



HAL
open science

La figure du détective privé dans la “ Hollywood Renaissance ” (1966-1978) : une crise d’identité dans un contexte trouble

Romain Dupeyras

► To cite this version:

Romain Dupeyras. La figure du détective privé dans la “ Hollywood Renaissance ” (1966-1978) : une crise d’identité dans un contexte trouble. Sciences de l’Homme et Société. 2023. dumas-04630347

HAL Id: dumas-04630347

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04630347>

Submitted on 1 Jul 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE
Master Cinéma et Audiovisuel
Parcours Études cinématographiques et audiovisuelles

Mémoire de master 2

Romain DUPEYRAS

La figure du détective privé dans la « *Hollywood Renaissance* » (1966-1978) : une crise d'identité dans un contexte trouble



Sous la direction de Thomas Pillard

Soutenu à la soutenance de septembre 2023



Remerciements

Je remercie chaleureusement Thomas Pillard pour sa disponibilité, son soutien constant et ses précieux conseils. Merci aussi à l'équipe de la Bibliothèque du film (BiFi) pour leur aide et leur bienveillance. Je remercie Edgard Baltzer pour ses recommandations rigoureuses et sa gentillesse. Et enfin merci à mes parents pour leurs encouragements.

Sommaire

Avant-propos.....	6
Introduction.....	8
Corpus.....	20
Première partie – Le détective privé face à la redéfinition de l’identité masculine américaine au début des années 1970.....	23
I) Une nouvelle crise de la masculinité.....	23
1) Le nouvel homme sensible et moderne : Moses Wine dans <i>The Big Fix</i>	24
2) Le détective émotionnellement bloqué : Albert Hickey dans <i>Hickey and Boggs</i>	28
3) Une remise en question de la masculinité traditionnelle et hégémonique avec le <i>Men’s liberation movement</i>	30
4) L’expression émotionnelle d’un traumatisme enfoui : <i>Night Moves</i> . .	34
II – Le détective en proie à une crise conjugale.....	36
1) Le mélodrame masculin.....	37
2) Une dissolution du couple logique en pleine seconde vague féministe.....	39
4) Le couple en crise dans <i>Harper, Night Moves, Hickey and Boggs</i> et <i>The Big Fix</i>	41
III – Les revers de la libération masculine.....	48
1) Les revers du discours de la « crise de la masculinité ».....	48
2) Le refuge de la camaraderie masculine (<i>Buddy Movie</i>) pour échapper au désarroi lié au féminin : <i>Hickey and Boggs</i>	55
Deuxième partie – Le détective privé de la <i>Hollywood Renaissance</i> : l’apogée du héros masculin désuet et déglamourisé.....	62
I – Une nouvelle génération d’acteurs et l’ombre de l’ancien mythe....	62
1) De nouveaux comédiens pour un nouveau type de privé immature et grotesque : Richard Dreyfuss et Elliott Gould.....	62
2) Le rapprochement inéluctable avec Humphrey Bogart.....	72
II – La remise en question existentielle d’un personnage inadapté à son époque.....	82
1) Une figure anachronique.....	82
2) La mise en doute logique de son activité : un sentiment de résignation.....	85
Troisième partie – Une impuissance absolue ?.....	90
I) Le détective privé comme incarnation du vétéran de guerre dans la littérature et la période hollywoodienne classique.....	90
1) Le statut implicite de vétéran de Philip Marlowe.....	90
2) Le récit de réadaptation.....	93
II) La guerre du Vietnam et l’ébranlement de l’idéal masculin du soldat.....	96

1) L'inadaptation du détective similaire à celle du soldat de la guerre du Vietnam (<i>Night Moves</i> et <i>Coming Home</i>).....	97
2) Des privés désarmés, inertes et incapables de changer le cours des choses : <i>Night Moves</i> et <i>Hickey And Boggs</i>	103
III) Une impuissance sexuelle.....	110
1) Le sexe comme source d'angoisse : <i>Night Moves</i> et <i>Hickey & Boggs</i>	111
2) Un personnage asexué : <i>The Long Goodbye</i>	112
Conclusion.....	115
Annexes.....	118
Filmographie.....	131
Bibliographie.....	134

Avant-propos

Le cinéma américain des années 1970 est une période charnière qui m'a toujours passionné. La modernité, la radicalité, la liberté de ton caractérisant ces longs-métrages continuent de me captiver. Mon intérêt pour ce moment de l'histoire du cinéma américain s'est accentué nettement à la lecture de l'ouvrage écrit par Jean-Baptiste Thoret consacré à ce qui s'y trouve désigné comme une parenthèse. L'auteur décrit cet intervalle mythique comme « une dizaine d'années euphoriques au cours desquelles de jeunes cinéastes, acteurs, scénaristes, producteurs prennent en main les rênes d'Hollywood et, bénéficiant d'une liberté créatrice presque totale, s'affranchissent des sacro-saintes règles d'un cinéma classique¹ ». Si l'on peut sans doute s'interroger sur une telle vision et y apporter des nuances, il n'en demeure pas moins que cette décennie se caractérise par une crise du modèle classique non seulement du point de vue des thèmes abordés (très distants du rêve ou d'un idéal américain) mais aussi au plan esthétique comme le met en évidence Jonathan Kirshner : « Les conventions traditionnelles de l'industrie ont été remises en question – les règles et les normes qui avaient dicté quelles histoires pouvaient être racontées et comment elles pouvaient l'être². »

Le cinéma du Nouvel Hollywood m'apparaît comme une période très dense, vaste et riche dont on cite régulièrement des longs-métrages emblématiques tels que *Bonnie and Clyde* ou *Taxi Driver* mais dont on oublie encore un nombre considérable d'œuvres à redécouvrir, ayant un grand intérêt et méritant tout aussi bien d'être étudiées. De même, il s'agit d'un type de cinéma qui a été assez peu abordé dans des écrits en France sauf bien sûr dans les ouvrages de Jean-Baptiste Thoret ou récemment celui écrit par Baptiste Villenave³. Cette idée de terrain partiellement exploré en France a constitué un point central dans ma recherche d'un sujet en lien avec cette époque. J'ai alors identifié certaines tendances dominantes de ces films : le road movie, le thriller paranoïaque post-Watergate, la sympathie pour les marginaux, la critique cynique et nihiliste de la société américaine, la perte de

1 Jean-Baptiste Thoret, *Le cinéma américain des années 70*, Cahiers du cinéma, Paris, 2006, p. 26.

2 Jonathan Kirshner, *Hollywood's Last Golden Age: Politics, Society, and the Seventies Film in America*, Cornell University Press, Ithaca, 2012, p. 2.

« The traditional conventions of the industry were challenged — the rules and norms that had dictated what stories could be told, and how stories could be told. »

3 Baptiste Villenave, *Le Nouvel Hollywood (1967-1980). Une réinvention du point de vue*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2022.

l'innocence, une nouvelle forme de masculinité... Ce sont des longs-métrages en phase avec leur temps qui peuvent même constituer des témoignages précieux de ce qu'était la société américaine à ce moment précis de l'histoire. Marqué par l'héritage de la Nouvelle Vague, une partie de ce cinéma se caractérise aussi par la relecture et la déconstruction critique des genres classiques du cinéma américain (comédie musicale, western, film noir...). Les cinéastes travaillent et révisent les genres, dans le but d'actualiser les récits et, dans une certaine mesure, de critiquer leurs mythes et idéologies. Les genres étant constitués de code et de conventions, leur révision implique alors de les détourner et les subvertir. La découverte de *The Long Goodbye* et *Night Moves*, deux films démantelant audacieusement le mythe du détective privé, ont particulièrement retenu mon attention. Ces films synthétisent certains grands enjeux du cinéma américain des années 1970 : un anti-héros démotivé, la relecture d'un genre majeur hollywoodien, l'irrésolution pessimiste... Le privé est une figure importante de l'imaginaire collectif américain qui a traversé de nombreuses périodes du cinéma. Le récit littéraire de détective privé est traditionnellement centré sur un personnage masculin et repose sur l'hypothèse selon laquelle l'héroïsme, la cruauté et la violence sont des caractéristiques essentiellement masculines. Bran Nicol décrit ce personnage archétypal solitaire issu de la littérature *hard-boiled* : « Le détective privé est l'une des figures les plus immédiatement reconnaissables de la culture populaire. Vêtu d'un costume et d'un pardessus miteux, un fedora sur la tête, une cigarette ou une arme à la main, il traverse les espaces labyrinthiques du monde urbain moderne⁴. » Les films de détective privé ont perdu la faveur du public au milieu des années 1950 et dans les années 1960. Cependant, durant les années 1970, ils connaissent une seconde vie...

4 Bran Nicol, *The Private Eye: Detectives in the Movies*, Reaktion Books, Londres, 2013, p. 7.

« The private eye is one of the most instantly recognizable figures in popular culture. Dressed in a suit and shabby overcoat, a fedora on his head, a cigarette or a gun in his hand, he traverses the labyrinthine spaces of the modern urban world. »

Introduction

Dans son ouvrage *New Hollywood Cinema: An Introduction*, Geoff King opère une distinction entre deux versions éloignées du Nouvel Hollywood : la « *Hollywood Renaissance*⁵ » et les « *Blockbusters and Corporate Hollywood*⁶ ». Il avance que la même expression (« Nouvel Hollywood ») a été utilisée pour faire référence à deux types de cinéma très différents. Geoff King évoque en effet l'apparition d'une version contemporaine du blockbuster à la fin des années 1970 avec des films à succès comme *Jaws (Les Dents de la mer, Steven Spielberg, 1975)* qu'il considère plus « conservateur dans leurs implications idéologiques⁷ ». Ces caractéristiques entrent en opposition avec le cinéma de la « *Hollywood Renaissance* » embrassant davantage un discours libéral et engagé, parfois en accord avec les idées des mouvements de la contre-culture. Ce changement était aussi visible sous la forme d'un renouveau stylistique (les violations du régime de montage classique, l'utilisation de zooms...). De plus, les cinéastes qui ont émergé de la seconde moitié des années soixante jusqu'à la fin des années soixante-dix ont bénéficié d'une plus grande liberté en raison d'un changement de régime au sein des grands studios hollywoodiens et d'un bouleversement du système de censure cinématographique (la fin du *Code Hays* en 1968). Selon Geoff King :

Les films de la *Hollywood Renaissance* ont été célébrés pour leur potentiel politique radical, tant au niveau du contenu que des écarts par rapport au style classique. Ceci est considéré comme un reflet de certains des courants radicaux de la culture américaine de l'époque⁸.

De plus, l'expression « Nouvel Hollywood » a été utilisée à diverses occasions pour décrire différents aspects du cinéma hollywoodien de l'après-guerre. Les films qui vont m'intéresser dans ma recherche peuvent être rattachés à la « *Hollywood Renaissance* » et je vais alors faire usage de cette expression plutôt que celle du « Nouvel Hollywood ».

5 Geoff King, *New Hollywood Cinema: An Introduction*, I.B. Tauris, New York, 2002, p. 11.

6 *Ibid.*, p. 49.

7 *Ibid.*, p. 8.

« The version of New Hollywood associated with the corporate blockbuster is usually seen as more conservative in its ideological implications. »

8 *Ibid.*

« The films of the Hollywood Renaissance have been celebrated for offering some degree of radical political potential, in both content and departures from classical style. This is seen as a reflection of some of the radical currents in American culture in the period. »

Durant cette période, le détective privé a fait sa réapparition dans ce que l'on appelle le « néo-noir », label approximatif que l'on utilise « pour désigner les films noirs réalisés après la période "classique" et qui s'inspirent de ces films antérieurs⁹ ». L'âge d'or du film noir s'étendrait du début des années 1940 à la fin des années 1950. En 1946, le cinéaste et critique de cinéma français Nino Frank a notamment eu recours au terme « film noir » pour décrire ce qu'il percevait comme une nouvelle tendance du cinéma hollywoodien en temps de guerre. Ce terme générique apparaît en réalité pour la première fois avant-guerre, employé par la critique française à propos du cinéma français dans les années 1930, au sujet de films comme *Le Quai des brumes* (Marcel Carné, 1938) ou *Le jour se lève* (Marcel Carné, 1939) qui seront ensuite associés au « réalisme poétique ». Le film noir américain trouverait ses racines dans une tradition européenne. *The Maltese Falcon* (*Le Faucon Maltais*, John Huston, 1941), *Double Indemnity* (*Assurance sur la mort*, Billy Wilder, 1944), *Murder, My Sweet* ou encore *The Big Heat* (*Règlement de comptes*, Fritz Lang, 1953) partagent une iconographie, un style visuel, des stratégies narratives, des sujets et des personnages similaires. Le héros est souvent en proie à des angoisses, des échecs moraux et a le sentiment d'être pris au piège ou d'être rattrapé par son passé.

Plusieurs de ces films sont tirés de romans ou de « *pulp magazines* » (*Black Mask* ou *Dime Detective* par exemple) de détectives *hard-boiled* signés Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Jonathan Latimer... Le détective *hard-boiled* est un pur produit de la société américaine urbanisée et de la peur de la criminalité croissante, de l'inefficacité de la police comme l'exprime Andrew Spicer :

Le détective privé était le nouveau héros populaire urbain qui faisait la médiation entre la société respectable et le monde criminel. Sa véritable importance réside dans sa capacité à interpréter la vie urbaine moderne, à révéler tout ce que la ville cache : passions secrètes, liaisons, crimes et corruptions¹⁰.

9 Andrew Spicer, *Film Noir*, Routledge, New York, 2014, p. 25.

« A fundamental shift has occurred in the understanding of film noir with the widespread use of the term 'neo-noir', used to designate films noirs made after the 'classic' 1940-59 period and which derive their inspiration from those earlier films. »

10 *Ibid.*, p. 7.

« The private eye was the new urban folk hero who mediated between respectable society and the criminal underworld. His real significance lay in his ability to interpret modern urban life, to reveal whatever the city conceals: secret passions, liaisons, crimes and corruptions. »

Le détective *tough guy* a perpétué la tradition du héros américain dur, intelligent et brutal. Constamment menacé au cours de son investigation, il n'hésite pas à employer la violence pour arriver à ses fins. Il suit donc les traces du héros de la frontière comme le soutient Joan Mellen :

Qu'il soit un cow-boy, un cavalier, un gangster, un détective privé ou un policier, le héros masculin a été créé sur le modèle de l'homme de la frontière. Les films américains reviennent sans cesse à cette expérience primitive, permettant aux spectateurs, hommes et femmes, d'échapper à l'impuissance d'une vie de col blanc ou de col bleu dans laquelle il ne reste aucune nature sauvage. Les films reflètent et créent le besoin d'un monde où la force physique occupe une place centrale¹¹.

