protagoniste est à la fois : *détective* et *meurtrier psychopathe*. Toute l'ambiguïté du récit repose sur ce basculement. L'expérience du spectateur se développe à partir d'un point de vue « malade », il partage alors la confusion du personnage. Le réalisateur développe ainsi l'idée que finalement l'univers du *noir* est le récit de l'enquête de l'Homme sur son Humanité.

Il construit par l'éclairage une rétro-action de l'esprit du personnage sur son intériorité. Teddy est atteint d'une photosensibilité, et lorsque la vérité surgit dans son esprit (celle d'Andrew), une violente lumière inonde l'image comme pour repousser la pénombre qui hante le film, du début du récit jusqu'à l'instant de révélation pour le personnage. Ce processus se renouvelle plusieurs fois dans le film, avec différentes mises en scène. Notamment, dans le premier tiers du film, Teddy commence se méfier du psychiatre en charge de l'hôpital. Il en discute avec son associé Chuck (qui appartient au personnel médical et qui se prête au jeu). Les nombreux basculements de focalisation permettent alors de nourrir un rapport particulier entre le spectateur et le personnage. En effet, la film est une introspection totale dans l'esprit d'Andrew, cependant le spectateur n'en est pas informé. Le protagoniste est toujours au centre de la mise en scène, mais la focalisation varie souvent : mettant en scène les autres personnages qui se prêtent au jeu, comme Chuck. A la fin de la discussion (photogramme n°62), la focalisation devient interne : le personnage a une crise de photosensibilité (photogramme n°63). Puis, la mise en scène devient onirique. Elle mélange le rêve de Teddy et l'histoire réelle d'Andrew, avec une lumière introspective revisitée (photogramme n°64), car les deux versants du personnage n'ont pas la même version sur la mort de l'être aimé.

Conclusion.

A propos de *Sept ans de réflexion* (*The Seven Year Itch*) sorti en 1955, Billy Wilder, que l'on ne saurait soupçonner de collusion avec les censeurs, évoque avec nostalgie la disparition de certaines contraintes, des années après la fin de l'autorégulation :

« A quoi ressemblerait le film si on le tournait aujourd'hui ? Gros plan sur deux corps nus enlacés et haletants qui s'étreignent et se roulent dans la passion. Le spectateur serait là comme devant un jeu de devinettes : "C'est un genou ou un sein que je vois ?" [...]. La censure étant évidemment toujours bête, elle incite à la contourner. Peut être pourrait-on dire que c'est aussi pour une part ce qui rend les films de Lubitsch si spirituels. [...] Nous éprouvions le besoin de nous payer de sa tête, d'être plus malins qu'elle. Nous nous amusions à ses dépens, c'est-à-dire que nous faisons un clin d'oeil au spectateur par-dessus sa tête [...] ⁶⁸ ».

La question d'un contrôle des œuvres est non seulement compatible avec les exigences d'une démocratie, mais également susceptible de dialoguer avec les artistes. L'autorégulation, particulièrement le Code de Production, trouve des avocats parmi les cinéphiles. Certains l'opposent à plusieurs repoussoirs : le conservatisme du marketing, l'intransigeance de certains groupes de pression, ainsi que cette tendance à la facilité dans les pratiques de certains réalisateurs, que déplore ici Wilder. Orson Welles affirme même que « l'on ne peut déboucher sur la poésie, qu'en composant avec des limitations⁶⁹ ».

Dans le cadre du cinéma américain, l'autorégulation s'organise au sein d'une symbiose censeurs-producteurs. Il est certain que le *cinéaste* n'est pas au cœur de la création au sein du système hollywoodien, en témoigne le *copyright* et cette organisation des négociations sur la portée morale des films. Le réalisateur est par ailleurs la plupart du temps un simple technicien. Pourtant, lorsque les instances de censure et le monde politique s'attaquent à cette industrie dans les années 30, c'est à travers le travail de véritables auteurs : Hawks, Huston, Welles, Wilder, Lang et bien d'autres, qu'Hollywood parvient à sortir de l'impasse.

A travers leurs choix narratifs et esthétiques, inscrits dans différentes stratégies vis à vis de la pré-épreuve d'acceptabilité du Code, le film noir atteint son « âge d'or » en même temps que le cinéma américain.

68 Helmuth Karasek et Billy Wilder – *Et tout le reste est folie*, Paris, Laffont, 1993, pp. 386-387.

69 Orson Welles in André Bazin, *Orson Welles*, p. 147.

Esthétique de la pénombre et contrôle des contenus.

L'autorégulation s'est d'abord fondée sur un modèle de contrôle des contenus, à travers différentes listes d'interdits (1915-1934). Ce modèle repose sur les prémisses suivantes :

- Le cinéma fait figure de *divertissement* réservé à des publics fragiles et/ou dangereux.
- Le public est représenté de deux manières : comme *foule*, éventuellement meurtrière, et comme *force individuelle*, dotée de pulsions.
- Le contrôle échoit à des « notables », qui doivent repérer des éléments précis à l'écran. Ils peuvent censurer sans se poser la question de la réception, de l'interprétation.
- Les propos sur le public sont empreints de béhaviorisme : le spectateur ordinaire ne sait pas cadrer sa propre expérience. Les principes « moraux » ne lui sont inculqués que par *stimuli-récompenses* et *stimuli-sanctions*, d'où l'importance accordée au dénouement. Aucun film ne doit laisser la question morale en suspens, à l'appréciation du public.
- L'effet indésirable de l'expérience cinématographique est la transgression de la loi et de l'ordre social.

Dès les années 30, le cinéma hollywoodien s'inscrit dans une logique industrielle de standardisation. Le cinéma américain est alors, avant tout, un cinéma narratif se développant à travers une logique mimétique de la représentation. Hollywood impose une discrétion du filmage au sein du filmé, pour une éthique de l'énoncé. La star est au centre du dispositif marketing, par une logique de « glamourization » des personnages.

Ces listes représentent alors une première tentative de symbiose entre censeurs et producteurs, à travers le travail de la Studio Relations Committee, pour créer un dialogue apaisé et maîtriser le coût d'acceptabilité des films.

La force de ce premier dispositif tient à sa simplicité, à sa capacité d'engendrement d'une jurisprudence cohérente. Sa faiblesse réside dans le caractère ponctuel et facultatif des interventions. Les listes des « Don'ts » et des « Be Carefuls » incarnent un système dual, qui introduit la notion de sujet sensible, qu'un traitement adéquat peut rendre acceptable. Cette dualité va se prolonger dans le code Hays après 1934, à travers les « Principes Généraux » et les « Applications Particulières ».

L'esthétique de la pénombre émerge avec le film de gangster, au début des années 30. Elle répond à l'autorégulation par une logique ambiguë de : « peindre le crime pour mieux le punir ». La *pénombre* est d'abord une dialectique au sein du récit. L'alternance entre le jour et la nuit met en scène une dynamique apparence/réalité. Elle est également un dispositif technique. Tout en respectant un éclairage classique, où le décor et les personnages doivent être discernables dans n'importe quelle situation, elle innove à travers la mise en lumière réaliste du monde urbain. La nuit est représentée avec des zones d'obscurités marquées, par une faible luminance générale. Le contraste de l'image est accentué par de petites zones en haute lumière, avec des sources diégétiques (lampadaires, phares, devantures illuminées). Cette esthétique incarne aussi une syntaxe. Celle d'une face cachée de la société, qui s'agite la nuit et révèle une forme d'aliénation de la ville, un déni de la criminalité et de la corruption. Vis à vis de la pré-épreuve, la *pénombre* présente de nombreux avantages et démontre, dans un même temps, le décalage entre le modèle de *contrôle des contenus* et les attentes des instances de censure. En effet, les symbiotes ne peuvent répondre précisément à la question : où couper ? Se développant à travers le cycle des films de gangsters, elle participe à faire dérailler la « mécanique hollywoodienne » qui souhaite accéder à un large public, sans frustrer les instances de censure.

L'avènement du film noir ne peut être envisagé sur une seule œuvre, car il s'inscrit dans un processus de genrification. *Le faucon maltais* sorti en 1941, de John Huston, marque cependant la naissance d'une nouvelle syntaxe et de nouveaux éléments sémantiques qui vont stimuler le cinéma américain. D'une part, l'esthétique de la pénombre réapparaît dans ce film avec une dimension plus introspective, à travers la dialectique mensonge/vérité. D'autre part, John Huston donne naissance à un « personnage de cinéma » avec Sam Spade : le détective privé, se développant non seulement par une dramaturgie forte, mais surtout par des choix de mise en scène marqués. Les basculements de focalisation interne/externe nourrissent un travail de subjectivisation dans le récit, par le point de vue du personnage. Tout en prenant à contre-pied la logique de contrôle des contenus, ce nouveau point de vue dans l'énonciation annonce déjà le caractère *moderne* de la démarche des auteurs du *noir*. Huston aborde la position spectatorielle d'une manière originale, en créant une homologie de situation entre l'investigation du spectateur dans la salle et celle du personnage dans le film.

Esthétique de l'introspection et contrôle de la réception.