Le monde dans lequel le privé évolue et dont il cherche à restaurer l'ordre est comparable à la « Frontière » mythifiée du western, c'est-à-dire un monde de violence et d'anarchie, dépourvu d'ordre civilisé, et dominé par des figures masculines affirmées d'autorité. Le contexte anarchique du monde des rues légitime l'agressivité du détective privé dans la poursuite de sa mission. Les vertus héroïques traditionnelles de force, de supériorité physique et de courage ont été adoptées par de nombreuses sociétés, notamment aux États-Unis, comme des signes importants de masculinité. Il y a une certaine affirmation du héros en tant que figure idéalisée de la puissance et de l'invulnérabilité masculine, un *tough guy* en somme. On pourrait en dire autant du justicier du *Vigilante Film* de la fin des années 1960 et du début des années 1970, que l'on retrouve dans *Dirty Harry* (*L'Inspecteur Harry*, Don Siegel, 1971) ou *Death Wish* (*Un justicier dans la ville*, Michael Winner, 1974).

Dans le film noir, le détective interprété par Humphrey Bogart a incarné cet archétype du *tough guy*. Encore aujourd'hui, Bogart est « toujours considéré comme une icône de la masculinité américaine¹² ». Le personnage de Sam Spade dans *The Maltese Falcon* se caractérise par la consécration d'une masculinité unifiée et puissante mais aussi une validation de la misogynie du personnage. Il est fort, impassible, sarcastique, maître de lui-même et de

11 Joan Mellen, *Big Bad Wolves. Masculinity in the American Film*, Pantheon Books, New York, 1977, p. 11.

« As cowboy, cavalry man, gangster, private eye, or cop, the male hero has been created on the model of the frontiersman. To this primal experience American films repeatedly return, enabling audience men and women to escape from the impotence of white-or blue-collar life in which no wilderness remains. Movies reflect and create the need for a world where physical strength counts for everything. »

12 Philippa Gates, *Detecting Men: Masculinity and the Hollywood Detective Film*, State University of New York Press, New York, 2012, p. 86.

« Today, Bogart is still regarded as an icon of American masculinity. »

son destin à tout moment. Il ne manifeste aucun chagrin à la suite de la mort de son partenaire et livre froidement la femme fatale Brigid O'Shaughnessy à la police par exemple. Cependant, la plupart des détectives privés au cinéma ont une vie qui est loin d'être héroïque et s'éloignent largement du prototype du *tough guy*. Le Philip Marlowe de Dick Powell dans *Murder My Sweet (Adieu, ma belle)*, Edward Dmytryk, 1944) s'éloigne de la version de Bogart dans *The Big Sleep (Le Grand Sommeil)*, Howard Hawks, 1946). Powell est profondément vulnérable et constamment accablé par des forces qui échappent à son contrôle. Sa masculinité et son autonomie individuelle sont menacées. Les tortures physiques et mentales qu'il subit, sa confusion constante et son aveuglement symbolique font de lui un *tough guy* compromis comme le souligne Fran Mason : « Le détective est une figure passive, agissant moins comme un sujet qui fait avancer les événements que comme un objet auquel répondent les criminels et les suspects¹³. »

Des films noirs comme *The Dark Corner (L'Impasse tragique)*, Henry Hathaway, 1946) ou *Out of The Past (La Griffes du passé)*, Jacques Tourneur, 1947) mettent également en scène cette figure du « héros victime¹⁴ ». Frank Krutnik remarque « la fascination du noir pour le spectacle de l'homme passif ou émasculé¹⁵ ». Il existe une faiblesse récurrente chez le personnage principal du film noir. Les longs-métrages adaptés des romans de James M. Cain tels que *Double Indemnity* ou *The Postman Always Rings Twice (Le Facteur sonne toujours deux fois)*, Tay Garnett, 1946) mettent en scène cette figure de « *weak guy*¹⁶ » (comme le nomme Jean-Pierre Esquenazi) sauf qu'il ne s'agit pas d'un détective ou d'un policier mais d'un homme ordinaire de la classe moyenne ou d'un vagabond en proie à une femme fatale. Cette figure n'est pas admirable ou innocente mais moralement faible, impuissante et veut tenter à tout prix d'échapper aux frustrations de sa vie existante. On peut trouver un certain héritage de ces protagonistes dans la seconde vague de détectives privés de la *Hollywood Renaissance*.

13 Fran Mason, *Hollywood's Detectives: Crime Series in the 1930s and 1940s from the Whodunnit to Hard-boiled Noir*, Palgrave Macmillan, Londres, 2011, p. 3.

« The detective is a passive figure, acting less as a subject driving forward events than as an object to which criminals and suspects respond. »

14 Andrew Spicer, *op. cit.*, p. 84.

« victim hero »

15 Frank Krutnik, *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, Routledge, Londres, 1991, p. 127.

« films like *The Dark Corner*, *The Killers* and *Out of the Past* do reveal a persistent fascination with the spectacle of the passive or emasculated man. »

16 Jean-Pierre Esquenazi, *Le Film noir: Histoire et significations d'un genre populaire subversif*, CNRS Éditions, Paris, 2012, p. 212.

Il a fallu attendre la fin des années 1960 et le début des années 1970 pour que le film noir commence à être étudié sérieusement et que soient publiés des articles fondamentaux comme « Paint It Black : The Family Tree of the Film Noir¹⁷ » de Raymond Durnat en 1970 et l'essai pionnier de Paul Schrader « Notes on Film Noir¹⁸ » en 1972. Paul Schrader remarque qu'« alors que le climat politique actuel se durcit, les cinéphiles et les réalisateurs trouveront le film noir de la fin des années 40 de plus en plus attrayant¹⁹. » Dans les années 1970, il y a donc eu un regain d'intérêt pour le film noir que cela soit chez les théoriciens de cinéma ou les réalisateurs de la *Hollywood Renaissance*. Il est d'ailleurs possible d'établir de nombreux ponts entre les films noir et la *Hollywood Renaissance* : un réalisme dur et sombre, l'ambiguïté morale des protagonistes, le refus du *happy end*, une angoisse existentielle associée à l'âpre réalité de leur époque... De même, le film noir et la *Hollywood Renaissance* sont deux courants qui sont nés en réaction à l'utopie communiquée par le système classique standardisé hollywoodien.

En France, les écrits universitaires sur le détective privé américain au cinéma sont peu nombreux. Il existe une thèse consacrée aux figures de détective à Hollywood dans les années 1930 et 1940 (Sam Spade, Nick Charles et Dashiell Hammett) mais l'approche ne m'a pas nécessairement semblé pertinente pour mon travail²⁰. Une grande partie de ce travail est consacrée à une étude de la littérature populaire du détective (Sherlock Holmes, Hercule Poirot ...) mais aussi à l'industrie cinématographique hollywoodienne de l'époque (impératifs commerciaux) et l'adaptation des grands textes littéraires, américains ou européens. Il n'existe pas encore à ce jour d'ouvrage en langue française consacré uniquement à la figure du détective privé dans le cinéma américain. Un ouvrage assez général de Delphine Letort intitulé *Du film noir au néo-noir: Mythes et stéréotypes de l'Amérique (1941-2008)*²¹ propose des pistes plus intéressantes sur le héros en crise dans la nouvelle vague du film noir mais ne fait pas mention de nombreux films noirs classiques tels que *The Dark Corner* ou *Out of the Past*. Les écrits les plus intéressants consacrés au privé et au néo-noir sont donc anglo-saxons.

17 Raymond Durnat, « Paint It Black : The Family Tree of the Film Noir » dans Alain Silver et James Ursini (dir.), *Film Noir Reader*, Limelight Editions, New York, 2001.

18 Paul Schrader, « Notes on Film Noir », dans Alain Silver et James Ursini (dir.), *Ibid.*

19 *Ibid.*, p. 53.

« As the current political mood hardens, filmgoers and filmmakers will find the film noir of the late forties increasingly attractive. »

20 Francine Ananian, *Trois figures de détective à Hollywood : Sam Spade, Nick Charles et Dashiell Hammett*, thèse de doctorat, dir. Marion Poirson, Université Paul Valéry, 2018, 566 p.

21 Delphine Letort, *Du film noir au néo-noir mythes et stéréotypes de l'Amérique, 1941-2008*, L'Harmattan, Paris, 2010.

Un ouvrage de Bran Nicol est entièrement consacré aux films américains mettant en scène un détective privé (*The Private Eye: Detectives in the Movies*²²) et certaines notions évoquées et analyses vont m'être très utiles pour ma recherche. Un chapitre en particulier examine la seconde vague du détective privé. Pour le reste, il s'agit d'un ouvrage exhaustif mélangeant des références aux films noirs classiques et post-classiques et abordant les différents espaces que le détective traverse (le bureau miteux du privé, les vastes maisons des riches, les lieux de détente dans les films des années soixante-dix...), la question importante du point de vue du détective et enfin la notion de désir avec une analyse approfondie de *Klute* (Alan J. Pakula, 1971).

Ma recherche s'inscrit dans le domaine des *gender studies*, notamment dans celui des études sur la masculinité dans le film noir mais aussi dans le cinéma américain en général. Il y a eu de nombreuses études dans une perspective *gender* à propos du film noir classique comme celles de E. Ann Kaplan sur la figure féminine dans le film noir. Geneviève Sellier rapporte que :

les *gender studies* ont exploré les genres cinématographiques qui se sont construits à Hollywood sur une logique fortement sexuée. Le film noir américain des années quarante et cinquante, par exemple, a été étudié sous l'angle des images de femme qu'il a proposées : personnage central d'un genre masculin, la femme fatale du film noir a souvent un rôle actif de sujet désirant que le film va s'employer à contrôler ou à détruire, non sans avoir suscité paradoxalement l'identification du spectateur, à cause de la force du personnage et du rayonnement de la star qui l'incarne. Sa sexualité active la rend à la fois fascinante et terrifiante pour les protagonistes masculins²³.

Avec *Women in Film Noir*, E. Ann Kaplan a dirigé un ouvrage collectif s'interrogeant sur le film noir dans une perspective féministe. Elle ne traite pas seulement du noir classique avec l'archétype célèbre de la femme fatale mais aussi du néo-noir : il y a par exemple deux chapitres consacrés à une analyse du personnage de Bree Daniels dans *Klute* ou un autre sur Catherine Tramell de *Basic Instinct*. Le film noir classique accordait beaucoup d'importance au personnage féminin. Bien que le protagoniste central du film noir soit très majoritairement masculin, le personnage féminin occupe une place décisive. Frank Krutnik, en 1991, a publié un ouvrage fondamental sur les figures masculines dans le film noir dans une perspective

22 Bran Nicol, *op. cit.*

23 Geneviève Sellier, « Gender studies et études filmiques », *Cahiers du Genre*, vol. 38, n° 1, 2005, p. 76.

psychanalytique (freudienne notamment) corrélée aux facteurs socio-historiques (réaction à la crainte d'une émancipation de la femme, d'une inversion des genres dans la société d'après-guerre). Krutnik formule que « c'est par l'accomplissement d'une quête criminelle que le héros consolide son identité masculine²⁴ » et que « la puissance du héros doit être prouvée et affirmée, au lieu d'être simplement supposée²⁵ ». L'auteur évoque alors les cas des détectives de *Out of the Past* et de *The Dark Corner* qui échouent à s'assurer une position de masculinité active et robuste. Richard Dyer énonce à ce sujet que les films noirs peuvent être :

caractérisés par une certaine anxiété quant à l'existence et à la définition de la masculinité et de la normalité. Cette anxiété est rarement exprimée directement et pourtant, elle peut être considérée comme constituant la problématique des films²⁶.

Des ouvrages comme *Women in Film Noir* et *In a Lonely Street* de Frank Krutnik rendent compte de la diversité des modèles de féminité et de masculinité proposés par le film noir (« *nurturing woman* », « *femme fatale* », « *weak guy* », « *damaged man* », « *tough guy* », ...) que cela soit dans la période classique ou dans le néo-noir. Dans la plupart des films noirs classiques, les héros représentent une masculinité instable.

La sociologue Raewyn W. Connell définit la masculinité hégémonique comme « la configuration de la pratique du genre qui incarne la réponse actuellement acceptée au problème de la légitimité du patriarcat, qui garantit (ou est considérée comme garantissant) la position dominante des hommes et la subordination des femmes²⁷ ». Les autres types de masculinité se définissent en relation à cette masculinité hégémonique, modèle et incarnation du patriarcat : les masculinités subordonnées sont dominées et posées en contre-modèle (typiquement, les masculinités homosexuelles). Susan Faludi estime qu'« une "crise de la

24 Frank Krutnik, *op. cit.*, p. 101.

« For it is through his accomplishment of a crime-related quest that the hero consolidates his masculine identity »

25 *Ibid.*, p. 103.

« the hero's potency has to be proved and asserted, rather than being simply assumed »

26 Richard Dyer, « Resistance through charisma: Rita Hayworth and *Gilda* », dans E. Ann Kaplan (dir.), *Women in Film Noir*, BFI Publishing, Londres, 1998, p. 115.

« film noir is characterised by a certain anxiety over the existence and definition of masculinity and normality. This anxiety is seldom directly expressed and yet may be taken to constitute the films' problematic »

27 Raewyn W. Connell, *Masculinities*, Polity Press, Cambridge, 2005, p. 77.

« Hegemonic masculinity can be defined as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women. »

masculinité" a éclaté à chaque période de contrecoup au cours du siècle dernier, un compagnon fidèle et silencieux de l'appel bruyant pour un "retour à la féminité"²⁸. » La « crise de la masculinité » pourrait se définir par un effondrement d'un code commun pour le comportement des rôles masculins. Le chercheur en sciences sociales Francis Dupuis-Déri critique cependant cette rhétorique de la « crise de la masculinité » qui est un thème récurrent dans les ouvrages traitant de ce thème. Il évoque un « discours de la "crise de la masculinité"²⁹ » plutôt qu'une crise réelle. Il avance que :

les hommes en « crise » et « désemparés » souffrent d'un « désarroi » et d'une « anxiété » particulière car ils « n'ont plus aucun privilège ». L'homme est donc un sujet politique opprimé et discriminé, puisque le féminisme est une « nouvelle dictature »³⁰

La fin des années 1880, l'après Première Guerre mondiale, l'après Seconde Guerre mondiale et les années 1960-1970 seraient des périodes marquées par une « crise de la masculinité » aux États-Unis. L'historienne Judith A. Allen se demande alors si « les hommes ne sont pas interminablement en crise³¹ ». Dans les années 1950, de nombreux changements sociaux et culturels ont commencé à remettre en question les rôles traditionnels associés à la masculinité. Le sociologue américain Michael Kimmel avance que l'« érosion de la confiance dans une masculinité fondée sur les vertus martiales qui a accompagné l'engagement au Vietnam n'était qu'une partie du problème des hommes américains dans les années 1960 et 1970³². » Les hommes se sont confrontés aux mouvements sociaux de ces deux décennies – la seconde vague féministe, le mouvement des droits civiques, l'émergence des mouvements lesbiens et gays, les bouleversements politiques et économiques de l'époque (Watergate, récession économique...) – qui offraient tous des critiques cinglantes de la masculinité traditionnelle et exigeaient l'inclusion et l'égalité dans l'espace public. Il y a eu une volonté générale de reconfigurer ou simplement rejeter les mythes de la virilité qui étaient autrefois

28 Susan Faludi, *Backlash: The Undeclared War Against Women*, Vintage Books, Londres, 2010, p. 121.

« A 'crisis of masculinity' has erupted in every period of backlash in the last century, a faithful quiet companion to the loudly voiced call for a 'return to femininity'. »

29 Francis Dupuis-Déri, « Le discours des « coûts » et de la « crise » de la masculinité et le contre-mouvement masculiniste » dans Delphine Dulong, Erik Neveu et Christine Guionnet (dir.), *Boys don't cry! Les coûts de la domination masculine*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2012, p. 62.