La Production Code Administration avec à sa tête Joseph I. Breen, remplace la Studio Relations Committee qui ferme en 1932, et réoriente l'autorégulation vers une logique de contrôle de la réception à travers le Code de Production (1934 - 1968) :

- Le public n'est plus considéré comme passif ; il est doué de capacités interprétatives. De plus, il n'y a plus de séparation *a priori* entre les différents publics ; un film doit être visible par tous ou modifié.
- Le contrôle est réalisé par des « cinéphiles » : c'est à dire des censeurs qui prêtent de l'intérêt au langage cinématographique et à ses subtilités, préférant la réécriture des œuvres à la coupure.
- L'effet indésirable de l'expérience cinématographique est le pêché, la transgression des règles morales.
- 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.

Le Sceau de conformité au Code ; sésame de l'accès au salle, devient obligatoire et donne un pouvoir irrévocable aux décisions de Joseph I. Breen, le symbiote. L'autorégulation prend alors la forme d'une véritable censure économique. Elle se mêle par ailleurs à des pratiques anticoncurrentielles indignes d'une démocratie : étranglement commercial de la production indépendante, marginalisation des films étrangers, *block-booking*...

Le temps du Code est une époque complexe, qui révèle toutes les ambiguïtés organisationnelles et morales de l'autorégulation. Difficile de cerner la part exacte des contraintes censoriales dans la constitution de la norme hollywoodienne, mais le lien entre la toute puissance de la PCA et « l'âge d'or » du cinéma américain semble évident.

Jamais, dans un Etat démocratique, la configuration des coûts d'acceptabilité n'a été aussi complexe : Ligue de la Décence et autres groupes de pression focalisés sur le cinéma, interventions gouvernementales durant la Seconde Guerre mondiale par le biais de l'Office War Information, commissions locales de censure jusque dans les années 1950-60...

La recherche de rentabilité sur un marché mondial, malgré les lourds coûts fixes et de fortes contraintes d'acceptabilité, favorise l'émergence de standards esthétiques et narratifs. Pourtant, le film noir y trouve tous les ingrédients de son épanouissement.

En effet, le contrôle de la réception encourage la renaissance narrative du mal.

Le mal alimente le film noir comme le film de gangster était mu par l'appétit. Réalisateurs, scénaristes, symbiotes, censeurs et militants catholiques s'accordent tous sur l'importance de l'humanité des personnages, exprimée par leurs *options morales*. Qu'il s'agisse de femmes fatales, d'assureurs meurtriers, de détectives interlopes ou de policiers corrompus, il est possible d'agir sur leur biographie, leurs espoirs, leurs peurs. Ils peuvent ployer sous le remord, sangloter face au châtement, tandis que les créatures de pure libido du film de gangsters échappaient à ces modifications et tendaient à provoquer l'interdiction complète de l'oeuvre.

Au summum du pouvoir de la PCA, des réalisateurs parviennent à glisser des allusions à la prostitution ou à la sexualité hors mariage, sans donner prise aux censeurs internes. L'ellipse indirecte, procédé qui consiste à donner à un personnage les éléments d'une ellipse, tout en indiquant au spectateur que l'interprétation qui en découle est erronée, inscrit le film noir dans un cinéma de la suggestion. Cela illustre la complexité des liens entre censure et expression artistique. Différentes mises en scène se développent dans l'univers du *noir*, à travers les préceptes de la morale catholique : rhétorique de la damnation, rhétorique de la rédemption, logique de la fatalité... Seulement, la volonté des censeurs entre en contradiction avec l'esthétique de la transparence. Comment créer une distanciation morale entre le spectateur et le personnage, sans risquer de dévoiler le dispositif cinématographique ? Le sous-narrateur est alors une réponse perfide des auteurs du *noir* à cette problématique. Voix *off* et *flash-back* deviennent les outils d'un processus d'auto-analyse des protagonistes.

Lorsque le film noir émerge de la série B pour devenir un genre majeur, il attire l'attention des réalisateurs en quête d'innovations esthétiques et narratives. Une brèche est ouverte vis à vis du statut de la mise en scène et de sa place dans le langage cinématographique. La lumière introspective bouleverse alors le dispositif d'éclairage classique en supprimant la lumière clé, pour une description métaphorique des personnages. Certains réalisateurs l'utilisent pour sublimer la syntaxe du *noir* (Charles Vidor), d'autres pour créer une complicité avec le spectateur (Billy Wilder), et plus rares sont ceux qui voient dans ce dispositif la possibilité de remettre en cause l'éthique de l'énoncé à Hollywood (Orson Welles).

L'esthétique de l'introspection agit donc comme une réponse immunitaire du langage cinématographique face aux affronts de l'autorégulation. Elle se développe dans un prolongement métaphysique, par la mise en scène, des interrogations sociales de l'esthétique de la pénombre.

Liens de parenté.

Le film noir s'essouffle en même temps que le dispositif d'autorégulation de la MPAA (successeur de la MPPDA) à la fin des années 50. L'autorégulation prouve son efficacité, du point de vue des intérêts hollywoodiens, pendant plus de vingt ans.

Cependant, la reconnaissance de la subjectivité comme outil de contrôle est à la fois : garante d'une forme de souplesse dans l'espace de négociation, et source d'une dépendance de cet équilibre aux individus qui le compose. Or, seul Joseph I. Breen est capable de mettre tout le monde d'accord. Dès son départ, les failles de l'autorégulation mènent à son auto-destruction. Les producteurs indépendants qui ne profitent pas de la symbiose, expérimentent des infractions au Code ; les censeurs intransigeants provoquent eux des objections sans demi-mesure, amenant la justice à légiférer. Les différentes confrontations mènent à deux arrêts : *U.S v. Paramount* (1948) et *Burstyn v. Wilson* (1952). La jurisprudence exprime alors très clairement : l'illégitimité du Code et de la MPAA à intervenir sur l'ensemble de la production cinématographique, ainsi que l'illégalité des pratiques anticoncurrentielles hollywoodiennes.

La symbiose censeurs-producteurs révèle au sein de l'industrie cinématographique, la mise en tension d'objectifs très contradictoires : comment créer des standards de production pour baisser les coûts, en satisfaisant les attentes d'un public en mutation permanente, et en conservant des relations privilégiées avec les sphères de pouvoir ? Le Code est une réponse éphémère à cette problématique insolvable et il semble qu'à chaque période de crise, Hollywood soit obligé de ré-équilibrer ces différents paramètres. La syntaxe du *noir* s'inscrit donc dans cette tension, avec les préoccupations de sa génération et les réponses narratives et esthétiques des auteurs qui s'y sont consacrés. Lorsque le film noir s'éteint de manière brutale, deux hypothèses peuvent être formulées. Soit, Hollywood le supprime en tant que catégorie de production après un regain d'optimisme au sein de la société, car le public s'en désintéresse. Soit, les auteurs du noir, profitant d'une certaine maturité du genre, mettent en scène des sujets trop épineux alors que l'Amérique est en pleine Guerre froide. Dans un discours sur la « liste noire »⁷⁰, Eric Johnson (président de la MPAA de 1945-1963) affirme que le cinéma incarne le mode de vie que les communistes haïssent. Il dévoile alors que la « liste noire » est une création de la MPAA. Or, elle donne le pouvoir à un organisme privé, d'exclure n'importe qui d'Hollywood. Notamment les syndicalistes qui n'ont rien à voir avec les communistes, mais qui peuvent gêner les *majors*.

70 Extrait d'une archive du documentaire *This film is not yet rated*, de Kirby Dick, produit par BBC, Netflix (2006)

Dans *Règlements de comptes* (1953) et *La Soif du mal* (1958), Orson Welles et Fritz Lang questionnent les fondements du film criminel, à travers la relation entre la syntaxe du *noir* et le modèle ambiguë de l'*American Way of life*. Ils interrogent la figure du *self-made man*, unique réponse du cinéma américain à la criminalité dans cet univers urbain décadent, abandonné par les institutions. D'un côté, Lang caractérise le *self-made man* comme un symptôme d'une corruption généralisée, au sein des institutions. De l'autre, Welles condamne l'attitude du *self-made man* et la dénonce comme la source de cette corruption. L'un met en scène les relations entre le monde criminel et le monde politique ; l'autre met en scène une corruption morale qui amène à un abus de pouvoir. Dans tous les cas, s'agissant d'oeuvres produites par la machine hollywoodienne, les enjeux sont très importants. L'énonciation et la mise en scène deviennent des éléments primordiaux dans ce type de films, empruntant des thématiques non-balisées.

Cependant, qui peut affirmer l'une ou l'autre de ces thèses sur les décisions des studios, fruit de négociations et de discussions souterraines, aux intérêts multiples? Le film noir est surtout une nouvelle victime du confinement des discussions. Fils de l'autorégulation, il incarne un cinéma de la suggestion : évoquant l'interdit, sans jamais le montrer. Il s'éteint alors en toute discrétion, lorsque Hollywood le décide.