30 *Ibid.*, p. 71.

31 Judith A. Allen, « Men Interminably in Crisis ? Historians on Masculinity, Sexual Boundaries, and Manhood », *Radical History Review*, n° 82, 2002, p. 191-207.

32 Michael Kimmel, *Manhood in America: A Cultural History*, Oxford University Press, Oxford, 2006, p. 179.
« The erosion of confidence in a masculinity based on martial virtues that attended our involvement in Vietnam was only part of the problem for American men in the 1960s and 1970s. »

prédominants et inattaquables dans la culture américaine. La masculinité hétérosexuelle blanche (la masculinité dominante) était en crise.

Le film noir classique a su traduire les anxiétés de l'homme blanc liées à une crise de la masculinité suite à la Seconde Guerre mondiale. Pendant la guerre, les femmes ont accédé à des emplois qui étaient auparavant dominés par les hommes. Au retour de la guerre, certains hommes voulaient alors réaffirmer leur position de dominance. Cela peut être analogue dans le néo-noir des années 1970 comme l'émet Philippa Gates : « Cette transplantation du film noir dans le paysage contemporain a offert une résurrection des thèmes du film noir, mais en réaction à la crise sociale spécifique qui a suivi une autre guerre³³. »

Le détective privé de la seconde vague rend compte du sentiment de trouble, de malaise et de décalage que pouvaient ressentir les hommes blancs à cette époque notamment concernant les questions de construction du genre. Des longs-métrages comme *Night Moves (La Fugue, Arthur Penn, 1975)*, ou encore *The Late Show (Le Chat connaît l'assassin, Robert Benton, 1977)* s'emploient à mettre en scène la crise d'identité du privé dans un nouveau contexte comme le met en évidence Bran Nicol :

L'atmosphère d'aliénation et de dégénérescence sociale semble peser lourdement sur les épaules du détective privé, qui devient parfois une figure désolante : anachronique, solitaire, inefficace, en proie à une crise existentielle, traité avec mépris par ceux avec qui il entre en contact³⁴.

Le détective perd progressivement toute capacité à agir sur les choses dans un monde moderne auquel il n'arrive plus à s'adapter et dans lequel il ne parvient plus à exercer une quelconque domination. Il s'agit d'un homme désuet, désabusé, fragile, rongé par l'échec et le regret. Sa profession ne lui apporte plus aucun honneur ni succès. En pleine seconde vague féministe, les femmes ne peuvent plus endurer l'égoïsme distant du détective privé et

33 Philippa Gates, *op. cit.*, p. 98.

« This transplantation of noir to the contemporary landscape offered a resurrection of noir themes but in a reaction to the specific social crisis of the aftermath of a different war. »

34 Bran Nicol, *op. cit.*, p. 44.

« The atmosphere of social alienation and degeneration seems to weigh heavily on the shoulders of the private eye, who becomes a sorry figure at times: anachronistic, lonely, ineffectual, in the grip of an existential crisis, treated contemptuously by those he comes into contact with. »

expriment alors leur colère en se séparant de celui-ci. Lui-même est lucide sur sa situation et s'enferme dans une forme de résignation. Il est conscient de son échec aussi bien professionnel que sentimental. Cette impuissance croissante entre en résonance avec la conception changeante de la masculinité dans la société américaine de l'époque. On pourrait se demander aussi si les cinéastes des films ne perpétuent pas un discours qui consisterait à affirmer que le féminisme serait responsable de la crise de la masculinité des privés... Ma recherche sera alors principalement axée sur des questions en lien avec les mutations historiques et socioculturelles du point de vue des identités de genre, de la remise en question des mythes sur la masculinité américaine en particulier. Il s'agira d'évoquer aussi longuement la guerre du Vietnam, événement fondamental qui a contribué à ébranler les concepts américains traditionnels de la masculinité.

Ce mémoire s'inscrit dans la lignée d'un ouvrage comme *Detecting Men: Masculinity and the Hollywood Detective Film*³⁵ de Philippa Gates qui analyse le genre et la façon dont les films de détective privé ont négocié l'évolution des attitudes sociales à l'égard de la masculinité, de l'héroïsme, du maintien de l'ordre et de la justice. Cet ouvrage ne se concentre toutefois pas uniquement sur le détective durant la *Hollywood Renaissance*. Un autre ouvrage écrit par Jason Bailey³⁶ est centré sur le renouveau du détective à cette période mais ne l'analyse pas à travers une perspective *gender*.

Il sera aussi intéressant d'évoquer d'autres films de la *Hollywood Renaissance* dont les protagonistes masculins solitaires ont des liens forts avec la figure du détective privé de ces années-là. La décennie du cinéma américain des années 1970 est largement dominée par des personnages masculins et les femmes sont souvent reléguées à des seconds rôles peu existants. La femme fatale dans le film noir classique occupe à l'inverse une position centrale dans le récit : c'est elle qui a le rôle le plus complexe, ambigu et qui est la source de menace principale pour le protagoniste. Les films de détective privé peuvent être reliés à une forme masculine du mélodrame que Tom Lutz nomme le « *male weepie*³⁷ », des films centrés sur la vie émotionnelle des hommes et leurs relations avec les autres. L'enquête n'est plus centrale

35 Philippa Gates, *op. cit.*

36 Jason Bailey, *It's Okay With Me: Hollywood, The 1970s, and the Return of the Private Eye*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2018.

37 Tom Lutz, « Men's Tears and the Roles of Melodrama » dans Jennifer Travis (dir.), *Boys Don't Cry? Rethinking Narratives of Masculinity and Emotion in the U.S.*, Columbia University Press, New York, 2002, p. 185.

dans les films de privé de la seconde vague mais l'étude de la masculinité et de la psychologie du héros l'est davantage. Les enjeux d'un film centré sur le retour au pays du soldat du Vietnam comme *Coming Home (Retour, Hal Ashby, 1978)* peuvent correspondre à ceux d'un film comme *Night Moves* par exemple. Les deux films subvertissent les genres établis (le film noir ou le film de guerre) pour finalement proposer un mélodrame sur la perte de domination masculine ressentie par les protagonistes.

Ainsi, nous pouvons formuler les hypothèses suivantes :

De quelle manière les longs-métrages de la *Hollywood Renaissance* remettent en jeu la figure iconique masculine du détective privé à une période trouble où les normes traditionnelles de genre sont remises en cause aux États-Unis ? En quoi le détective a-t-il des préoccupations particulières (une relation conflictuelle avec sa femme, des faiblesses émotionnelles...) qui poussent les films au-delà des conventions habituelles du genre, se rapprochant davantage du mélodrame ? Dans quelle mesure la démasculinisation du privé peut-elle faire écho à celle de l'ancien combattant de la guerre du Vietnam de retour au pays ?

Ma recherche sera aussi ancrée dans le champ des *Star Studies*. La construction de la masculinité à l'écran dépend forcément de la star qui l'incarne, de sa persona, des rôles qu'il a incarnés auparavant... Ce sont les « Anti-Stars³⁸ » comme Gene Hackman, Al Pacino, Donald Sutherland, Jack Nicholson ou Dustin Hoffman qui dominent la *Hollywood Renaissance*. James Morrison remarque que :

Presque toutes les grandes stars qui émergent au cours de la décennie défient les normes familières de la beauté, du glamour et de la masculinité ou féminité traditionnelle que le vedettariat a tant contribué à établir³⁹.

Daniel Smith-Rowsey appelle ces nouveaux acteurs des « *Rough Rebels* ». Ces comédiens ont encouragé par leur nature et leurs inclinations une certaine révolte de la

38 Daniel Smith-Rowsey, *Star Actors in the Hollywood Renaissance: Representing Rough Rebels*, Palgrave Macmillan, New York, États-Unis, 2013, p. 1.

39 James Morrison, *Hollywood Reborn: Movie Stars of the 1970*, Rutgers University Press, New Brunswick, p. 2.

« Nearly every major star to emerge in the decade defies the familiar norms of beauty, glamour, and traditional masculinity or femininity that stardom itself had done so much to establish. »

jeunesse. De même, l'apparence physique de ces vedettes s'écarte des normes hollywoodiennes et d'une masculinité idéalisée. Ces personnalités ne sont plus des Américains purs et durs comme Bogart. Les détectives privés de la seconde vague sont issus de différents groupes ethniques : Elliott Gould et Richard Dreyfuss sont juifs, Bill Cosby est un afro-américain... Ces acteurs excentriques, peu romantiques conventionnellement, sont devenus des stars, modifiant quelque peu les modèles de masculinité d'Hollywood.

Il sera aussi pertinent d'incorporer des retours presse à la fois français et américains de l'époque des longs-métrages. Ces critiques peuvent être aussi bien issues de revues spécialisées françaises (*Positif*, *Écran*, *Jeune Cinéma*...) que de journaux quotidiens américains tels que le *Los Angeles Times* ou le *Cincinnati Enquirer*. Il s'agira de comprendre de quelle façon les différents journalistes ont appréhendé ces transformations du héros masculin et de son interprète dans le paysage cinématographique américain de l'époque.

Corpus

Mon premier critère exige que le détective privé soit le personnage masculin central du film et que l'intrigue soit racontée principalement à travers son point de vue. J'ai donc choisi d'exclure *Klute* qui est centré surtout sur une étude du personnage féminin de Bree Daniels. De plus, ce long-métrage a fait l'objet de nombreuses analyses dans une approche *gender* (telle que celle proposée dans l'ouvrage dirigé par E. Ann Kaplan).

Mon second critère impose que les films se déroulent dans une Amérique contemporaine dans le but d'étudier les confrontations directes du privé avec les mutations socio-culturelles du pays. J'ai alors fait le choix d'exclure des longs-métrages se déroulant dans l'Amérique des années 1930-1940 et relevant d'une tendance nostalgique ou rétro, mettant en place une reconstitution d'une époque comme *Farewell, My Lovely* (Adieu ma jolie, Dick Richards, 1975) ou *Chinatown* (Roman Polanski, 1975). De plus, si le film de Roman Polanski peut rejoindre certains enjeux de ma recherche, cette œuvre a fait l'objet de très nombreuses analyses dans cette perspective et je doute ne pouvoir y apporter davantage d'éléments.

Enfin, dans tous les films étudiés, l'identité masculine du privé est remise en cause, souvent en relation avec les changements sociologiques de l'époque. Chacun des longs-métrages que je vais évoquer remet en question le mythe de la masculinité virile du détective privé. À la fin des années 1960, il y a eu plusieurs films de privé se déroulant à une époque contemporaine et faisant preuve d'une misogynie désinvolte qui était de plus en plus en décalage avec l'époque qui a suivi. C'est l'exemple de *Tony Rome* (*Tony Rome est dangereux*, Gordon Douglas, 1967) avec Frank Sinatra en détective coureur de jupons et très confiant. Il y a eu aussi *Marlowe* (*La Valse des truands*, Paul Bogart, 1969) avec James Garner où il y a déjà l'idée d'intégrer le personnage iconique de Philip Marlowe dans l'Amérique en mutation de la fin des années 1960. Comme dans les films avec Tony Rome, la distance conservatrice de ce Marlowe est présentée comme une vertu : s'il est un anachronisme, alors le monde dans lequel il vit serait meilleur s'il s'accordait avec ses valeurs rétrogrades. J'ai cependant choisi d'intégrer un long-métrage qui ne fait pas vraiment partie de la *Hollywood Renaissance*. Il s'agit de *Harper* avec Paul Newman dans le rôle titre. Ce film préfigure certains éléments

fondamentaux de la seconde vague de détective. Cependant le héros n'est pas aussi faible ou accablé que les protagonistes de la *Hollywood Renaissance*. En 1973 sort *Shamus (Le Fauve)*, Buzz Kulik, 1973), où le personnage du privé interprété par Burt Reynolds est un grand séducteur et se situe dans l'archétype du héros viril américain. Sa puissance masculine n'est remise en question à aucun moment.

Je n'ai pas inclus *Shaft* dans ce corpus car il s'agit d'un film se rattachant au courant de la *blaxploitation* et cela implique alors des enjeux différents. J'ai essayé d'équilibrer mon corpus pour que les représentations du privé soient assez diverses, qu'elles regroupent des enjeux similaires et différents... Enfin, il est intéressant de remarquer que certains films de ce corpus ont fait l'objet de très peu d'écrits et sont même parfois tombés dans l'oubli.

Conformément à ces critères, les films retenus dans mon corpus sont donc : *Harper (Détective privé)*, Jack Smight, 1966), *Hickey and Boggs* (Robert Culp, 1972), *The Long Goodbye (Le Privé)*, Robert Altman, 1973), *Night Moves*, *The Late Show* et *The Big Fix* (Jeremy Kagan, 1978).

Mon corpus secondaire est composé d'œuvres de fiction qui me serviront de « point de comparaison ». Ce corpus est composé majoritairement de films noirs issus de la période classique et il s'agira alors de les mettre en parallèle avec les films de la seconde vague de détective. Évoquer le privé invulnérable incarné par Humphrey Bogart dans *The Maltese Falcon* et *The Big Sleep* sera nécessaire. Il est aussi intéressant de noter que les détectives privés de la seconde vague se situent dans l'héritage de la figure du « héros victime », du détective impuissant et masochiste que l'on retrouve notamment dans *Out of the Past*, *The Dark Corner*... De même, il sera pertinent d'aborder un film noir comme *The Blue Dahlia (Le Dahlia bleu)*, George Marshall, 1946) relatant le retour d'un vétérán désaxé de la marine américaine. La figure du vétérán et celle du détective se confondent dans le film noir classique (mais aussi dans le néo-noir). *Coming Home* complète enfin mon corpus secondaire. Ce film réalisé par Hal Ashby est un mélodrame sur le sort de deux vétérans du Vietnam aux antipodes. Les enjeux de ce film rejoignent ceux des films de mon corpus principal et il sera intéressant de les mettre en parallèle. La perte des attributs masculins du privé peut renvoyer à celle de l'ancien combattant du Vietnam.