Absent de la production hollywoodienne des années 60, le *noir* interpelle la critique cinématographique avec son univers riche et à ses productions atypiques. A travers son aventure esthétique et son travail de subjectivisation, il stimule la cinéphilie jusqu'en Europe. La modernité cinématographique s'inscrit alors, d'une certaine manière, dans le prolongement des préoccupations du *noir* sur l'éthique du langage cinématographique.

Aujourd'hui, comme le dit James Nick, critique britannique : « Le film noir est central dans le plaisir de type cinématographique ». De nombreux films font usage de cet héritage esthétique, notamment sur le travail de la lumière. *Shutter Island* de Martin Scorsese en est une illustration éloquente. Malgré cet intérêt partagé pour le *noir* dans la profession, il semble cependant difficile d'envisager la renaissance de cet univers, comme Delphine Letort le suggère avec le néo-noir dans les années 70. Comme si, le film noir s'était construit à travers des confrontations qui ne peuvent plus exister : avec la complicité du public dans la transgression du Code, avec le noir et blanc par opposition à la prolifération des films en couleur.

Le système des cotations : de l'autorégulation vers l'autocensure ?

Dans un article du magazine synopsis, Sophie Deschamps confie ce qui représente pour elle, l'aliénation du scénariste actuel confronté à la loi du marché. Elle déclare : « Inoculée par la peur de ne pas voir un scénario aboutir et par la conscience que ceux qui nous jugent sont eux aussi soumis à la crainte de se faire taper sur les doigts, l'autocensure est une maladie contagieuse et difficile à soigner. Elle bride l'imaginaire, comprime les désirs, fait courber l'échine, bref elle rapetisse, ratatine et laisse aux auteurs un goût d'amertume et de frustration inavouable⁷¹ ».

En 2006, Kirby Dick réalise *This film is not yet rated*, un documentaire où il investigate sur le système des cotations de la MPAA, géré par la CARA. Dans ce dispositif, le contrôle des œuvres est fait sur la base du volontariat de la production. Il aboutit à une note attribuée par un jury de parents, censé représenter l'effet indésirable du film pour la construction affective et sexuelle des enfants. Il y a alors cinq notes possibles : G , PG, PG-13, R et NC-17. Les films non classés reçoivent la mention « *UNRATED* ». Cependant, peu de producteurs renoncent à présenter leurs films à cette instance d'évaluation, car rares sont les cinémas qui diffusent des films non-classés et la plupart des distributeurs et des régies publicitaires exigent cette classification. Les chaînes de télévision organisent elles aussi les grilles de programmes en fonction des notes. Déjà, il semble que ce système, bien plus qu'une simple protection des mineurs, agit exactement comme le Code en influençant directement la réussite commerciale du film. Seulement l'intervention est plus opaque. Dans ce documentaire Kirby Dick interroge alors différents producteurs, réalisateurs, scénaristes, acteurs et critiques pour avoir des retours d'expériences sur ces notes, et notamment sur le NC-17. Il révèle alors que le NC-17 bloque les accès au public, et la plupart du temps la production refuse de lancer la sortie. Toute l'ambiguïté du système est que le film peut être présenté plusieurs fois à l'évaluation, et donc le jury peut donner des « conseils » aux réalisateurs sur les modifications à effectuer. Sans parler du statut illégitime de cette intervention sur la création, la MPAA peut ainsi étrangler la production indépendante en refusant de faire des commentaires à certains, et en acceptant d'en faire à d'autres, puisque cette intervention n'est pas obligatoire, donc pas encadrée. C'est ce qu'explique le producteur Matt Stone qui travail d'abord sur *Capitaine Orgazmo* (1997) avec une production indépendante, puis sur *South Park* (1999) avec la Paramount Pictures.

71 Sophie Deschamps – *Autocensure, une scénariste raconte !* in Synopsis N°24, 2003, p. 36.

Dennis O'Connor, distributeur de *Romance* (1998) pour Trimark Pictures, exprime aussi l'effet de cette cotation sur la cinéphilie : « Aujourd'hui, le public ne sait plus ce que "NC-17" signifie vraiment ; la chose certaine est que cela place le film dans un ghetto⁷² ». Olivier Caïra évoque aussi un problème de « double standard » dans les cotations. L'exemple le plus marquant est la question du *point de vue* sur la sexualité ; le point de vue féminin étant toujours déprécié par rapport au point de vue masculin dans les notes. Les membres de la CARA répondent alors à cette problématique, dans le cadre d'un conflit avec la réalisatrice Colette Burson : « C'est peut être vrai, mais notre travail consiste à juger le film pour les parents qui ne l'ont pas vu, et si les parents sont moins tolérants pour les filles que pour les garçons, il est normal que nous ayons également un double standard⁷³ ». Cela amène donc inévitablement à se poser la question de la *représentativité* de ce jury. Or, la MPAA refuse d'en dévoiler les membres, sous prétexte de pressions extérieures. Il semble donc que le système des cotations incarne en vérité deux modèles : d'un côté, une autorégulation au sein des *majors*, de l'autre une autocensure pour les indépendants. Bien que la Loi défende la création cinématographique et son indépendance, et ce depuis les années 50, des pratiques de censure économique sévissent toujours, se ramifiant verticalement dans la distribution, le marketing et l'exploitation des films.

La Loi et la jurisprudence sont les témoins des combats menés par les défenseurs de la liberté d'expression contre la tyrannie du cinéma commercial : le combat du distributeur Joseph Burstyn pour le film *The Miracle* (1948) de Rossellini ; *Burstyn v. Wilson*, le combat des exploitants de salles et producteurs indépendants avec l'arrêt *US v. Paramount*. Cependant, dans les écrits sur l'histoire du cinéma et dans les débats sur le cinéma indépendant, il est trop rarement question de la dimension juridique, qui est pourtant essentielle dans un système démocratique. En témoigne, comme le rappelle Frédéric Sojcher dans *Le manifeste du cinéaste*, la loi française du 11 mars 1957 sur la propriété intellectuelle qui reconnaît la qualité d'auteur aux réalisateurs et non aux producteurs. Pourtant, les *Cahiers du cinéma* de l'époque ne s'y intéressent pas, aucun article ne fait allusion à ces débats parlementaires. Souvent même, alors que des combats ont été menés et des batailles gagnées, l'engrenage se déplace dans le système. Bien qu'il ne semble pas y avoir de risque de censure gouvernementale aux Etats-unis (excepté sur la pédopornographie), le risque d'une intervention étatique est toujours l'argument principal de la MPAA pour défendre son système « bénévole » et appliquer son monopole.

72 Cité par Lyons Charles P., « "Romance" won't court MPAA Board », *Variety*, 13 septembre 1999.

73 Cité par Fetzer Bret, « Not now, girls – Colette Burson on the indignities of censorship », *Seattle Weekly*,

La nostalgie du dialogue.

Tandis que Joseph I. Breen et David O. Selznick discutaient de points précis du script ou des décors de *Autant en emporte le vent* (1939), les objections de la CARA demeurent vagues et ne prennent pas en compte les éléments de la mise en scène. A cette époque, un producteur tel que Selznick, capable de monter des projets indépendants en récoltant un grand succès, pouvait encore émerger au sein du dispositif hollywoodien. Aujourd'hui, la cotation de la MPAA ne favorise pas les échanges. Le bureau de la CARA est refermé sur lui-même, pratiquant sa stratégie en secret.

Le Code de Production nécessitait un dialogue constant sur l'interprétation des films, le système actuel revient aux seuls contenus : la cote est accompagnée de descripteurs indiquant le niveau de violence, de nudité et de langage cru. La MPAA se prive ainsi de tout dialogue constructif entre producteurs et parents, par la mauvaise foi du système qui n'impose pas la cote mais qui se débrouille pour la rendre obligatoire. La CARA ne s'impose donc pas comme une autorité dans le dialogue, puisqu'elle agirait de manière illégitime. Mais dans les faits : elle est une autorité. Or, un membre de la CARA contrairement aux méthodes de la PCA, n'est pas payé pour exprimer sa lecture personnelle d'une scène, mais pour imaginer ce qu'en dirait un parent ordinaire. Cette ventriloquie se paye par un appauvrissement du débat. Seule compte désormais l'acceptabilité de catégories de film. Le cinéma s'éloigne de l'expérience individuelle.

Dès lors que la cote est l'enjeu, mais aussi le seul instrument de discussion avec les réalisateurs, se tarit l'extraordinaire source d'enrichissement du langage cinématographique que peut constituer la contrainte d'acceptabilité.

Bien sûr, difficile de véritablement regretter le Code de production, même si le système des cotations révèle une certaine perversité. Les frontières de l'inacceptable se sont agrandies avec la mondialisation. Cependant, si Billy Wilder s'en fait l'avocat, et si le film noir a pu émerger dans de telles contraintes de production, c'est que l'épreuve d'acceptabilité d'une œuvre n'est stimulante pour la création que lorsqu'elle prend la forme d'un dialogue.