Les films retenus dans mon corpus secondaire sont donc : *The Maltese Falcon*, *Murder My Sweet*, *The Blue Dahlia*, *The Dark Corner*, *The Big Sleep*, *Out of the Past* et *Coming Home*.

Première partie – Le détective privé face à la redéfinition de l'identité masculine américaine au début des années 1970

I) Une nouvelle crise de la masculinité

Certains militants et écrivains décrivent une « mystique masculine », comprenant des valeurs potentiellement délétères. Cette mystique masculine constituerait le pendant de la mystique féminine (la croyance selon laquelle les femmes seraient heureuses d'être au foyer) qu'évoque Betty Friedan dans *La Femme mystifiée*⁴⁰. Andrew Kimbrell appelle « mystique masculine » la « mythologie moderne dysfonctionnelle et réductionniste sur la nature des hommes⁴¹ ». Cette mystique masculine aurait non seulement conduit les hommes à la crise qu'ils traversent, mais elle les aurait aussi empêchés de faire quelque chose pour remédier à leur victimisation, ce qui aurait abouti à un « ébranlement quasi fatal de leur genre⁴² ». Dans un article publié en 1981, James M. O'Neill émet des hypothèses sur les principes de cette mystique masculine : la « masculinité, plutôt que la féminité, serait la forme supérieure, dominante, plus valorisée de l'identification du genre⁴³ », le « pouvoir masculin, la domination, la compétition et le contrôle » seraient « des éléments essentiels pour prouver sa masculinité.⁴⁴ » Chercher de l'aide et du soutien serait vu comme un signe fort de faiblesse pour l'homme. De même, « la vulnérabilité et l'intimité avec d'autres hommes sont à éviter parce qu'un homme ne peut pas être vulnérable et intime avec un homme parce qu'il pourrait être exploité, et l'intimité avec d'autres hommes pourrait impliquer l'homosexualité ou l'effémination⁴⁵. » Cette mystique déshumanise complètement l'homme. Le détective privé

40 Betty Friedan, *La Femme mystifiée*, traduction de Yvette Roudy, Belfond, Paris, 2019.

41 Andrew Kimbrell, *The Masculine Mystique: The Politics of Masculinity*, Ballantine Books, New York, 1995, p. 14.

« dysfunctional and reductionistic modern mythology about the nature of men »

42 *Ibid.*

« near-fatal undermining of their gender »

43 James M. O'Neill, « Patterns of Gender Role Conflict and Strain: Sexism and Fear of Femininity in Men's Lives », *The Personnel and Guidance Journal*, vol. 60, n°4, décembre 1981, p. 205.

« Masculinity, rather than femininity, is the superior, dominant, more valued form of gender identify. »

44 *Ibid.*

« Masculine power, dominance, competition, and control are essential to proving one's masculinity. »

45 *Ibid.*

« Vulnerability and intimacy with other men are to be avoided because a man can not be vulnerable and intimate with a male competitor because he may be taken advantage of, and intimacy with other men may imply homosexuality or effeminacy. »

semble parfois se débattre avec cette mystique (notamment dans *Harper* ou *Hickey and Boggs*) à la fin des années 1960 et début des années 1970 mais il s'en détourne à la fin des années 1970 (*The Big Fix*). James M. O'Neill affirme que les années 1970 aux États-Unis étaient marquées par une « augmentation de la colère et des conflits entre les hommes et les femmes en raison d'une sensibilisation accrue aux conflits de rôles liés aux genres et au sexisme⁴⁶. » Ce chapitre sera donc centré sur la figure du détective comme figuration des enjeux liés à une crise de la masculinité, une croyance défendue par certains groupes aux États-Unis comme ceux du *Men's liberation movement* dans les années 1970.

1) Le nouvel homme sensible et moderne : Moses Wine dans *The Big Fix*

Dans le cinéma américain des années 1970 apparaît un nouveau type de protagoniste masculin : l'« homme sensible », en « contact avec ses sentiments⁴⁷ », à la fois plus doux et présentant des qualités traditionnellement associées à la féminité telles que la vulnérabilité émotionnelle, l'affection parentale ou des tendances romantiques... Cette nouvelle conception de la masculinité entre radicalement en opposition avec l'hyper-masculinité de la figure du *tough-guy* représentant l'un des standards « normatifs » que tend à privilégier le cinéma américain de la période classique. Le héros masculin typique américain, fameusement incarné par John Wayne ou Humphrey Bogart dans des westerns, films noirs ou de gangsters, possède des qualités associées à la masculinité traditionnelle : la force physique, l'autorité, le courage, l'héroïsme, la violence et surtout la maîtrise de soi émotionnelle. Dans le monde réel pourtant, rares sont les hommes qui se conforment réellement à cet idéal masculin ou qui parviennent à atteindre la même force de caractère comme le soutient Joan Mellen : « Il existe rarement de vrais hommes suffisamment forts et sans défaut pour représenter un tel idéal. Comme on ne pouvait pas les trouver, on les a fabriqués. Des êtres humains en papier mâché ont été créés pour dissimuler les vulnérabilités réelles de l'homme⁴⁸ ».

46 *Ibid.*, p. 204.

« There was an increased anger and conflict between men and women as a result of heightened awareness about gender role conflict and sexism. »

47 Harry M. Benshoff et Sean Griffin, *America on Film Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*, John Wiley & Sons, Chichester, 2011, p. 283.

« The sensitive man – one who was in touch with his feelings and was nurturing to others »

48 Joan Mellen, *op. cit.*, p. 3.

« Real men rarely exist who look strong and unflawed enough to portray such an ideal. As they could not be found, they were fabricated. Papier-mâché human beings were created to conceal real-life vulnerabilities in the male »

Dans le film noir classique, certains signes d'une telle faiblesse émotionnelle peuvent être observés chez le privé, comme c'est le cas pour celui de *Out of the Past*, détective à la fois cynique et romantique qui se prend d'une passion irraisonnée pour une femme fatale à Acapulco. Cependant, il est difficilement imaginable de le voir se lamenter sur sa situation, ruminer ou fondre en larmes. Le protagoniste exprime une forme d'impuissance mais il manifeste rarement ses émotions sauf peut-être de la mélancolie et du regret lors de ses interactions avec sa femme Ann. Les films de détective privé néo-classiques traduisent de ce point de vue l'état d'anxiété des hommes des années 1970 quant à leur identité et à ce mythe inaccessible de la masculinité. La seconde vague de féminisme, l'émergence des mouvements lesbiens et gays et la réaction à la guerre du Vietnam (qui, selon de nombreux critiques, avait été alimentée par des idées « machistes » de la masculinité) ont conduit à l'émergence d'une nouvelle crise de la masculinité. Robert Bly, poète et militant pour la paix, voit dans les années 1970 l'apparition de la figure de « l'homme doux⁴⁹ », qui a « une attitude douce envers la vie dans tout leur être et leur style de vie⁵⁰ ».

The Big Fix met clairement en scène cette figure d'homme sensible. Moses Wine est un détective désabusé, immature et fumant de la marijuana, plutôt que des cigarettes (l'accessoire fétiche de la figure archétypale du privé hollywoodien). Il a tout d'un anti-héros sur le plan physique. Il est petit, a des cheveux frisés, porte une moustache, exhibe un style vestimentaire décalé et conduit une coccinelle jaune. Il a davantage l'allure du hippie que du héros américain typique. Moses est un ancien étudiant libéral activiste des années 1960 qui croyait à la réussite du mouvement de la contre-culture et se situait donc strictement à l'opposé du modèle masculin hégémonique américain. Son apparence remet en cause les notions prescrites de la masculinité qui dominaient alors la culture occidentale. De même, il n'émane de lui aucun mystère. Il est spontané, farfelu et ne dissimule ni son amertume ni son chagrin. D'ailleurs, il n'est pas défini par le fait d'être un détective : c'est un homme perdu qui se trouve être un détective par défaut. Patricia Erens remarque l'opposition ferme du personnage à des détectives comme Sam Spade, Philip Marlowe ou encore Lew Harper :

49 Robert Bly, *Iron John: A Book About Men*, Da Capo Press, Boston, 2015, p. 2.

« In the seventies I began to see all over the country a phenomenon that we might call the “soft male.” »

50 *Ibid.*

« There's a gentle attitude toward life in their whole being and style of living. »

Il est intéressant de noter que la réponse des années 1970 à ces durs à cuire américains aux lèvres serrées et aux talons bas est un juif maniaque aux cheveux bouclés, qui parle trop et qui a deux enfants à charge (un père de famille)⁵¹.

Ce détective privé peu conventionnel, par ailleurs, « est façonné par ses activités explicitement anti-guerre, ce qui le place directement à l'opposé de la norme des détectives privés⁵² » remarque Jason Bailey. Dans *The Big Fix*, le personnage est très loin de la figure de l'Américain patriotique parti combattre avec fierté, puisqu'il était justement en train de protester contre la guerre du Vietnam à la fin des années 1960. Pendant ce conflit comme cela fut également le cas lors de la Seconde Guerre mondiale, le mythe de l'unité américaine a volé en éclats.

Durant cette période, le mouvement hippie était à son apogée et « l'apparence androgyne, les cheveux longs, les bijoux en perles et les vêtements à motifs hippies ont déstabilisé les hypothèses idéologiques de nombreux Américains sur la masculinité⁵³ ». L'un des aspects remarquables de la contre-culture a été de promouvoir et d'inviter à cultiver une douceur « féminine » chez les hommes, en particulier au sein de la jeunesse issue du baby-boom. À l'inverse, l'ancienne génération a largement continué à s'identifier aux représentations traditionnelles de la masculinité. « En raison de l'image féminine que les hippies projetaient, de nombreux hommes les associaient aux homosexuels⁵⁴ » confie Shaun R. Karli. Une telle crainte de la féminisation de la société n'est pas nouvelle dans la période d'après-guerre. Les femmes commencent au début des années 1970 à travailler dans des domaines auparavant dominés par les hommes, tels que l'éducation ou la main-d'œuvre. Ce qui est nouveau ici est que la crainte de la féminisation s'exprime surtout au regard de l'évolution des rôles masculins durant cette époque. Moses Wine a gardé la même apparence que dans les années 1960 mais son état d'esprit a radicalement changé puisqu'il est devenu cynique et a étouffé ses convictions politiques. Un jour, il croise la route d'une ancienne petite

51 Patricia Erens, *The Jew in American Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1984, p. 333.

« Interestingly, the 1970s answer to those tight-lipped, low heeled American tough guys is a short, curly haired manic Jew who talks too much and has two children in tow (a family man). »

52 Jason Bailey, *op. cit.*, p. 38.

« this private detective is shaped by his explicitly anti-war activities, which positions him directly counter to the P.I. Norm. »

53 Shaun R. Karli, *Becoming Jack Nicholson: The Masculine Persona from Easy Rider to the Shining*, Scarecrow Press, Maryland, 2012, p. 25.

« The long-haired, androgynous appearance of hippies destabilized many Americans' ideological assumptions about masculinity. »

54 *Ibid.*

« As a result of the feminine image that hippies projected, many men associated them with homosexuals. »

amie, Lila Shea, avec qui il a participé à de nombreuses protestations étudiantes à Berkeley. Lila lui rappelle avec nostalgie les idéaux politiques qu'ils ont épousé dans les années 1960. Ces retrouvailles constituent une parenthèse de bonheur et lui permettent de retrouver l'enthousiasme de ses vingt ans. Lila est devenue l'attachée de presse d'un candidat démocrate pour le poste de gouverneur qui a disparu et demande alors à Moses de mener une enquête. Le privé se révèle être un véritable sentimental quand il se retrouve avec Lila. Il sourit constamment, regrette d'avoir rompu avec elle et batifole comme un adolescent. Un soir où il la rejoint pour un rendez-vous galant, Moses s'enthousiasme, prend du temps à se préparer, se contemple dans le miroir... Moses a des tendances romantiques et veut à tout prix paraître élégant. Il arbore fièrement la chemise qu'il affectionne le plus. À l'inverse, le héros du film noir classique n'a nul besoin de recourir à tous ces efforts pour séduire. Jeff Bailey dans *Out of The Past* n'est jamais filmé en train de prendre soin de lui-même avant un rendez-vous sur la plage avec la femme fatale Kathie Moffett par exemple. Richard Dyer discute de cet aspect dans son article « Homosexuality and Film Noir ». Il soutient que les protagonistes masculins du film noir classique se soucient très peu de leur apparence, notamment parce qu'ils ne sont pas mariés. Ils ont des « costumes non repassés, des cravates desserrées au niveau du cou, des chapeaux bas et des visages mal rasés⁵⁵. »

Les films noirs de la *Hollywood Renaissance* placent toujours leurs personnages dans une sorte de péril émotionnel. Lorsque Moses Wine se rend dans l'habitation de Lila pour leur rendez-vous, il découvre effrayé son cadavre sur le canapé. Son souffle s'accélère et il éclate en sanglots. Cela constitue un événement extrêmement anxiogène et surprenant à la fois pour le personnage et, on peut en faire l'hypothèse, pour le spectateur. Quand la police l'interroge, le privé n'est même plus capable de s'exprimer et pleure abondamment quand il voit passer le corps de Lila. Il est rare de voir à l'écran un détective aussi émotif, incapable de retenir ses larmes devant d'autres hommes qui l'observent. Ceci peut être interprété comme une démasculinisation du personnage.

55 Richard Dyer, « Homosexuality and Film Noir », *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n°16, 1977, p. 19.

« For the heroes, it is the imagery of hard-boiledness that prevails — with unpressed suits, ties loosened at the neck, low drawn hats and unshaven faces. »

2) Le détective émotionnellement bloqué : Albert Hickey dans *Hickey and Boggs*

Une séquence à la fin de *Hickey and Boggs* fait fortement écho au passage précédemment évoqué dans *The Big Fix*. Le personnage d'Al Hickey découvre chez lui le cadavre de sa femme brutalement assassinée par la mafia. Sous le choc, Hickey n'en reste pas moins stoïque face au désastre. Un gros plan sur son visage ruisselant de sueur nous fait tout de même éprouver sa souffrance mais lui n'exprime pas vraiment d'émotion, que cela soit de la tristesse ou de l'apitoiement. Il reste davantage maître de ses sentiments et demeure capable de les garder sous contrôle par comparaison avec Moses Wine. Il semble tenter à tout prix de conserver une certaine « dignité masculine » en intériorisant tout ce qu'il peut ressentir. Quand son partenaire Frank Boggs le retrouve seul dans un bar, il affiche toujours la même expression faciale, le même regard vide tourné vers le bas et donc vers sa propre intériorité (image en annexe 2). Boggs s'efforce de l'encourager à reprendre leur enquête en cours mais Hickey est plongé dans un silence profond et il est presque impossible de l'en sortir. En cela, Hickey se situe dans la tradition du héros masculin silencieux au visage de marbre. Roger Horrocks s'interroge sur ce trait dominant du cinéma américain dans la représentation de la masculinité :

C'est la demande faite par le patriarcat aux hommes : taisez-vous, ne montrez aucun sentiment, ne parlez pas, accomplissez vos devoirs et ne vous plaignez pas, et puis mourez... Le héros est obligé de souffrir en silence, de ne montrer aucune larme, [et] de ne demander aucune compassion⁵⁶.

Andrew Kimbrell évoque un archétype de la mystique : l'« homme machine⁵⁷», c'est-à-dire un être incapable d'être « présent, réfléchi et sensible pour lui-même, son épouse, ses enfants ou ses amis⁵⁸. » Il serait « incapable d'établir des liens affectifs authentiques avec sa famille, ses amis ou sa communauté⁵⁹ » et incapable de se soucier des autres ou même de sa propre santé physique et mentale. Hickey a la larme à l'œil mais s'empêche de céder au chagrin

56 Roger Horrocks, *Male Myths and Icons: Masculinity in Popular Culture*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 1995, p. 77.

« This is the demand made by patriarchy to men: deaden yourself, show no feelings, do not speak, carry out your duties and don't complain, and then die... the hero is obliged to suffer in silence, show no tears, [and] ask for no compassion. »

57 Andrew Kimbrell, *op. cit.*, p. 65.

« Machine Man »

58 *Ibid.*

« Be a full and present, reflective and emotional human being for himself, his spouse, children, or friends »

59 *Ibid.*

« incapable of authentic emotional bonding with family, friends, or community »

comme s'il s'était dicté moralement et psychologiquement de ne pas le faire devant son partenaire, selon une sorte d'autodiscipline stoïque. La mystique masculine dicte que « la vulnérabilité et l'intimité avec d'autres hommes sont à éviter⁶⁰. » Hickey souffre de la douleur issue de ce blocage émotionnel, de cette inexpressivité. L'émotion est comme une force psychologique qui se trouve piégée et met ainsi en danger la stabilité du corps masculin. Son partenaire Boggs semble se plier complètement à la mystique masculine et s'efforce de ne montrer aucune compassion pour son partenaire. Le film noir classique pouvait déjà questionner ce mythe de l'homme ayant peur de dévoiler ses propres émotions. Dans *The Dark Corner* sorti en 1946, le personnage de Kathleen Stewart (la secrétaire du privé) reproche au détective Bradford Galt sa façade de *tough guy*. Elle lui confie : « Vous pensez être un dur à cuire. Vous avez aussi des zones d'ombre. Les sentiments à l'égard des femmes, par exemple⁶¹. » Elle lui dit même qu'il « garde son cœur dans un coffre-fort en acier⁶². »

Dans *The Late Show*, le privé est un vieil homme qui voit son ancien partenaire débarquer chez lui et succomber à ses blessures par balle sous ses yeux. Il n'est pas complètement indifférent comme Sam Spade dans *The Maltese Falcon* qui apprend la mort de son partenaire Miles Archer. Il réagit tout d'abord avec sa légendaire mauvaise humeur en faisant la leçon « Bon sang, Harry⁶³ » alors que son partenaire est en train d'agoniser sur un lit. Cependant, il exprime tout de même de la compassion, de l'amitié et de la camaraderie pour Harry : « Navré de te voir partir, t'étais un bon compagnon, le meilleur de tous⁶⁴. » Il prend un médicament et éclate en sanglots (image en annexe 3). Même un vieil homme qui correspondait à l'archétype du *tough guy* dans les années 1940 peut exprimer de la nostalgie et de la peine. Mais il n'est pas pour autant complètement anéanti par cet événement comme l'est Moses Wine. Il retrouve directement sa bougonnerie et son franc-parler. Il enfle donc son costume-cravate et sort de sa retraite pour venger la mort de son ancien associé. En cela, il conserve une valeur cardinale du détective privé archétypal : la loyauté.

60 James M. O'Neill, *op. cit.*, p. 205.

« Vulnerability and intimacy with other men are to be avoided. »

61 « You think you're tough. You've got some blind spots too. Sentiment about women, for instance. »

62 « You keep your heart in a steel safe. »

63 « God damn you, Harry! »

64 « Sorry you're going off, pal. You were real good company. The best. »

3) Une remise en question de la masculinité traditionnelle et hégémonique avec le *Men's liberation movement*

Ces longs-métrages partagent de nombreuses préoccupations avec le Mouvement de libération des hommes (*Men's liberation movement*), qui atteint son apogée au milieu des années 1970 aux États-Unis. Pour Michael Kimmel, le « *Men's Lib* » est un « curieux mélange de mouvement social et de manuel d'auto-assistance psychologique⁶⁵ ». Ce mouvement s'est construit en complément et en réaction au *Women's liberation movement* et appelle les hommes à « se libérer des stéréotypes liés au sexe qui limitent leur capacité à être humain⁶⁶ ». De nombreux textes fondateurs tels que « On Male Liberation » de Jack Sawyer, *The Liberated Man* de Warren Farrell ou *The Male Machine* de Marc Feigen Fasteau ont été publiés au début des années 1970. Ces écrits constituent des manifestes décrivant la souffrance aussi bien corporelle que psychologique que peuvent ressentir les hommes vis-à-vis de leur place dans la société. Selon plusieurs auteurs de ce mouvement, les hommes souffriraient de blessures ou du moins de traumatismes aussi prononcés que ceux qui affectent les femmes au sein et du fait d'un régime patriarcal : ils n'ont pas choisi d'être dominants et ils souffrent de ce statut.

Il est nécessaire pour les « *Men's libbers* » de s'émanciper d'une masculinité traditionnelle et inhumaine, considérée comme un véritable fardeau. Cela passe par une valorisation des liens affectifs, de la douceur, de l'enjouement ou de l'espièglerie mais surtout par une expression émotionnelle marquée. Il est interdit aux hommes de manifester des affects quels qu'ils soient dans le modèle masculin dominant. Le personnage d'Hickey apparaît alors comme une victime de cette forme d'oppression dans le passage évoqué ci-dessus. Dans *The Liberated Man*, Warren Farrell avance que les hommes sont « émotionnellement constipés » et que « les vraies émotions sont bloquées dans le système [de l'homme]⁶⁷ ». La mystique masculine cantonnerait les hommes aux rôles de protecteurs et pourvoyeurs de ressources. Il explique une certaine incapacité à répondre à ses impulsions intérieures sur le plan émotionnel en utilisant une métaphore corporelle. Farrell emprunte ici un chemin rhétorique caractéristique des textes sur la libération masculine qui s'intéressent à la critique de la

65 Michael Kimmel, *Manhood in America*, op. cit., p. 185.

« a curious mixture of a social movement and psychological self help manual »

66 Jack Sawyer, « On Male Liberation », *Liberation*, vol. 15, automne 1970, p. 32.

« Free themselves from the sex role stereotypes that limit their ability to be human »

67 Warren Farrell, *The Liberated Man: Beyond Masculinity—Freeing Men and Their Relationships with Women*, Random House, New York, 1974, p. 71.

« emotionally constipated », « real emotions are stuck in [man's] system »

« " machine " de la masculinité traditionnelle⁶⁸ ». Farrell parle de « libération » au sens propre comme au sens figuré, et la figure de rhétorique dominante de son propos est le flux. Si la masculinité et les hommes doivent être libérés du « harnais » du rôle masculin, les énergies émotionnelles doivent être libérées, les larmes doivent couler... Les mélodrames masculins avec James Dean des années 1950, tels que *East of Eden* (*À l'est d'Éden*, Elia Kazan, 1952) ou *Rebel Without a Cause* (*La Fureur de vivre*, Nicholas Ray, 1956), offraient déjà des images d'une masculinité torturée et révoltée... Ces œuvres traitent des problèmes de la masculinité des années 1950 et notamment les rapports complexes avec la figure du père en particulier. On se souvient par exemple de la fameuse réplique « *You're tearing me apart* » prononcée par le protagoniste en larmes dans *Rebel Without a Cause*.

Moses Wine est l'incarnation parfaite de cet homme remodelé et à fleur de peau des années 1970. Ce personnage est profondément bouleversé par la mort de Lila Shea. Ce qui restait de sa bulle idéaliste des années 1960 s'effondre soudainement et cela le plonge dans une morosité profonde. Le soir suivant le tragique évènement, Moses retrouve dans un lieu sombre et morne le directeur de la campagne où travaillait Lila. Celui-ci n'est pas aussi affecté que le privé et s'inquiète surtout des médias et de la politique. Moses s'énerve, lui reproche sa « froideur », s'effondre une nouvelle fois en larmes et se lance dans un monologue existentiel :

Ces six dernières années, c'était comme marcher... dans le brouillard. Jusqu'à ce que Lila arrive et me rappelle comment c'était avant. Comment j'étais avant [...] Vous auriez dû la voir à Berkeley. Elle était si belle⁶⁹...

Le détective est désesparé psychologiquement et se confie de manière sensible et personnelle à quelqu'un qu'il connaît vaguement. Le faible éclairage dans cette pièce sombre ainsi que l'ombre portée de Moses Wine évoquent l'esthétique du film noir classique. Bien qu'il ne s'agisse bien sûr pas du tout ici du même type de personnage, la fonction symbolique de ce plan est similaire : traduire l'angoisse existentielle du protagoniste. Dévoiler une faillibilité émotionnelle peut aussi être une source de réconciliation avec le personnage féminin. Quand Moses évoque d'une voix tremblante l'assassinat de Lila Shea à son ex-femme après une

68 *Ibid.*, p. 132.

« "machine" of traditional masculinity »

69 « I was walking around for six years in kind of a cloud until Lila walked in and reminded how it was, how I was [...] You should have seen her in Berkeley, she was so beautiful... »

altercation déchaînée, celle-ci se rapproche tendrement de lui dans un geste de réconfort. Cela peut alors évoquer l'archétype de la « *nurturing woman* » du film noir classique qui « donne de l'amour, de la compassion (ou au moins du pardon), demande très peu en retour (juste qu'il revienne) et est généralement visuellement passive et statique⁷⁰ ». La « *nurturing woman* » est un ange rédempteur et rassurant souvent opposé à l'archétype de la femme fatale castratrice. Plus tard, Moses, mélancolique, pleure en visionnant des images magnétoscopées de manifestations en opposition à la guerre du Vietnam avec en tête de file, Howard Eppis, la figure de l'esprit révolutionnaire des années 1960.

Warren Farrell soutient dans *The Liberated Man* que « devenir un homme libéré, c'est entrer en contact avec les parties enfantines et féminines de son être...⁷¹ » Moses Wine est perçu comme un grand enfant, même par ses propres fils pour qui il apparaît comme un ami plutôt qu'un parent. De même, il est très loin d'incarner une forte autorité paternaliste. Il peut se montrer puéril et peu responsable lorsqu'il emmène ses enfants au cours de ses différentes missions. Il arrive qu'il les confie à sa tante quand son enquête devient trop risquée. Pourtant, à chaque fois que Moses se retrouve avec eux, il apparaît toujours tendre et développe un fort lien affectif comme lorsqu'il leur chante tendrement la comptine « *I went to the animal fair* » pour les endormir. En cela, il peut symboliser l'apparition du nouveau père dans le sillage du féminisme et de la libération masculine. La paternité était un véritable enjeu durant la seconde vague de féminisme. Les femmes souhaitaient alors voir les hommes s'impliquer davantage dans les relations interpersonnelles, qu'ils deviennent nourriciers et qu'ils assument une plus grande responsabilité dans l'éducation des enfants. Dans un article de 1970 intitulé « *Women's Liberation Aims to Free Men, Too* », la journaliste féministe américaine Gloria Steinem inscrit la paternité à l'ordre du jour de la deuxième vague féministe :

Nous voulons libérer les hommes... Nous voulons partager le travail et les responsabilités, et faire en sorte que les hommes partagent également la responsabilité des enfants. Le mythe ultime

70 Janey Place, « Women in Film Noir », dans E. Ann Kaplan (dir.), *Women in Film Noir*, *op. cit.*, p. 60.

« She gives love, understanding (or at least forgiveness), asks very little in return (just that he comes back to her) and generally visually passive and static. »

71 Warren Farrell, *op. cit.*, p. 339.

« Becoming a liberated man is getting in touch with childlike and feminine parts of the self... »

est probablement que les enfants doivent avoir des mères à plein temps, et que les femmes libérées en font de mauvaises. La vérité est que la plupart des enfants américains semblent souffrir de trop de mère et de trop peu de père⁷².

Le *Fathers' rights movement* émerge aux États-Unis à la suite de l'augmentation des taux de divorce dans les années 1960 et 1970, de l'entrée croissante des femmes sur le marché du travail, de l'acceptation sociale croissante des parents seuls et de leur proportion accrue dans l'ensemble des familles. Ana Ottman et Rebekah Lee soutiennent que le *Fathers' rights movement* « défend les pères qui se sentent privés de leurs droits parentaux et soumis à des préjugés systématiques en tant qu'hommes après un divorce ou une séparation⁷³. » Moses Wine se trouve être justement un représentant de ces nouveaux pères célibataires qui ont exigé obtenir la garde de leurs enfants. Le père célibataire au cinéma peut en partie être considéré comme un symptôme de l'évolution de la définition des genres, qui s'éloigne du schéma binaire traditionnel du père qui travaille et de la mère au foyer. Moses Wine participe à un renouvellement de l'image paternelle et rejoint une lignée de pères divorcés dans des mélodrames paternels, à l'image du personnage joué par Dustin Hoffman dans *Kramer vs. Kramer* (*Kramer contre Kramer*, Robert Benton, 1979). Al Hickey dans *Hickey and Boggs* est lui aussi père même s'il a un caractère tout à fait différent de celui de Moses Wine. Lorsque Hickey vient voir sa fille endormie, il sort quelques pièces de sa poche et les place sous son oreiller, un geste traduisant une tendresse profonde. « L'homme sensible des années 1970 et 1980 est plus à même d'exprimer sa vulnérabilité, sa compassion et sa proximité⁷⁴ » confie Richard K. Gilbert. L'une des scènes les plus intenses du film est celle où Hickey est assis sur le perron de la maison de sa femme après sa mort, tandis que sa petite fille fait des allers-retours incessants sur le petit bout de pelouse avec une tondeuse. Ils n'échangent pas un seul mot, mais l'on ressent une sorte de complicité qui apporte une consolation. L'enfant compte beaucoup pour Hickey. La grand-mère de la petite fille arrive, invective brutalement Hickey et

72 Gloria Steinem, « Women's Liberation' Aims to Free Men, Too », *The Washington Post*, 7 juin 1970, p. 192.
« We want to liberate men. . . . We want to share the work and responsibility, and to have men share equal responsibility for the children. Probably the ultimate myth is that children must have fulltime mothers, and that liberated women make bad ones. The truth is that most American children seem to be suffering from too much mother and too little father. »

73 Ana Ottman et Rebekah Lee, « Fathers' rights movement » dans Jeffrey Edleson et Claire M. Renzetti (dir.), *Encyclopedia of Interpersonal Violence*, SAGE, New York, juin 2008, p. 252.