Bibliographie :

Ouvrages :

- ALEKAN Henry – *Des lumières et des ombres*, Paris, Editions du Collectionneur, Nouv. Éd, 1998.
- AUMONT Jacques et MARIE Michel – *L'analyse des films*, Lassay-les-Châteaux, Editions Armand Colin, Collection « Armand Colin Cinéma », 2006.
- BAZIN André – *Orson Welles*, Queteny, Editions Cahiers du cinéma, Collection « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2006.
- BORDE Raymond et CHAUMETON Etienne – *Panorama du film noir américain : 1941-1953*, Paris, Editions Flammarion, Collection « Champs Contre-Champs », 1955.
- BOURGET Jean-Loup – *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Editions Nathan-Université, Collection « Fac. Cinéma », 1998.
- CAÏRA Olivier – *Hollywood face à la censure*, Paris, CNRS Editions, Collection « Cinéma & Audiovisuel », 2005.
- CHATEAU Dominique – *Esthétique du cinéma*, Paris, Editions Armand Colin, Collection « 128 », 2006.
- CIMENT Michel – *Le crime à l'écran, une histoire de l'Amérique*, Évreux, Gallimard Edition, Collection « Découvertes Gallimard Arts », 2002.
- CRETON Laurent – *Le Cinéma et L'argent*, Paris, Editions Nathan, Collection « Nathan Cinéma », 2000.
- DELEUZE Gilles – *L'image-mouvement, Cinéma 1*, Londrai, Les Editions de Minuit, Collection « Critique », 2012.
- GUERIF François – *Le film noir américain*, Paris, Editions Denoël, Collection « Albums et Beaux Livres », 1999 (Nouv. éd. rev., corr. et augm).
- LETORT Delphine – *Du film noir au néo-noir : mythes et stéréotypes de l'Amérique (1941-2008)*, Paris, Editions L'Harmattan, Collection « Sang maudit », 2010.
- MOINE Raphaëlle – *Les genres du cinéma*, Lassay-les-Châteaux, Editions Nathan, Collection « Nathan Cinéma », 2002.
- ODELLO Laura (sous la direction de) – *Blockbuster. Philosophie et cinéma*, Paris, Editions Les Prairies ordinaires, Collection « Essais », 2013.

Ouvrages (suite) :

- PINEL Vincent – *Genres et mouvements au cinéma*, Paris, Editions Larousse, Collection « Comprendre et reconnaître », 2009, (première ed. Larouss-Bordas/HER en 2000)
- SALOMON Marc – *Sculpteurs de lumières : Les Directeurs de la photographie*, Paris, Editions Bibliothèque du Film, Collection « Ciné-regards », 2000.
- SOJCHER Frédéric – *Manifeste du cinéaste*, Editions Klincksieck, 2011 (3^e édition, actualisée et augmentée).
- SORLIN Pierre – *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Editions Aubier-Montaigne, collection « Histoire », 1977.

Articles :

- JAMES Nick – *Twenty-First Century Noir* in Sight&Sound, Vol. 23 Issue 2, Fév 2013, p. 56.
- DESCHAMPS Sophie – *Autocensure, une scénariste raconte !* in Synopsis n°24, 2003, p. 36.

Interview :

- PARNET Claire – *L'Abécédaire de Gilles Deleuze, R comme Résistance*, réalisé par Michel Pamart, produit par Pierre-André Boutang, Editions Montparnasse, 2004.

Documentaire :

- KIRBY Dick – *This film is not yet rated*, co-produit par Independent Film Channel, BBC, Netflix, sorti aux Etats-Unis en 2006.

Sites internet :

- MPPDA DIGITAL ARCHIVES :

=> <http://mppda.flinders.edu.au/>

- MPAA OFFICIAL WEBSITE :

=> <http://www.mpa.org/>

=> <http://www.mpa.org/film-ratings/>

Annexes.

Sommaire des annexes.

- **Annexe n°1** : Etymologie du mot « censure ».

Différentes définitions et étymologie du mot « censure » 106

- **Annexe n°2** : L'avènement du film noir : influences et contexte.

Schéma sur le contexte économique, juridique et social, sur les influences esthétiques, innovations technologiques et événements internationaux autour de l'univers du *noir* 107

- **Annexe n°3** : La réglementation imposée par les différents systèmes de censure.

Pré-code, les « listes » 108

Code Hays 110

- **Annexe n°4** : Processus de genrification du film noir.

Acte de naissance post-daté 114

Cadre sémantico-syntaxique 116

- **Annexe n°5** : Travail de recherche et filmographie.

Grille type d'analyse 117

Justification du corpus 118

- **Annexe n°6** : Le serment de la ligue de la Décence. 120

- **Annexe n°7** : Les différents acteurs de l'autorégulation.

Schéma sur le temps des listes (1915-1934) 121

Schéma sur le temps du Code (1934-1968) 121

Annexe n°1 : Etymologie du mot « censure ».

Différentes définitions et étymologie du mot censure.

- **Etymologie extraite du site internet du Centre national de ressources lexicales et textuelles.**
=> adresse URL : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/censure>

« **Étymol. et Hist. 1. a)** 1387 « mesure disciplinaire prise par l'Église contre un de ses membres » (A.N. JJ 64, f°287 r°ds Gdf. *Compl.*); **b)** 1656 « condamnation (d'une doctrine, d'un texte ou d'une œuvre ...) prononcée par l'Église » (Pascal, *Provinciales*, I, 1904-14, t. IV, p. 144 ds *IGLF*); **2.** mil. xvi^es. « action de critiquer les œuvres, les paroles ou la conduite de qqn » (Du Bellay, *Œuvres*, t. II, p. 104 ds *IGLF*); **3.** 1690 « charge du magistrat romain appelé censeur » (Fur.); **4.** av. 1791 « sanction prise dans une assemblée contre un de ses membres » (Mirabeau, *Règlement*, 11 ds Brunot, t. 9, p. 776, note 1); **5.** 1790 « contrôle des publications par la soumission à une autorisation préalable » (*Le Moniteur*, t. 3, p. 142); **6.** 1927 psychanal. (Du Bos, *Journal*, p. 293). Empr. au lat. *censura* d'abord « charge, dignité de censeur » puis « jugement, examen » attesté dep. le ii^es. en lat. chrét. au sens de « jugement sévère, rigueur » [...] »

- **Le Petit Robert - de la langue française – édition 2016 (p. 378) :**

« Censure n.f - 1. (XVI^e) vieilli. Action de reprendre, de critiquer les paroles, les actions des autres. 2. (XVII^e) relig. Condamnation d'une opinion, d'un texte, après examen. 3. (1829) MOD. Examen des œuvres littéraires, des spectacles et publications, exigé par le pouvoir, avant d'en autoriser la diffusion. *Soumettre une pièce de censure. Journal interdit par la censure. Commission de censure.* - **par ext.** Ensemble des personnes chargées de délivrer cette autorisation ; lieu où elles exercent leur fonction. »

- **Le Grand Larousse illustré – édition 2014 (p. 219) :**

« Censure n.f (lat. *Censura*) - 1. Contrôle exercé par l'Etat sur la presse ou la création artistique et qui permet de décider des autorisations et des interdictions : *Visa de censure d'un film*. 2. Action de censurer, d'interdire tout ou partie d'une communication quelconque. [...] **Commission de censure**, groupe de personnes chargés de l'examen qui conduit à autoriser ou à interdire une publication, une œuvre artistique. »

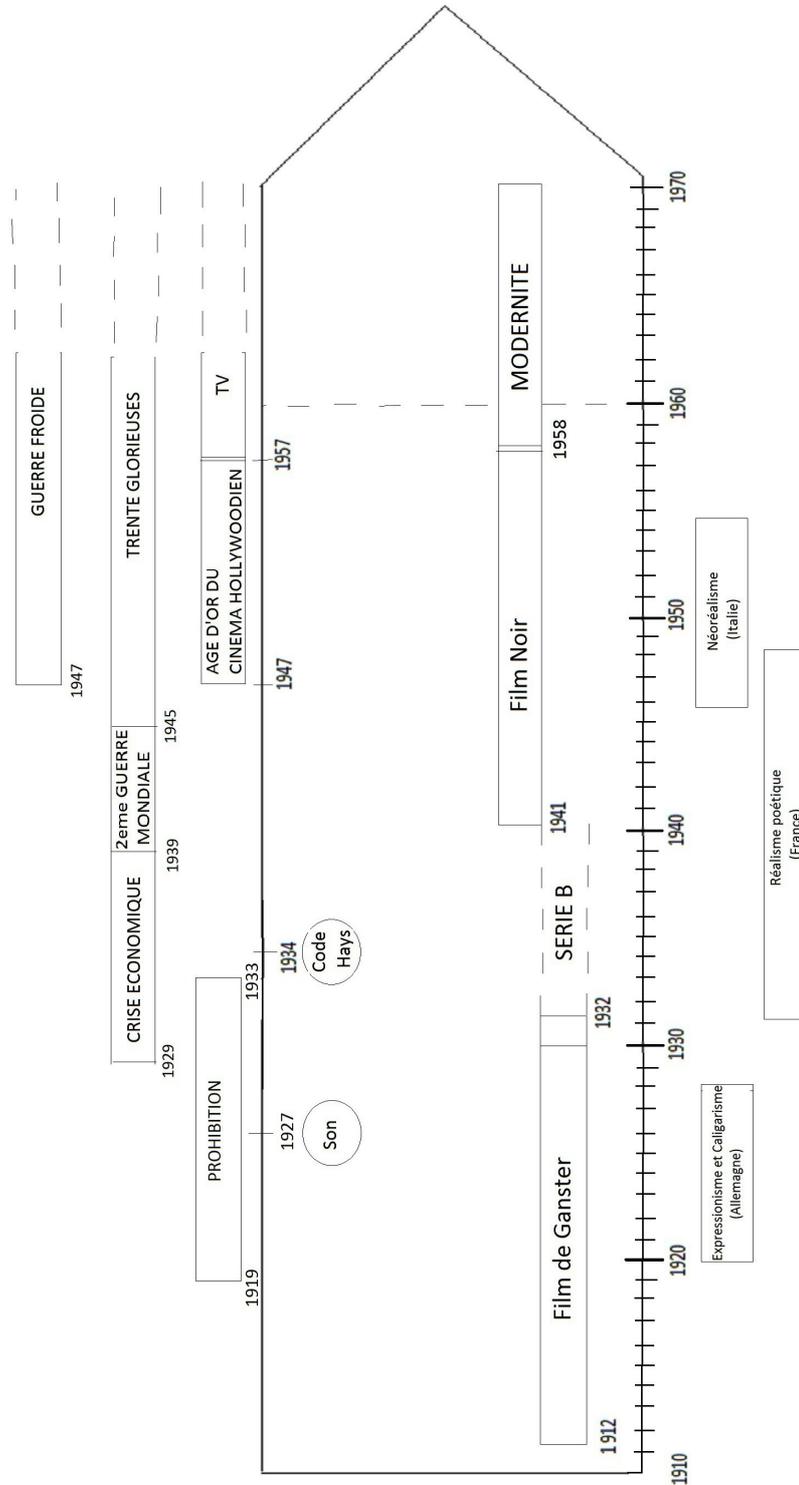
- **Dictionnaire Hachette – édition 2013 (p. 272) :**