« The fathers' rights movement advocates for fathers who feel deprived of their parental rights and subjected to systematic bias as men after divorce or separation. »

74 Richard K. Gilbert, « Revisiting the Psychology of Men: Robert Bly and the Mytho-poetic Movement », *Journal of Humanistic Psychology*, n°32, 1992, p. 42.

« The sensitive man of the 1970's and 1980's is better able to express vulnerability, compassion, and closeness... »

lui déclare qu'elle ne veut plus le voir « autour de cet enfant⁷⁵. » Hickey reste taciturne, allume un cigare et ne peut que regarder, le cœur brisé, la grand-mère reconforter sa fille. Il comprend qu'il ne pourra plus jamais s'occuper de son enfant après cela. La grand-mère tient Hickey pour responsable de la mort de sa fille. Le détective se voit alors privé de lien paternel.

4) L'expression émotionnelle d'un traumatisme enfoui : *Night Moves*

La paternité peut effectivement être une source de désespoir existentiel pour le privé. *Night Moves* est un film qui est imprégné d'une dimension psychanalytique importante. Le détective privé Harry Moseby est incapable de résoudre ses problèmes intimes. Après avoir renoué avec sa femme, Harry se décide à lui faire une confession sur un traumatisme affectif, dont il a intériorisé toute la douleur durant très longtemps. Cette tentative de réconciliation avec Ellen consiste notamment à lui avouer qu'il lui a menti pendant des années en prétendant qu'il avait retrouvé et passé une semaine avec son père disparu qui l'a abandonné alors qu'il était très jeune. En réalité, Harry admet à Ellen qu'il n'a pas eu le courage d'approcher l'homme qu'il a retrouvé en menant une véritable enquête (encore une preuve qu'Harry n'arrive pas à dissocier sa vie professionnelle et privée). À une distance de deux mètres, il a regardé « ce petit vieux qui lisait les pages humoristiques du journal⁷⁶ » puis il est parti sans rien lui dire. Comme le rappelle Mike Chopra-Gant, « le père absent est devenu une figure représentative importante dans les films hollywoodiens ainsi que dans d'autres formes culturelles populaires après la Deuxième Guerre mondiale⁷⁷. » Le résultat immédiat de l'échec des pères s'est manifesté dans les années 1950, lorsque la question de la délinquance juvénile s'est aggravée. En effet, sans père pour enseigner à leurs fils comment se comporter en tant qu'hommes, les garçons se sont révoltés par le biais de la délinquance juvénile dans les années 1950 et du mouvement hippie dans les années 1960.

75 « And I don't want you around this child ever again. »

76 « He was in the park, on a bench, sitting there – just a little, old guy reading the funny pages out of the paper... »

77 Mike Chopra-Gant, « I'd Fight My Dad », dans Timothy Shary (dir.), *Millennial Masculinity: Men in Contemporary American Cinema (Contemporary Approaches to Film and Media Series)*, Wayne State University Press, Detroit, 2012, p. 88.

« The absent father became an important representational figure in Hollywood movies and other American popular cultural forms after World War II. »

La famille nucléaire devient une illusion et un idéal inatteignable dans les années 1970. Robert Bly tient l'absence de père et d'autorité paternelle comme responsable de la souffrance masculine⁷⁸. Harry a été abandonné par ses parents lorsqu'il était enfant et cette histoire s'inscrit dans le contexte d'un nouvel événement ressenti comme un abandon, à savoir l'infidélité de sa femme. Lorsqu'il confronte Marty, l'amant de sa femme, celui-ci se défend en touchant un point sensible du protagoniste : « Ellen parle beaucoup de toi, [...] du fait que tu as été abandonné par tes parents quand tu étais très jeune et élevé par des proches et combien ça t'a marqué⁷⁹. » Harry se met alors violemment en colère, comme s'il devait absolument faire prévaloir sa supériorité masculine et qu'il ne devait montrer aucun signe d'impuissance émotionnelle, qui plus est en face de l'amant de sa femme. Ellen suppose que ce traumatisme est la source de ses troubles : son agitation, son insécurité, sa carrière professionnelle ratée, son incapacité à communiquer et à s'investir dans une vie de famille... Dans la scène de la révélation, il dévoile sa blessure émotionnelle calmement et d'un ton posé. Harry est un ex-footballeur professionnel et cet aveu intime contraste avec l'image virile que l'on pourrait attendre de lui. Selon le psychologue Emanuel Berman, « le fait d'être un enfant indésirable est à la base du conflit œdipien de Harry ; son incapacité à gérer la situation triangulaire découle de son désespoir à l'égard des relations dyadiques, qui l'empêche d'être pleinement lié à une femme et d'être parent⁸⁰. » Harry a du mal à regarder les choses en face mais ne peut s'empêcher de les ressasser. En cela, il pourrait se rapprocher des héros du film noir classique comme Jeff Bailey, des protagonistes hantés par leur passé.

78 Nicola Rehling, *Extra-ordinary Men: White Heterosexual Masculinity in Contemporary Popular Cinema*, Lexington Books, Plymouth, 2010, p. 24.

« Bly holds the absence of fathers and paternal authority responsible for male pain »

79 « You know, Ellen talks a lot about you. She even told me you were left by your parents when you were very young and brought up by relatives, the effect that had on you. »

80 Emanuel Berman, « Arthur Penn's *Night Moves*: A film that interprets us », *The International Journal of Psychoanalysis* vol. 79, n° 1, 1998, p. 178.

« Being an unwelcome child underlies Harry's oedipal conflict; his incapacity to handle the triangular situation stems from his despair about dyadic relations, preventing him from full relatedness to a woman, as well as from parenthood. »

II – Le détective en proie à une crise conjugale

Les longs-métrages de la seconde vague de détective privé présentent un héros en proie à une crise existentielle. Cela est lié en partie à une crise conjugale. Le détective fait alors face à un bouleversement dans sa sphère intime. Il assiste impuissant à l'effondrement de sa vie domestique. Il est davantage représenté dans une lutte émotionnelle intense avec sa femme que dans un affrontement avec des forces du mal. Dans un film noir classique comme *The Maltese Falcon* par exemple, le détective nous est présenté comme une personne solitaire mais cela relève davantage d'un choix car « les relations personnelles – amoureuses, platoniques et familiales – sont des points potentiels de vulnérabilité pour le héros, soit parce que ses ennemis peuvent les exploiter, soit parce qu'elles le rendent faible⁸¹ ». Il vit donc seul sans attaches ni famille mais c'est de façon volontaire car il est conscient que son activité ne lui permet pas de s'investir émotionnellement avec quelqu'un. Il existe seulement en tant que détective puisqu'il n'a pas de vie intime. Bran Nicol évoque cet aspect dans son ouvrage sur le détective privé :

Le détective privé est un « loup solitaire », qui entretient peu de relations durables avec les femmes, garde peu d'amis proches et n'a que deux endroits à lui : un appartement sans âme et un bureau chichement meublé⁸².

Le personnage de Jeff Bailey dans *Out of the Past* fait figure d'exception. Il s'agit d'un détective qui tombe follement amoureux d'une femme fatale (Kathie Moffett), ce qui l'amène à complètement abandonner les responsabilités de son enquête pour vivre une idylle avec elle au Mexique. La manifestation d'émotions incontrôlées de la part de Jeff souligne le fait qu'en se soumettant à Kathie, son autonomie est supprimée. Jeff Bailey cède à la tentation et cela brise le mythe américain de l'autosuffisance associé au détective *hard-boiled*. En effet, le détective est censé être indépendant économiquement (il est capable de payer le loyer d'un appartement et d'un bureau), éthiquement (il reste droit et intègre malgré les corruptions de la ville), et émotionnellement (il n'éprouve pas le besoin d'avoir une compagne pour remplir

81 Philippa Gates, *Detecting Men: Masculinity and the Hollywood Detective Film*, op. cit., p. 34.

« Personal relationships – romantic, platonic, and familial – are potential points of vulnerability for the hero, either for his enemies to exploit or because they make him soft »

82 Bran Nicol, op. cit., p. 7.

« The private eye is a “lone wolf”, who maintains few lasting relationships with women, keeps fewer close friends, and has only two places he can call his own: a soulless apartment, and a sparsely furnished office »

un vide dans sa vie). Il est immunisé contre la tentation et capable de persister dans ses enquêtes. C'est ce qui fait de lui un *tough guy* et c'est ainsi qu'il peut réussir.

La seconde vague de détective privé exprime une nouvelle reconfiguration des relations affectives du protagoniste avec les femmes. La figure de la femme fatale est en même temps profondément reconfigurée et actualisée. Elle n'est plus du tout une séductrice manipulatrice mais une femme en colère voulant s'émanciper des obligations dictées par la société américaine. Désormais, le héros ne peut vivre sans la présence intermittente de sa femme et il se confronte à des tourments personnels qu'il a du mal à regarder en face et qui le rongent tout au long du film. Il a une vie intérieure tourmentée et tente au mieux de le dissimuler, notamment en se plongeant dans une nouvelle enquête pour éviter les affrontements le plus possible. Le mythe de l'individualisme américain n'a plus lieu d'être. Son isolement affectif devient une véritable problématique et le protagoniste passe une grande partie du temps diégétique à vouloir rattraper ses erreurs mais aussi à tenter de refonder sa vie de couple. Ce processus l'infantilise grandement dans ses disputes. C'est toujours l'épouse du détective qui prend la décision de se séparer et jamais l'homme. Elle est souvent délaissée, insatisfaite et furieuse. Elle se trouve donc à l'opposé de l'archétype de la « *nurturing woman* ». Dans *La Femme mystifiée*, Betty Friedan avance que « les femmes mariées révélaient que le mariage ne les satisfaisait pas, tandis que les célibataires se plaignaient d'angoisses bientôt suivies de véritables dépressions⁸³. »

1) Le mélodrame masculin

Les films du second cycle de détectives privés pourraient se rapprocher du genre mythique du mélodrame hollywoodien classique, présentant souvent un mariage malheureux et des conflits conjugaux. Le mélodrame classique constitue « un genre dans lequel la famille et ses relations sont au centre de la représentation idéologique⁸⁴ ». Dans le film de détective de la seconde vague, on peut parler d'un renouveau du mélodrame, le mélodrame masculin (ou « *male weepie* »), que définit ainsi Janey Place :

83 Betty Friedan, *op. cit.*, p. 29.

84 E. Ann Kaplan, « Introduction to 1978 edition », dans E. Ann Kaplan (dir.), *Women in Film Noir*, *op. cit.*, p. 30.

« A genre in which the family and its relations are the focus of ideological representation. »

Un [mélodrame masculin] est un film qui place au centre de son univers un [homme] qui essaie de gérer les problèmes émotionnels, sociaux et psychologiques qui sont spécifiquement liés au fait qu'[il] est un [homme]⁸⁵.

Le mélodrame hollywoodien classique (de 1930 à 1960 environ) est un genre produit pour et consommé par des femmes, où la figure féminine demeure très souvent centrale. L'expression « mélodrame postclassique⁸⁶ » peut alors être utilisée pour caractériser des œuvres réalistes de la *Hollywood Renaissance* qui traitent de la détresse d'hommes en crise de manière réaliste, telles que *The Deer Hunter* (*Voyage au bout de l'enfer*, Michael Cimino, 1978). Il s'agit de rejeter l'artificialité du réalisme classique et d'apporter une nouvelle dimension à la représentation du drame de la vie réelle (que ce soit le drame d'un gangster, détective, ancien combattant ou psychopathe...). Les longs-métrages emblématiques de la période tels que *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) ou *Mean Streets* (Martin Scorsese, 1973) semblent répondre, en grande partie sinon exclusivement, aux préoccupations d'hommes blancs hétérosexuels. Les films du nouveau cycle de privés sont toujours eux aussi centrés exclusivement sur le point de vue masculin du détective face à ce qu'il traverse. Dans cette reconfiguration du mélodrame, la femme (généralement seule) occupe une place limitée et est souvent reléguée à l'espace intérieur fermé de la maison dans les séquences qu'elle partage avec le personnage masculin.

L'expression populaire « crise de la quarantaine⁸⁷ », utilisée pour la première fois par le psychanalyste Canadien Elliott Jaques en 1965, est généralement attribuée aux hommes blancs de la classe moyenne qui ont atteint une impasse critique, un point où ils pensent que leur vie les a dépassés. Cet état reflète généralement les angoisses de la classe moyenne liées au travail, à l'argent et au mariage, trois éléments qui ont fini par définir les hommes blancs américains au XX^e siècle. L'homme est désillusionné par son travail, désenchanté par ses relations et détaché de ses responsabilités familiales. Le cinéma américain a de nombreuses fois abordé cet état, en particulier dans les années 1970, avec des longs-métrages comme *The*

85 Jeanine Basinger, *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960*, Alfred A. Knopf, New York, 1993, p. 20.

« A [male melodrama] is a movie that places at the center of its universe a [male] who is trying to deal with the emotional, social, and psychological problems that are specifically connected to the fact that [he] is a [man]. »

86 Fjoralba Mirakla « The Great Shift in Hollywood Cinema: Men, Women, and Genre Revisionism of the American New Wave » dans Gregory Frame et Nathan Abrams (dir.), *New Wave, New Hollywood: Reassessment, Recovery, and Legacy*, Bloomsbury Academic USA, New York, 2021, p. 25.

« postclassical melodrama »

87 Elliott Jaques, « Death and the Midlife Crisis », *The International Journal of Psychoanalysis* vol. 46, n°4, 1965.

Swimmer (Le Plongeon, Frank Perry, 1968) ou *Husbands* (John Cassavetes, 1971) et le détective privé ne fait pas exception à cela.

2) Une dissolution du couple logique en pleine seconde vague féministe

Les films de détective de la seconde période peuvent en effet être interprétés comme l'expression d'une anxiété masculine concernant l'autonomie des femmes. Ces longs-métrages ont été tournés en pleine seconde vague féministe aux États-Unis et gagnent à être mis en perspective vis-à-vis de ce phénomène social qui s'étend environ des années 1960 aux années 1980. L'émergence du « *Women's Liberation Movement* » à la fin des années 1960 a mis en avant des principes fondamentaux tels que l'égalité et la justice entre les sexes. Son but était de dénoncer la manière dont les relations affectives entre les hommes et les femmes sont grandement façonnées par une structure autoritaire patriarcale. Certaines féministes considèrent alors en particulier le mariage comme une institution intrinsèquement oppressive. Du fait de l'impact social de tels discours et revendications, le mythe de « l'homme pourvoyeur⁸⁸ » s'est rapidement érodé. Pendant très longtemps, on a appris aux hommes qu'ils devaient s'attendre à travailler pour subvenir à leurs besoins et à ceux de leur famille, qu'ils étaient les seuls à être qualifiés pour cela, contrairement aux femmes. Selon Michael Kimmel :

Le féminisme a permis aux femmes de revendiquer leur autonomie dans leur vie personnelle, notamment dans leurs relations interpersonnelles avec les hommes. Les femmes avaient non seulement le droit de travailler, mais aussi le droit à l'agentivité sexuelle, un droit au désir lui-même. Les femmes ont le droit de choisir le genre de vie qu'elles veulent mener. Les femmes ne sont plus cantonnées aux tâches ménagères et aux enfants, elles peuvent choisir d'être mères, de faire carrière, de travailler à la maison⁸⁹.

Certains auteurs font remonter l'origine de cette seconde vague féministe à 1963, date à laquelle Betty Friedan a publié *La Femme mystifiée*. Friedan défend que :

88 « male breadwinner »

89 Michael Kimmel, *Manhood in America*, *op. cit.*, p. 180.

« Feminism empowered women to claim autonomy in their personal lives, especially in interpersonal relationships with men. Women not only had the right to work but the right to sexual agency, a right to desire itself. Women had the right to choose the kinds of lives they wanted to lead. No longer to be consigned to housework and child, women could choose to be mothers, to have career, to work around the home. »

des milliers de ménagères américaines qui, toutes, souffraient, dans une solitude totale, d'un malaise que tout le monde se mit soudain à discuter et à accepter comme une chose inévitable, semblable à n'importe quel autre problème insoluble de la vie américaine⁹⁰.

Les années 1960 et 1970 ont été une période de transformation pour les femmes, au niveau de la sphère privée comme de la sphère professionnelle et des nécessaires imbrications entre l'une et l'autre. Le projet de loi garantissant l'égalité des droits entre les sexes (l'*Equal Rights Amendment* adopté en 1972) est l'un des textes législatifs importants que le mouvement a contribué à susciter, ce qui en retour a contribué à attirer l'attention nationale sur le combat féministe. Par conséquent, le couple traditionnel homme-femme a été remis en cause et s'est trouvé sous pression durant cette période. Adrian Danks constate que :

Dans les années 1960, les croyances de longue date sur le caractère sacré de l'amour, du mariage et de la famille nucléaire commençaient à s'éroder. L'exaltation de la sexualité pour elle-même a gagné du terrain⁹¹.

Comme l'indique Suzanne Kahn, entre 1967 et 1979, le taux de divorce aux États-Unis a doublé⁹². Lorsqu'il a atteint son niveau record en 1979, le taux de divorce est deux fois et demi supérieur à ce qu'il était dans les années 1950. Près de la moitié des mariages formés dans les années 1970 se sont terminés par un divorce⁹³. Les opportunités économiques des femmes se sont améliorées, faisant du divorce une option réaliste pour beaucoup plus de femmes. Le divorce les a également conduit à un éveil politique et les a fait entrer dans le mouvement féministe. Les foyers brisés deviennent très courants. L'évolution du rôle des hommes et des femmes dans la société américaine a conduit à l'érosion du foyer, de la cellule familiale. Le cinéma a fini par s'emparer de ce sujet de la crise de couple. « Le thème de la crise conjugale a également pris une place importante dans le discours culturel populaire du début et du milieu des années 1960⁹⁴ » souligne Michael DeAngelis.

90 Betty Friedan, *op. cit.*, p. 29-30.

91 Virginia Wright Wexman, « *Nashville*, Second City Performance Comes to Hollywood » dans Adrian Danks (dir.), *A Companion to Robert Altman*, Wiley-Blackwell, New Jersey, 2015, p. 374.

« In the 1960s, long-standing beliefs about the sanctity of love, marriage and the nuclear family were beginning to erode. An aggrandizement of sexuality for its own sake gained currency. »

92 Suzanne Kahn, *Divorce, American Style: Fighting for Women's Economic Citizenship in the Neoliberal Era (Politics and Culture in Modern America)*, University of Pennsylvania press, Philadelphie, 2021, p. 1.

« Between 1967 and 1979 the divorce rate in the United States doubled. »

93 *Ibid.*

« Ultimately, close to half of marriages formed in the 1970s ended in divorce. »

94 Michael DeAngelis, *Rx Hollywood Cinema and Therapy in the 1960s*, State University of New York Press, New York, 2018, p. 89.

Dans les années 1970 est apparu également un type de films que Molly Haskell nomme le « *neo-woman's film*⁹⁵ ». Des longs-métrages tels que *The Rain People* (*Les Gens de la pluie*, Francis Ford Coppola, 1969), *Wanda* (Barbara Loden, 1970) ou *Alice Doesn't Live Here Anymore* (*Alice n'est plus ici*, Martin Scorsese, 1974) mettent en scène des femmes indépendantes (des « *mad housewives* ») abandonnant leur foyer pour vivre une nouvelle vie et résistant aux rôles de servante ou d'objet sexuel définis par les hommes. Cependant, ces exemples sont peu nombreux car les films de la *Hollywood Renaissance* sont majoritairement centrés sur le masculin et marginalisent les personnages féminins.

4) Le couple en crise dans *Harper*, *Night Moves*, *Hickey and Boggs* et *The Big Fix*

Dans *Harper*, le privé Lew Harper est interprété par Paul Newman. Celui-ci incorpore au personnage son attitude décontractée, nonchalante, confiante et son humour corrosif. Il mâche un chewing-gum, se tient toujours bien droit, conduit une Porsche Cabriolet... Cependant, Harper fait preuve d'un fort degré de vulnérabilité émotionnelle lors de ses interactions intermittentes avec sa femme Susan jouée par Janet Leigh, qui s'est séparée de lui et l'a mis à la porte. Le flegme du privé est en fait une façade dissimulant une vie personnelle en ruine. Susan l'a quitté et son activité lui permet à peine de subvenir à ses besoins. Ainsi, Harper se retrouve souvent à aider des gens qu'il n'aime ou ne respecte pas parce qu'il n'a pas vraiment le choix. Il était assez rare à l'époque qu'un film noir choisisse d'accorder une place aussi importante à une sous-intrigue sans aucun lien avec l'affaire principale, ce que l'on peut considérer comme l'anticipation d'une tendance qui deviendra plus récurrente dans la seconde vague de détectives privés des années 1970.

Harper apparaît au début du film face à sa cliente comme un héritier de l'archétype du détective *hard-boiled* représenté par Bogart, c'est-à-dire un anti-héros masculin détaché et séduisant. Au bout de dix minutes cependant, il demande à passer un coup de téléphone à sa femme pour lui annoncer qu'il ne pourra pas venir régler les démarches relatives à leur divorce. Son attitude change soudainement quand il l'appelle : il est voûté et affiche un regard tourmenté. De même, il est filmé dans la pénombre. C'est sa conjointe qui veut absolument divorcer et qui lui assène des reproches extrêmement violents. Susan Harper est un pur produit de la seconde vague féministe, elle ne supporte pas d'être reléguée au second plan de

« The topic of marital crisis also became prominent in popular cultural discourse of the early to mid-1960s. »

95 Molly Haskell, « The Mad *Housewives* of the Neo-Woman's Film: The Age of Ambivalence Revisited », dans Jonathan Kirshner et Jon Lewis (dir.), *When the Movies Mattered The New Hollywood Revisited*, Cornell University Press, Ithaca, 2019, p. 30.

la vie d'Harper. Elle ne le considère pas assez adulte. Harper émet d'ailleurs des remarques enfantines telles que « ce n'est pas ma faute⁹⁶ » et pense qu'il n'est pas venu car il a espoir de changer le cours des choses. Harper n'a aucune forme d'autorité masculine sur Susan : il l'écoute et peut à peine intervenir dans cet échange. De même, il reste statique alors que sa femme est constamment en mouvement. Susan parle constamment et Harper ne parvient pas à s'imposer dans la conversation. Il y a une incommunicabilité entre eux qui se traduit de manière cocasse par le fait qu'elle lui parle uniquement par l'intermédiaire de leur avocat qui se trouve aux côtés de Susan. Celle-ci refuse de parler directement au téléphone à Harper et l'avocat répète comme un perroquet tout ce qu'elle prononce (image en annexe 5). La dernière remarque furieuse de Susan est particulièrement brutale : elle lui dit que si Harper venait à se faire tuer dans une ruelle, elle serait juste « un peu désolée, mais c'est tout⁹⁷ ». Harper ne se laisse pas abattre par cette remarque agressive et ne perd pas confiance en lui puisqu'il continue tout de même à exercer une autorité sur les personnages secondaires, notamment sur la jeune Miranda. Celle-ci lui fait des avances tout au long du film. Aux yeux de tous les personnages féminins secondaires du film, Harper apparaît comme un bel homme séduisant et décontracté. Cela invite à nuancer la perte d'autorité évoquée ci-dessus.

Plus tard, Harper passe un nouvel appel téléphonique à Susan mais cette fois-ci, le ton est plus léger. Il lui fait un canular pour des leçons de danse en prenant un accent et une voix d'homme raffiné : le seul moyen qu'il a pour confronter sa compagne est de se mettre dans la peau de quelqu'un d'autre. Cela peut évoquer la scène de la librairie de *The Big Sleep* où Bogart se fait passer pour un passionné de livres de collection sauf que Marlowe agissait ainsi car il était en quête d'informations et tentait surtout de séduire Dorothy Malone, la libraire. Harper apparaît alors ici d'autant plus pathétique puisqu'il n'arrive plus à utiliser ses atouts de charmeur avec sa femme. La conversation devient vraiment lugubre lorsqu'elle confie que son mari est mort (sachant pertinemment qu'il s'agit de Lew à l'autre bout du fil) et qu'elle le qualifie de « dégénéré⁹⁸ », de « grotesque⁹⁹ » ou de « pervers pathologique¹⁰⁰ ». Elle lui raccroche sèchement au nez après l'avoir raillé.

96 « It wasn't my fault »

97 « And you can get shot in some stinking alley and I'll be a little sorry, sure, but that's all. Just a little sorry. »

98 « He was a degenerate's degenerate. »

99 « Oh, he was grotesque in all ways. »

100 « a functioning pathological pervert. »

Tout comme Harper, le détective Harry Moseby, que l'on suit dans *Night Moves*, voit son mariage se désintégrer. Ce long-métrage, qui ressemble davantage à un drame psychologique qu'à un film noir, met en scène un homme en pleine crise de la quarantaine. L'intériorité de Harry est plus complexe que l'enquête sur laquelle il travaille. Robert Kolker soutient que Moseby est une figure de la modernité et que « l'échec et l'isolement sont les seules fins possibles pour un personnage masculin, aussi loin qu'on puisse le souhaiter¹⁰¹ ». Comme Harper, l'immersion excessive de Harry dans son travail d'investigation a inévitablement fait souffrir sa vie domestique.

Au début du film, le détective Harry Moseby vient récupérer sa femme, Ellen, au cinéma mais il la surprend à la sortie avec un homme qu'il ne connaît pas. Il scrute la scène avec le regard malade de l'homme jaloux, suit leur voiture... Soudain, Harry voit Ellen dans la voiture de cet homme, lui passant le bras autour du cou et l'embrassant. Le visage de Moseby se décompose complètement (image en annexe 6). Il note la plaque d'immatriculation comme s'il était éternellement enfermé dans son rôle de détective alors même qu'il s'agit d'une affaire qui le concerne personnellement. De même, le détective est habituellement payé pour filer des épouses trompeuses ou des maris infidèles : ici l'enquêteur devient lui-même une victime désemparée, ce qui est d'autant plus dérangeant. « Le plaisir masculin qu'il peut éprouver à connaître les aventures adultères des autres s'inverse lorsque c'est sa propre femme qu'il espionne¹⁰² » avance Anthony Easthope. De plus, l'amant d'Ellen est un homme infirme, privant Harry du « droit » de recourir à la violence physique et ainsi faire prévaloir sa supériorité masculine. Harry préfère ne pas confronter sa femme directement sur le sujet. L'affrontement avec le féminin l'effraie... Plus tard, Ellen rentre et Harry l'attend tout en mangeant un sandwich, l'air maussade et dans l'ombre, et tel un enfant, il frappe un meuble. Sa jalousie est extrême. Une dispute violente éclate alors. Dans l'enceinte de sa propre maison, Harry est confronté à des difficultés psychologiques importantes. Le foyer devient un lieu synonyme d'angoisse. Afin de décompresser, Harry active le broyeur d'ordures, ce qui pourrait symboliser la nature de ses pensées fracturées. D'ailleurs sa femme lui crie « Oh, éteins ce truc. Je ne m'entends pas penser¹⁰³ » ce à quoi Harry répond « Tu as de la

101 Robert Kolker, *A Cinema of Loneliness*, Oxford University Press, Oxford, 2011, p. 54.

« failure and isolation are the only ends available to a male character, as far as anyone wished them to go. »

102 Anthony Easthope, *What a Man's Gotta Do*, Routledge, New York, 2013, p. 159.

« His masculine pleasure in knowing about other people's adulterous affairs is reversed when it is his own wife he is spying on. »

103 « Oh, turn that thing off. I can't hear myself think. »

chance¹⁰⁴ ». Ellen est frustrée par la résistance au changement de Harry. Elle souhaite avant tout qu'il admette sa défaite et qu'il change de métier pour rejoindre une agence d'investigation, une activité plus conventionnelle et aussi plus stable pour leur relation. Ellen n'est pas une femme qui est dépendante économiquement de son mari. C'est une femme issue d'un milieu intellectuel et bourgeois qui travaille dans un magasin d'antiquités. Elle donne même de l'argent à Harry au début du film. Dans son analyse du film, Anthony Easthope insiste sur ce point :

Dans le film, la jalousie de Harry Moseby envers Ellen a un aspect social. Son travail dans le monde de l'art lui confère un statut social supérieur au sien, un ancien joueur de football. Et il est suggéré qu'il est financièrement dépendant de ses revenus¹⁰⁵.