« Censure n.f – 1. Contrôle exercé par un gouvernement sur les publications , les pièces de théâtre, les films, en vue d'accorder ou de refuser leur présentation au public ; instance administrative chargée de cette examen. 2. vieilli Action de juger, de blâmer les idées, l'oeuvre ou la conduite d'autrui. 3. relig cathol Peine disciplinaire que l'Église peut infliger aux fidèles par l'intermédiaire de ses ministres. »

Annexe n°2 : L'avènement du film noir : influences et contexte.

Contexte économique, juridique et social, influences esthétiques, innovations technologiques et événements internationaux.

Annexe : Avènement du film noir (schéma)



Annexe n°3 : La réglementation imposée par les différents systèmes de censure. *Pré-code, code « Hays ».*

PARTIE I : PRE-CODE.

Traduction française : extraite de l'ouvrage *Hollywood face à la censure*, de Olivier Caïra - P37, 38, 39.

Traduction conforme à la version anglaise originale, proposée par le *MPPDA digital archives*.

Une première liste est adoptée en mars 1921. Opération de relations publiques plus que d'auto-régulation : les studios font connaître leur adoption par communiqués de presse pour interrompre la prolifération des instances de censure (la commission de New York est alors en gestation). Aucune procédure d'exclusion n'existe.

Les Treize Points de 1921	
Les membres s'engagent, sous peine d'exclusion, à ne pas produire des films qui :	
1. traitent le sexe d'une manière impropre ; 2. sont fondés sur la traite des blanches ; 3. rendent le vice attrayant ; 4. représentent la nudité ; 5. contiennent des scènes d'amour prolongées et passionnées ; 6. sont centrés sur la pègre ; 7. rendent attrayants le jeu et l'ivresse ;	8. peuvent enseigner aux plus faibles des méthodes criminelles ; 9. ridiculisent des fonctionnaires ; 10. offensent des croyances religieuses ; 11. mettent l'accent sur la violence ; 12. représentent des postures et des gestes vulgaires ; 13. emploient des titres ou de la publicité salaces.

En 1927, Hays commande une enquête au Colonel Jason Joy (dirigeant du Public Relations Committee) auprès des commissions de censure pour connaître leurs principaux motifs d'interventions. Il en tire deux listes (voir les deux tableaux suivants) : les thèmes interdits (Don'ts) et les sujets sensibles (Be Carefuls). Dénué de moyens de sanction, le contrôle des scripts devient officiellement facultatif ; il peut être assorti d'un examen du film terminé. Ce système est destiné à limiter le nombre de coupures effectuées par les instances locales.

Les « Don'ts » de 1927

1. Le blasphème caractérisé – dans les titres ou sur les lèvres des acteurs – ceci comprend les mots « God », « Lord », « Jesus », « Christ » (sauf usage respectueux en lien avec d'authentiques cérémonies religieuses), « hell », « damn », « Gawd » et toute expression profane, quelle que soit son orthographe.
2. Toute forme de nudité licencieuse ou suggestive – en vue directe ou en silhouette ; et toute marque d'attention lubrique ou licencieuse de la part d'un autre personnage du film.
3. Le trafic illégal de drogues.
4. Toute référence à la perversion sexuelle.
5. La traite des blanches.
6. Le métissage (relations sexuelles entre les races blanche et noire).
7. L'hygiène sexuelle et les maladies vénériennes.
8. Les scènes d'accouchement réel – en vue directe ou en silhouette.
9. Les organes sexuels d'enfants.
10. La dérision à l'égard du clergé.
11. L'offense délibérée à toute nation, race ou croyance.

Les « Be Carefuls » de 1927

1. L'usage du drapeau.
2. Les relations internationales (éviter la représentation défavorable de la religion, de l'histoire, des institutions, des personnages célèbres et des ressortissants d'un autre pays).
3. L'incendie volontaire.
4. L'usage des armes à feu.
5. Le vol, l'attaque à main armée, le perçage de coffres, le dynamitage de trains, de mines, de bâtiments (en tenant compte de l'effet qu'une description trop détaillée de ces pratiques peut avoir sur les arriérés.)
6. Les actes brutaux, éventuellement terrifiants.
7. Les techniques pour commettre un meurtre, quelle que soit la méthode.
8. Les méthodes de contrebande.
9. Les méthodes du « troisième degré ».
10. Les pendaisons et électrocutions réelles en tant que châtiment légal d'un crime.
11. La compassion pour les criminels.
12. L'attitude envers les personnalités et les institutions publiques.
13. La sédition.
14. La cruauté manifeste envers les enfants et les animaux.
15. Le marquage au fer des personnes ou des animaux.
16. Le commerce des femmes, ou de sa vertu par une femme.
17. Le viol ou la tentative de viol.
18. Les scène de nuit de noce.
19. L'homme et la femme ensemble au lit.
20. La séduction délibérée des jeunes filles.
21. L'institution du mariage.
22. Les opérations chirurgicales.
23. L'usage des drogues.
24. Les titres et les scènes concernant l'application ou les représentants de la loi.
25. Les baisers excessifs ou luxurieux, particulièrement quand l'un ou l'autre des personnages est un « méchant » (a « heavy »).

PARTIE II : CODE HAYS (Code de production) en application de 1934 à 1968.

Traduction française par le site : <http://www.droitamericain.fr/>

Rubrique : http://www.droitamericain.fr/IMG/pdf/Code_Hays_Couleur.pdf

Traduction conforme à la version anglaise originale, proposé par le *MPPDA digital archives*.

PRINCIPES GENERAUX DU CODE DE PRODUCTION

1. On ne produira aucun film susceptible de porter atteinte à la morale. La sympathie du public ne devra jamais aller aux criminels, aux malfaiteurs ni aux pécheurs.
2. Les personnages devront mener une existence honorable, justifiée par les exigences de l'intrigue ou par la nécessité de divertir le spectateur.
3. Les lois, naturelles ou instituées, ne devront jamais être tournées en ridicule. Leur violation ne sera jamais présentée de façon positive.

APPLICATIONS PARTICULIERES

I. CRIMES

Ceux-ci ne devront jamais être montrés de manière à susciter la sympathie envers les criminels ou le désir d'imiter leur exemple, ni éveiller d'hostilité envers la loi ou les représentants de l'ordre.

Lorsqu'on traitera de tels sujets, on prendra soin :

- a) de ne pas montrer comment commettre un crime.
- b) de ne pas pousser les délinquants en puissance à imiter le comportement des personnages de fiction.
- c) de ne pas donner aux criminels une stature héroïque ni justifier leur comportement.

1. MEURTRE

- a) Les meurtres ne seront jamais présentés à l'écran de façon à donner au spectateur l'envie d'imiter le coupable.
- b) Les meurtres ne seront jamais détaillés avec cruauté ou sadisme.
- c) Dans les films situés à l'époque moderne, la vengeance est injustifiable. Elle ne pourra intervenir qu'à la faveur d'intrigues situées dans des civilisations moins avancées et disposant d'une morale moins évoluée, à des époques plus reculées, et plus particulièrement dans des lieux où un personnage n'aura d'autre ressource que de faire justice lui-même, en l'absence d'institutions légales.

2. LES METHODES CRIMINELLES NE SONT JAMAIS MONTREES DE FACON EXPLICITE

- a) Le vol, le vol à main armée, le perçage de coffre et le dynamitage de trains, de mines, d'immeubles, etc. ne seront jamais détaillés.
- b) On observera les mêmes précautions quant au crime d'incendie.
- c) Les armes à feu ne devront apparaître que lorsque l'intrigue l'exige expressément.
- d) Les méthodes utilisées par les contrebandiers ne devront jamais être détaillées à l'écran.

3. LE TRAFIC DE DROGUE ne devra jamais être montré à l'écran. En raison de ses conséquences funestes, le trafic de drogue sous toutes ses formes sera rigoureusement proscrit à l'écran. On se gardera de montrer au public le commerce illégal des stupéfiants.

4. DANS LES FILMS SITUES SUR LE TERRITOIRE AMERICAIN, les personnages ne devront pas boire d'alcool, sauf si l'intrigue exige ce type de personnage particulier. Dans les films situés dans des pays où l'alcool demeure en vente libre, on s'efforcera d'y faire allusion aussi rarement que possible. En ce qui concerne les films situés aux Etats-Unis, seuls l'intrigue et le caractère d'un personnage peuvent justifier que l'alcool figure à l'écran. En tout état de cause, l'alcool et l'alcoolisme ne seront abordés qu'avec la plus grande circonspection.

II. SEXUALITE

On exaltera toujours les liens sacrés du mariage ainsi que de la famille. Les films ne devront jamais dépeindre comme courantes ou admissibles les relations sexuelles non sanctifiées.

1. L'ADULTERE constitue parfois le pivot d'une intrigue. On s'efforcera cependant de ne pas le traiter de manière explicite, de ne pas le justifier, ni même le présenter sous un jour favorable. Dans la mesure où il porte atteinte aux liens sacrés du mariage et de la famille, l'adultère, à savoir les relations amoureuses entre l'un des membres d'un couple et un tiers, sera toujours traité avec la plus grande circonspection. On se gardera notamment de critiquer l'institution du mariage.

2. SCENES D'AMOUR. Elles seront filmées de façon à ne pas choquer la pudeur, en tenant compte des réactions humaines. Des scènes de ce genre ne sauraient être motivées à l'écran sans provoquer de dangereuses émotions chez les jeunes, les être immatures ou les individus dépravés.

a) Ces scènes devront toujours être justifiées par l'intrigue.

b) Les baisers trop fougueux ou trop passionnés seront proscrits, ainsi que les étreintes trop ardentes, les poses et les gestes suggestifs.

c) D'une manière générale, on évitera de traiter les scènes d'amour de façon à stimuler les plus bas instincts.

3. SEDUCTION OU VIOL

a) Même s'ils sont essentiels au développement de l'intrigue, ils ne seront jamais que suggérés, sans qu'on s'attarde sur les détails.

b) Ils ne sauraient en aucun cas constituer le sujet d'une comédie.

4. PERVERSIONS. On ne montrera à l'écran aucune perversion, de quelque nature qu'elle soit, et on se gardera d'y faire allusion.

5. TRAITE DES BLANCHES. Ce sujet ne doit pas être traité au cinéma.

6. RELATION INTER-RACIALES. Les relations sexuelles entre des personnages de race blanche et de race noire sont interdites à l'écran.

7. PROPHYLAXIE ET MALADIES VENERIENNES. Ces questions ne sauraient être abordées au cinéma.

8. SCENES D'ACCOUCHEMENT. Ces scènes sont interdites, même en ombres chinoises.

9. ORGANES SEXUELS DES ENFANTS. Il est interdit de montrer les organes sexuels des enfants.

III. VULGARITE

Les sujets conduisant à dépeindre des comportements indignes, ignobles et déplaisants (même s'ils ne tombent pas sous le coup de la loi) devront toujours être traités avec tact, afin de ménager la sensibilité du public.

IV. OBSCENITE

Les mots, gestes, références, chansons, plaisanteries, allusions et sous-entendus (fût-ce perceptibles à une infime partie du public) sont strictement interdits.

V. BLASPHEME

Les blasphèmes (telles les exclamations : Dieu, Seigneur, Jésus, Christ, non employées dans un sens religieux) sont strictement interdits, ainsi que toute expression grossière ou vulgaire, si courante soit-elle.

VI. HABILLAGE ET DEHABILLAGE

1. LA NUDITE INTEGRALE ne saurait être tolérée, fût-ce en ombre chinoise, ainsi que toute réflexion libertine ou licencieuse de la part des autres personnages.

2. LES SCENES DE DESAHABILLAGE devront être évitées autant que possible. Elles ne peuvent être tolérées qu'à condition d'être absolument nécessaires à l'intrigue.

3. TOUTE EXHIBITION INDECENTE OU DEPLACÉE est interdite.

4. LES COSTUMES CONCUS POUR PERMETTRE L'EXHIBITION du corps et les mouvements suggestifs durant un numéro de danse sont interdits.

VII. DANSE

1. TOUTE DANSE REPRESENTANT OU EVOQUANT des activités sexuelles ou des comportements indécents est interdite.

2. TOUTE DANSE SUGGESTIVE sera considérée comme obscène.

VIII. RELIGION

1. AUCUN FILM, AUCUNE SEQUENCE, NE DEVRA RIDICULISER une confession religieuse, quelle qu'elle soit.
2. DANS L'EXERCICE DE LEURS FONCTIONS, LES MINISTRES D'UN CULTE ne peuvent être présentés comme des personnages comiques ou négatifs.
3. LES CEREMONIES RELIGIEUSES DES DIVERS CULTES seront traitées avec tact et respect.

IX. DECORS

Dans la mesure du possible, on évitera de situer l'action dans certains lieux, trop évidemment liés à la vie sexuelle ou écarts de conduite. Les bordels et autres maisons de rendez-vous ne sauraient constituer des décors appropriés, pour quelque intrigue que ce soit.

X. SENTIMENTS NATIONAUX

Les événements historiques, les droits et les sentiments particuliers, de chaque nation seront traités avec un égal respect.

1. NUL NE DOIT JAMAIS MANQUER DE RESPECT au Drapeau National.
2. L'HISTOIRE, LES INSTITUTIONS, LES GRANDS HOMMES et les représentants des autres nations seront toujours dépeints de façon juste et fidèle.

XI. TITRES

L'USAGE DE TITRE SALACES, INDECENTS OU OBSCENES est strictement interdit.

Annexe n°4 : Processus de genrification du film noir.

Acte de naissance post-daté, cadre sémantico-syntaxique.

PARTIE I - Acte de naissance post-daté : 1941 – « Le faucon Maltais ».

Instances de classification :

- 1946 : Nino Frank, en référence à la collection « Série noire » fondée l'année précédente par Marcel Duhamel, crée l'expression *film noir* pour désigner un nouveau genre policier hollywoodien qui émerge. Ce terme, depuis les années soixante-dix, s'est imposé internationalement pour désigner le cinéma à suspens dramatique produit aux États-Unis dans les années quarante-cinquante.

- 1955 : Les critiques français Raymond Borde et Étienne Chaumeton écrivent un livre sur le film noir : *Panorama du film noir américain 1941–1953*. Ils soulignent alors qu'il est très difficile de définir le film noir, étant donné que le style comprenait plusieurs sous-types.

Le terme ; « film noir » est donc une création de la critique française des années 40 qui correspond à un regard sur le cinéma américain et le modèle du « genre » très codifié aux U.S.A et relativement absent en France, qui est culturellement beaucoup plus attaché à la littérature et au théâtre dans sa mise en place d'une classification du cinéma (*dramas, drames psychologiques, comédies, comédies dramatiques, mélodrames*).

Un héritage littéraire américain : Les « hard-boiled », que l'on traduit par « dur à cuire ».

Dans les années 1920, une génération d'écrivains américains écrit des romans qui ont pour ambition de rendre compte de la réalité sociétale du pays : gangstérisme, corruption politique et policière, toute-puissance de l'argent, utilisation ostensible de la violence... Dashiell Hammett apparaît comme le représentant de cette littérature populaire naissante appelée « hard-boiled », dont il créa l'école avec Carroll John Daly. Ces auteurs publient leurs textes dans des magazines populaires et peu coûteux, surnommés les « dime magazines » (un dime = 10 cents) ou les « pulp magazines » (du nom de la pulpe de papier de piètre qualité qui sert à l'impression). Plusieurs écrivains se bornent à exploiter les ingrédients basement commerciaux de cette littérature destinée avant tout aux jeunes hommes (sexe, alcool, violence), mais les meilleurs suivent les traces de Hammett pour détourner les conventions du genre à des fins subversives de dénonciation du capitalisme, de la corruption policière et de la collusion entre le pouvoir politique et la pègre : W. R. Burnett, Jonathan Latimer, Raymond Chandler, Howard Fast ...

C'est à partir de cet héritage littéraire que beaucoup de projet de « film noir » vont voir le jour aux états-unis :

- *The Maltese Falcon*, John Huston (1941) - adapté du roman policier éponyme de Dashiell Hammett, paru en 1930.
- *The Glass Key*, Stuart Heisler (1942) - adapté du roman policier éponyme de Dashiell Hammett, paru en 1931 (et qui a connu d'autres adaptations au cinéma, dont notamment en 1935 par Frank Tuttle).
- *Murder, My Sweet*, Edward Dmytryk (1944) - adapté du roman *Farewell, My Lovely* de Raymond Chandler paru en 1940.
- *Double Indemnity*, Billy Wilder (1944) - scénarisé par B.Wilder et R. Chandler, adapté du roman de J. M.Cain *Three of a Kind* (1944) incluant les nouvelles *Career in C Major*, *The Embezzler* et *Double Indemnity*.

...

PARTIE II – Cadre sémantico-syntaxique.

- Héritage littéraire : « Hard-boiled ».
- Héritage cinématographique : films de gangsters, cinéma expressionniste allemand, réalisme poétique français, néo-réalisme italien.

Traits syntaxiques :

- L'acte délictueux tisse la trame d'une aventure dont la mort est l'enjeu. Le film noir est un genre à propos de la mort.
- Des liens de domination complexes et mouvants, basés sur l'argent, le chantage, le « vice » et la délation. L'ambiguïté d'un milieu criminel et de ces rapports de force.
- L'ambivalence des personnages, à travers notamment « l'incertitude des mobiles ».
- L'aliénation de la société.
- Le renouvellement du thème de la violence, notamment à travers une érotisation de la violence.
- Une mise en scène du monde politique, dans sa face cachée à travers ces relations avec le monde criminel.

Traits sémantiques :

- Un univers urbain.
- Un cadre diégétique nocturne.
- L'époque de la diégèse est contemporaine au moment du tournage.
- Le récit se développe en parallèle de l'enquête.
- Les **trois actants classiques** du film policier ; **agresseur, victime, défenseur de l'ordre** sont représentés, réunis par l'acte délictueux. Mais une ambiguïté dans la répartition des rôles est mise en place, stimulant la construction du suspense. Cela donne ainsi naissance à **de nouveaux personnages clefs**, et plein d'ambiguïté : **la femme fatale, le détective privée**, tueurs angéliques, gangsters névrosés, chefs de bandes mégalomanes et comparses inquiétants ou tarés, ratés auto-punitifs, hommes de main vicieux, bourreaux ratés, héros vieux et pas très beau (H.Bogart)...
- La femme fatale, qui s'auto-mutile, frustrée criminelle, mi-dévoreuse et mi-dévorée est l'archétype de cette ambivalence. Ce nouveau type de femme, experte dans le chantage, le vice et les armes à feu à donné sa marque à un érotisme noir, érotisation de la violence, loin des héroïnes chastes du vieux westerns ou du film historique.
- Le détective privé : à mi-chemin entre l'ordre et le crime, l'intérêt privé et l'intérêt public, peu scrupuleux mais n'engageant que lui, satisfait à la fois les exigences de la morale et celles de l'aventure criminelle.

Annexe n°5 : Travail de recherche et filmographie.

Grille type d'analyse et justification du corpus.

PARTIE I - Grille type d'analyse.

1) Travail de mise en scène et d'écriture :

Dramaturgie	Focalisation ?	Marques d'énonciations ? Rapports au cinéma narratif ?

- Thèmes interdits? Infractions ? Rapports au système de censure ?

2) Dispositifs techniques mis en place : innovations par rapport aux codes classiques ?

Montage :	Image :	Son :

3) Rapport au genre :

Traits sémantiques :	Traits syntaxiques :

- Stratégie dans la dynamique standardisation/différenciation ?

PARTIE II - Justification du corpus.

L'objectif de ce corpus est de rassembler des films qui ont participé au processus de « genrification » du film noir et qui, grâce cet univers et à ces codes esthétiques et narratifs, ont permis un renouvellement dans le rapport de force entre cinéastes et système de censure. Ces films sont alors sélectionnés vis à vis de leur stratégie dans l'épreuve d'acceptabilité, grâce aux éléments répertoriés dans notre *grille d'analyse*. L'objectif de ce mémoire est alors de faire dialoguer ces films, à travers des analyses comparatives, pour mieux comprendre de quelles manières ils se placent par rapport au genre, et quelle en est l'intérêt pour cette épreuve que représente la censure. Un auteur se démarque dans ce corpus : Orson Welles qui, dès *Citizen Kane*, démontre une volonté d'apporter un renouvellement du langage cinématographique.

Corpus principal : Périodisation 1941 – 1958.

The Maltese Falcon (Le Faucon Maltais), J.Huston – 1941 :

Scénario : John Huston, d'après le roman policier éponyme de Dashiell Hammett.

Photographie : Arthur Edeson

Producteur : Hal B. Wallis Société de production et de distribution : Warner Bros.

Double Indemnity (Assurance sur la mort), Billy Wilder – 1944 :

Scénario : Billy Wilder et Raymond Chandler d'après Assurance sur la mort (Three of a Kind) de James M. Cain Photographie : John F. Seitz

Production : Buddy DeSylva et Joseph Siström pour Paramount Pictures

Gilda, Charles Vidor – 1946 :

Scénario : Marion Parsonnet ; Ben Hecht (non crédité) d'après une histoire de E.A. Ellington

Photographie : Rudolph Maté

Production : Virginia Van Upp Société de production et de distribution : Columbia Pictures

Lady from Shanghai (La Dame de Shanghai), Orson Welles – 1947 :

Scénario : Orson Welles, d'après le roman de Sherwood King, If I Die Before I Wake.

Photographie : Charles Lawton Jr., Rudolph Maté

Production : Orson Welles, William Castle (associé) et Richard Wilson (associé)

Société de production : Columbia Pictures

Out of the past (La griffe du passé ou Pendez-moi haut et court), Jacques Tourneur – 1947 :

Scénario : Daniel Mainwaring, James Cain et Frank Fenton, d'après le roman Build My Gallows High de Geoffrey Homes Photographie : Nicholas Musuraca

Production : Warren Duff (en) ; Robert Sparks (exécutif) Société de distribution : RKO pictures

The big heat (Règlement de comptes), Fritz Lang – 1953 :

Scénario : Sydney Boehm, William P. McGovern et Fritz Lang.

Photographie : Charles Lang

Société de production : Columbia Pictures

Touch of evil (La soif du mal), Orson Welles – 1958 :

Scénario : Orson Welles, adapté de *Badge of Evil* de Whit Masterson et du scénario original de Paul Monash. Photographie : Russell Metty

Production : Albert Zugsmith Société de distribution : Universal Pictures

Corpus secondaire :

Le corpus secondaire regroupe des films qui sont en périphérie de notre terrain d'étude, dans l'objectif de mieux comprendre les enjeux autour de l'avènement du film noir et de son héritage dans l'histoire du cinéma. Ils vont permettre de mettre en évidence la pertinence de l'univers du *noir* pour aborder les thèmes proscrits.

***L'Ennemi public (The Public Enemy)*, William A. Wellman – 1931 :**

Scénario : Harvey Thew, d'après l'histoire de Kubec Glasmon et John Bright

Photographie : Dev Jennings et Sidney Wagner (seconde équipe, non crédité)

Production : Darryl F. Zanuck

Sociétés de production : Warner Bros. Pictures et Vitaphone corp.

***Scarface*, Howard Hawks – 1932 :**

Scénario : Ben Hecht, Seton I. Miller, John Lee Mahin, William R. Burnett, Fred Pasley, d'après le roman éponyme d'Armitage Trail

Photographie : Lee Garmes, L. William O'Connell

Production : Howard Hughes et Howard Hawks

Distribution : United Artists

***L'Inconnu du 3ème étage (Stranger on the Third Floor)*, Boris Ingster – 1940.**

Scénario : Frank Partos et Nathanael West

Photographie : Nicholas Musuraca

Producteur : Lee S. Marcus

Production : RKO Radio Pictures

***Shutter Island*, Martin Scorsese – 2010.**

Scénario : Laeta Kalogridis, d'après le roman de Dennis Lehane

Photographie : Robert Richardson

Producteur : Mike Medavoy, Arnold Messer, Brad Fischer et Martin Scorsese

Production : Phoenix Pictures, Sikelia Productions, Appian Way, Hollywood Gang Productions et Paramount Pictures

Annexe n°6 : Le serment de la ligue de la Décence (1934-1965).

Cité par LEFF Leonard J. et SIMMONS Jerold L., *The Dame in the Kimono. Hollywood, Censorship, and the Production Code from the 1920s to the 1960s*, Londres, Weidenfeld and Nicholson, 1990, p.47.

« Je souhaite rejoindre la Ligue de Décence, qui condamne les films vils et malsains. Je me joins à tous ceux qui les dénoncent comme une grave menace contre la jeunesse, le foyer, le pays et la religion.

Je rejette absolument ces films salaces qui, avec d'autres agents délétères, corrompent la morale publique et répandent une obsession pour le sexe dans notre pays.

Je ferai tout mon possible pour dresser l'opinion publique contre le spectacle du vice comme un état des choses normal, et contre la représentation des criminels de toute condition comme des héros et des héroïnes, de leur abjecte philosophie de la vie comme acceptable pour des hommes et des femmes décents.

Je me joins à tous ceux qui condamnent la présentation des publicités suggestives sur les panneaux d'affichage et à l'entrée des cinémas, ainsi que les critiques favorables données à des films immoraux.

Compte tenu de ces maux, je promets par le présent acte d'éviter tous les films, hormis ceux qui n'offensent ni la décence, ni la moralité chrétienne. Je promets également d'amener autant de membres que possible à la Ligue de la Décence.

J'exprime cette protestation dans un esprit de respect de soi et avec la conviction que le public américain ne réclame pas de films obscènes, mais des divertissements sains et des productions éducatives. »

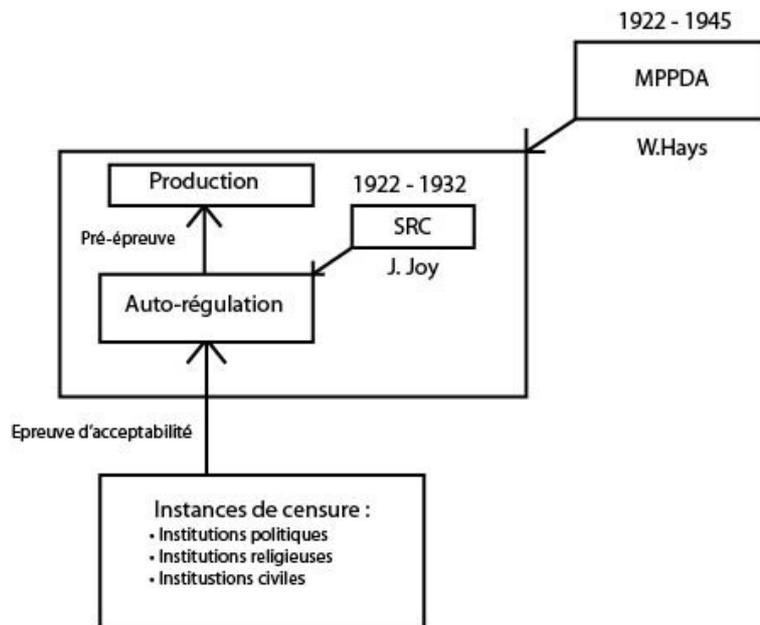
Annexe n°7 : Les différents acteurs de l'autorégulation.

Institutions, personnages importants, périodes d'activités.

SRC : Studio Relations Committee.
 PCA : Production Code Administration.

MPPDA : Motion Picture Producers and Distributors of America.
 MPAA : Motion Picture Association of America.

Le temps des listes (1915-1934).



Le temps du Code (1934-1968).

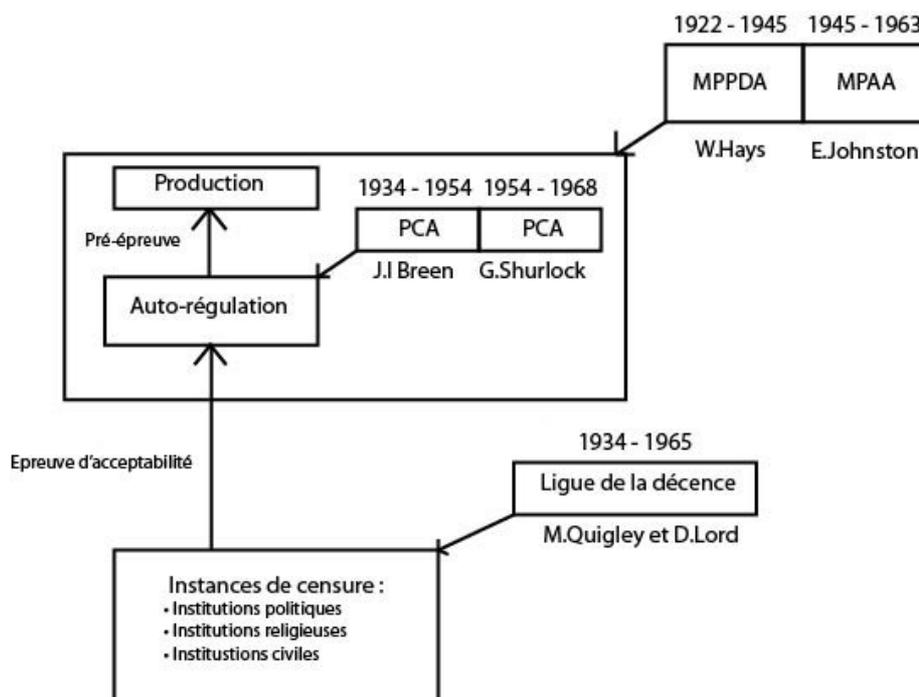


Table des matières :

• Introduction	2
Hollywood face à la censure	4
Le film noir face à la censure	6
Hypothèse	7
Présentation de la méthode de recherche	8
• PARTIE I - Du temps des listes à l'avènement du film noir	10
1. 1 – Un système de censure pour un divertissement	12
L'arrêt <i>Mutual Film Corp. v. Industrial Commission of Ohio</i>	12
Naissance de l'autorégulation	13
Listes des « Don'ts » et « Be Carefuls » de 1927	15
L'impact de paramètres inattendus sur le coût d'acceptabilité	17
1. 2 – Hollywood défie le système de censure : crise du dispositif des listes	19
Krash boursier, élection présidentielle et avènement du cinéma sonore	19
L'espace de négociation du système d'autorégulation	21
Analyse comparative n°1 : Crise de l'espace de négociation - <i>L'Ennemi public</i> <i>et Scareface</i>	22
a) <i>L'Ennemi public</i> : le basculement vers la criminalité à travers une logique biographique	23
b) <i>Scareface</i> : l'impuissance des institutions face aux mécanismes de la criminalité	24
c) La dispute autour de <i>Scareface</i> et le problème du « glamour »	26
La fin de la série des films de gangsters	28

1. 3 – Un travail de subjectivisation chez les premiers auteurs du film noir	29
<i>L'Inconnu du 3^e étage</i> et <i>Le Faucon maltais</i> , deux films qui se tutoient ?.....	30
Processus de genrification	31
Analyse comparative n°2 : L'avènement du film noir - <i>L'Inconnu du 3^e étage</i> et <i>Le Faucon maltais</i>	32
a) Le travail de focalisation	32
b) L'impact de la focalisation sur la dramaturgie	35
c) La nuit : cadre diégétique et objet de mise en scène	36
• PARTIE II – Le temps du code : un cinéma de la suggestion à travers l'univers du <i>noir</i>	37
2. 1 – Une personnification de la censure	39
La mise en place de La ligue de la Décence : Martin Quigley	39
La personnalisation du contrôle à travers le Code de Production : Joseph I.Breen	41
D'un modèle de « contrôle du contenu » vers un modèle de « contrôle de la réception »	44
Le retour du crime à l'écran : le film noir	45
2. 2 – La narration introspective chez les auteurs du <i>noir</i>	46
Analyse comparative n°3 : Narration introspective, une approche morale de l'esprit criminel - <i>Assurance sur la mort</i> et <i>La Griffé du passé</i>	47
a) Un récit introspectif : voix off, flash-back, et sous-narrateur	48
b) Rhétorique de la damnation	49
c) Esthétique de la pénombre ?	52

2. 3 – La lumière introspective chez les auteurs du noir	55
Analyse comparative n°4 : Un dispositif technique pour deux stratégies dans l'épreuve d'acceptabilité - <i>Gilda</i> et <i>La Dame de Shanghai</i>	57
a) Charles Vidor et la logique de l'érotisme <i>noir</i>	58
b) Orson Welles crée une logique l'onirisme <i>noir</i>	60
c) Deux logiques du <i>noir</i> , au service de deux visions de l'énonciation différentes	62
• PARTIE III – Epilogue du système d'autorégulation et essoufflement du film noir	63
3. 1 – Les failles du système d'autorégulation	65
Joseph I. Breen, seul capable de faire fonctionner l'espace de négociation	65
La personnalisation des infractions au Code : les producteurs indépendants ...	67
Epilogue du <i>studio system</i> et révision de l'arrêt <i>Mutual Film v. Ohio</i> de 1915 ..	70
3. 2 – La panne idéologique du film noir ?	73
Analyse comparative n°5 : Epitaphe du film noir et mise en scène de la corruption - <i>Règlement de comptes</i> et <i>La Soif du mal</i>	75
a) Une nouvelle approche de l'esthétique de la pénombre	76
b) Le self-made man : figure de l' <i>American Way of life</i> ?	78
c) La mise en cadre des rapports de force	81
3. 3 – Dans le prolongement esthétique et narratif du noir	83
Le néo-noir : une nouvelle sous-catégorie du film criminel ?	86
Le psychopathe hollywoodien	88
Un héritage rhétorique par la lumière	90

• Conclusion	92
Esthétique de la pénombre et contrôle des contenus	93
Esthétique de l'introspection et contrôle de la réception	95
Liens de parenté	97
Le système des citations : de l'autorégulation vers l'autocensure ?	99
La nostalgie du dialogue	101
• Bibliographie	102
• Annexes	104
• Table des matières	122