Selon Easthope, Harry aurait l'impression que sa mère l'a trahi avec son père. Ellen a en effet parfois un regard et un comportement maternel envers lui, tandis que l'amant Marty Heller semble plus âgé que lui. Moseby est lancé sur une enquête de disparition d'une jeune fille. En tentant de résoudre cette affaire, le protagoniste pourrait peut-être oublier ses problèmes personnels et retarder l'examen introspectif de son mariage qui semble digne d'être sauvé. Harry et Ellen sont chacun dans leur voiture alors que le protagoniste s'apprête à prendre un avion pour la Floride. Harry est renfermé et lui confie que parler ne l'enthousiasme pas. Plus tard, Harry revient à Los Angeles après un long séjour en Floride et va directement chez l'amant d'Ellen. Il s'installe sans prévenir sur le canapé et met de la musique classique à haut volume dans un acte d'insolence enfantine. Il joue, affalé sur le canapé, avec un fond de verre de vin et veut tenter de refonder sa vie de couple en promettant d'abandonner son agence de privé et en lui confiant qu'il le fait pour lui et non pour elle. En réalité, Harry veut à tout prix la reconquérir mais son activité de détective demeure une forme de soutien psychologique, d'autoprotection psychique. Moseby est dans la retenue dans cette confrontation avec sa femme. Il ne s'énerve pas contre elle mais veut plutôt susciter de la compassion à son égard. Plus tard, sa femme revient le voir dans son bureau qu'il est en train de ranger pour le quitter. Comme dans Harper, le seul moyen de regagner l'affection de sa femme est de lui promettre d'abandonner son gagne-pain. Cela fonctionne car Ellen (tout comme Susan dans Harper) se laisse prendre par ses états d'âme et lui fait l'amour. Le lendemain, elle le trouve « différent »

104 « Lucky you. »

105 Anthony Easthope, *op. cit.*, p. 158.

« In the film, Harry Moseby's jealousy of Ellen has a social aspect. Her work in the art world gives her a social status above him, a former football player. And there is a suggestion that he is financially dependent on her earnings. »

et Harry se montre fragile. Enfin, à l'aéroport pour la Floride, Ellen veut qu'il reste avec elle mais le privé est encore une fois obligé moralement de boucler son enquête. Les infidélités de chacun sont avouées et reconnues via une réplique, « Je sais ce que tu ne voulais pas dire¹⁰⁶. » Malgré ces perspectives de réconciliation, leur mariage ne sera qu'une autre question sans réponse.

Plus encore que *Night Moves*, *Hickey and Boggs* présente une étude nihiliste de deux détectives privés partenaires en piteux état : Al Hickey et Frank Boggs. Elizabeth Ward avance que « ces deux hommes sont à la dérive, aliénés par leur environnement et de leur famille, clairement en dehors de tout style de vie traditionnel. Ce sont des personnages superflus, qui errent dans le paysage urbain¹⁰⁷ ». Il n'y en a pas un dont le quotidien semble davantage lumineux que l'autre. Les deux sont des protagonistes pathétiques qui sont accablés par une profonde solitude. Le désespoir est multiplié par deux cette fois-ci. Ils souffrent des conséquences d'une relation brisée et veulent recoller les morceaux au cours du long-métrage. Hickey, autrefois un officier de police, a même une petite fille de cinq ans dont il a dû se séparer quand sa femme l'a jeté dehors, ce qui accentue encore davantage son isolement.

Dès la première interaction de Hickey avec sa femme Nyona, une profonde sensation de malaise se fait ressentir. Hickey s'introduit sans prévenir dans la salle de bain de sa femme et active la chasse d'eau pendant qu'elle se douche. Comme Harper, Hickey n'a d'autre moyen que d'essayer d'échapper à la colère de sa femme par le biais d'une facétie puérile. Nyona n'accueille pas du tout cette farce avec un fou rire : elle lui ordonne directement telle une mère furieuse d'aller l'attendre dans une autre pièce. Comme pour le couple Harry/Ellen dans *Night Moves*, un espoir de réconciliation entre Hickey et Nyona semble émerger lors d'un dîner. Le personnage féminin se montre davantage à l'écoute, empathique quand elle se rend compte qu'Hickey se trouve dans une situation difficile et qu'il est même menacé de perdre son travail. À partir du moment où le privé dévoile une certaine fragilité et non une jalousie malade par exemple, le personnage féminin se rapproche de lui dans un acte presque maternel et protecteur, rappelant encore une fois la « *nurturing woman* ». Tout comme Harper, ce détective souhaiterait que sa femme soit constamment comme cela, c'est-à-dire qu'elle soit

106 « I know what you didn't mean. »

107 Elizabeth Ward, « The Post-Noir P.I. : *The Long Goodbye* and *Hickey and Boggs* », dans Alain Silver et James Ursini (dir.), *op. cit.*, p. 239.

« Both of these men are adrift, alienated from their environment and their families, clearly out of any mainstream lifestyle. They are superfluous figures, wandering through the urban landscape. »

statique, peu exigeante et surtout réconfortante. Nyona promet d'aller lui rendre visite le soir même et Hickey dit avec un grand sourire de soulagement « les choses s'améliorent¹⁰⁸ ». Cependant, ce possible recommencement dans leur relation arrive bien trop tard. Le film prend en effet une tournure extrêmement tragique quand Hickey découvre en rentrant chez lui le cadavre de sa femme qui a été massacrée par les gangsters au centre de son enquête. Nyona était au mauvais endroit au mauvais moment. Le film noir des années 1970 se refuse à toute forme de résolution que cela soit dans l'intrigue principale de l'enquête ou dans l'intrigue secondaire de la vie de couple du privé. L'heure est au pessimisme et au désespoir. Hickey reste prostré dans son silence longtemps après cette découverte tragique.

Les interactions entre le second détective (Franck Boggs) et son ex-femme Edith sont moins nombreuses que celles d'Hickey et Nyona. Boggs est de son côté un alcoolique qui passe des heures dans des bars miteux où il regarde la télévision et rumine sur son ex-femme. Sa fixation excessive à ce sujet l'amène à retrouver son ancien travail et à fréquenter la boîte de nuit sordide où elle travaille comme strip-teaseuse. Un soir, il va la voir danser et les gros plans sur son visage nous font éprouver tout le désespoir de l'ivrogne. C'est une scène extrêmement pathétique car le seul moyen pour Boggs de voir son ex-femme se fait par le biais d'un spectacle érotique où il l'observe comme n'importe quel client de la boîte (image en annexe 7). De même, il est muet, nébuleux, hypnotisé, affiche un sourire béat et des yeux larmoyants tandis qu'elle se moque de lui impitoyablement en s'exclamant « prends ça dans ta face¹⁰⁹ ». Puis il est arraché de son siège par son partenaire lassé d'observer ce spectacle malsain. *Hickey and Boggs* offre une image du détective privé désespéré entretenant une relation dysfonctionnelle. Il s'agit du seul long-métrage de ce corpus mettant en scène un détective afro-américain. Dans les années 1970 apparaît le courant cinématographique de la *Blaxploitation* « mettant en avant une image du noir viril, macho et sur-sexualisé¹¹⁰ ». Une année avant *Hickey and Boggs* sortait *Shaft*, long-métrage emblématique de la *Blaxploitation* où l'on suit un personnage de détective privé afro-américain sexuellement puissant. Hickey apparaît alors d'autant plus comme un personnage déraciné dans ses relations avec les femmes.

Dans *The Big Fix*, le anti-héros Moses Wine n'est pas constamment en lutte pour revenir dans la vie de son ex-femme, Suzanne. Nous sommes à la fin des années 1970 et

108 « Things are looking up. »

109 « Eat your heart out. »

110 Julien Sévéon, *Blaxploitation: 70's soul fever*, Bazaar&Co, Paris, 2008, p. 59.

Moses Wine est un homme divorcé qui a accepté que son ancienne conjointe puisse refaire sa vie avec un autre homme que lui. Il s'agit en effet d'un ancien étudiant protestataire de Berkeley des années 1960, adepte de la non-violence et qui a été un défenseur des droits civiques, de la libération des femmes et de la libération sexuelle. Cependant, Moses est désormais un grand enfant désinvolte, roublard, désabusé par son époque et confronté aux responsabilités de la vie adulte, comme le mariage et l'éducation de ses enfants. Le film traite d'un certain idéalisme perdu. Moses a encore de vives altercations avec son ancienne femme puisqu'ils ont eu deux enfants ensemble et que le détective doit s'occuper d'eux, quitte à les emmener sur le terrain de son enquête. Il peine à verser à son ex-femme une pension alimentaire pour leurs deux enfants. Moses faillit donc au rôle de l'homme pourvoyeur puisqu'il est incapable d'assurer la sécurité de la famille. Il n'assume pas le rôle traditionnellement dévolu au patriarche au sein de la cellule familiale. Elle aurait voulu qu'il devienne avocat, une activité plus stable et rentable, et qualifie sa carrière de pitoyable. De plus, Suzanne a un nouveau compagnon, Randy un gourou qui lui assène constamment des leçons sur le bien-être. Le seul moment où Moses use de ses poings est sur cet homme. Il assomme Randy qui tombe au sol ce qui permet à Moses de recouvrir partiellement une image virile. Autant il parvient à accepter que sa femme remette en cause son style de vie mais en aucun cas il ne peut accepter qu'un autre homme le fasse. Moses est loin de présenter une masculinité virile mais il garde tout de même une caractéristique importante de la masculinité hégémonique : la compétitivité avec les autres hommes.

III – Les revers de la libération masculine

Les femmes seraient à l'origine et même responsable principalement de la souffrance et du déclin des privilégiés dans certains des long-métrages étudiés. Sue Short soutient que les préoccupations des protagonistes des films noirs (comme « l'aliénation, l'incertitude et une difficulté prononcée à entrer en relation avec les femmes¹¹¹ ») « sont généralement considérés comme le symptôme d'une "crise de la masculinité" [...] que les représentations des hommes dans le film noir et ses formations ultérieures sont censées articuler¹¹². » Timothy Shary avance que « les hommes seraient en crise, caractérisée par la panique et/ou l'anxiété, la perception d'une perte de pouvoir ou de privilège et un sentiment plus large d'impuissance, d'insignifiance et d'incertitude¹¹³. » Une frange du *Men's liberation movement* a pu porter un discours dénonçant la libération féministe comme cause du mal être des hommes. Il sera intéressant de réfléchir aux films étudiés au regard de cela.

1) Les revers du discours de la « crise de la masculinité »

Le chercheur québécois Francis Dupuis-Déri a récemment mis à mal cette notion de crise de la masculinité. Il s'emploie à démontrer qu'il existe un maintien des privilèges et du pouvoir des hommes, même face à cette soi-disant crise. Il attire aussi l'attention sur la manière dont un tel discours de crise est déployé comme une critique du féminisme et un rejet de l'égalité des sexes. En 1987, Michael Kimmel formule que « certains textes soutenaient que si la masculinité était en crise, c'était la faute des femmes, et que la solution à cette crise était le retour de la subordination des femmes¹¹⁴. » Le discours de la crise de la masculinité existait bien avant les frondes du mouvement féministe des années 1960-1970 et même avant

111 Sue Short, *Darkness Calls: A Critical Assessment of Neo-Noir and Its Appeal*, Palgrave Macmillan, Londres, 2019, p. 104.

« alienation, uncertainty and a pronounced difficulty relating to women »

112 *Ibid.*, p. 103.

« These concerns are commonly deemed to be symptomatic of a 'crisis of masculinity' [...] which representations of men in both film noir and its later formations are claimed to articulate. »

113 Timothy Shary, *Cinemas of Boyhood Masculinity, Sexuality, Nationality*, Berghahn Books, New York, 2021, p. 16.

« Men are said to be in crisis, characterised by panic and/or anxiety, a perception of power or privilege lost and a broader sense of powerlessness, meaninglessness and uncertainty. »

114 Michael Kimmel, « Men's Responses to Feminism at the Turn of the Century », *Gender and Society*, vol. 1, n° 3, septembre 1987, p. 266.

« Some texts argued that if masculinity was in crisis, it was fault, and the solution to the crisis was the revival of the subordination of women. »

le mouvement suffragiste du début du 20^{ème} siècle¹¹⁵ ». On peut voir notamment apparaître des signes d'un discours de la crise de la masculinité lors de la Révolution française, au début du 19^{ème} siècle en Allemagne... C'est à la fin des années 1960 que les historiens ont développé la notion de crise de la masculinité pour décrire les « préoccupations nerveuses des hommes de la classe moyenne concernant la masculinité et le corps masculin à la fin du 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème} siècle¹¹⁶. » Les ouvrages qui font la promotion du discours de la crise de la masculinité mentionnent généralement le mouvement féministe comme cause en ouverture. Dans un ouvrage intitulé *Masculinity in Crisis: Myths, Fantasies, and Realities*, le psychothérapeute Roger Horrocks explique dès le début que le féminisme a « agi comme une charge profonde parmi les hommes¹¹⁷. » Dans *Crisis in Masculinity*, Leanne Payne désigne le « féminisme radical » comme un « danger psychologique (...) pernicieux¹¹⁸ » pour les hommes. Bien que les auteurs du *Men's liberation movement* ont montré au début une forte sensibilité féministe, un discours des droits des hommes a commencé à se former au milieu des années 1970 par le biais de diverses organisations telles que le *Men's Rights Inc.* et la *Coalition of Free Men*. Le *Men's rights movement* (qui s'est détaché du *Men's liberation movement*) intègre généralement des points de vue qui rejettent les idées féministes et pro-féministes. Alva Träbert évoque une « idéologie de la victimisation masculine nécessitant la construction du féminisme comme un ennemi omnipotent¹¹⁹. » Les défenseurs des droits des hommes se considèrent comme les véritables victimes d'une variété de problèmes liés au genre, tels que la violence domestique, l'agression sexuelle, le harcèlement, le divorce... La question la plus importante et la plus centrale du mouvement des droits des hommes a été celle des droits des pères, notamment ce qui concerne la garde des enfants après un divorce. Ce mouvement est né d'un sentiment croissant de colère, de désillusion et de paranoïa ressenti

115 Francis Dupuis-Déri, « Le discours des “coûts” et de la “crise” de la masculinité et le contre-mouvement masculiniste », *op. cit.*, p. 66.

116 Thomas Winter, « Crisis of Masculinity » dans Bret Carroll (dir.), *American Masculinities: A Historical Encyclopedia*, SAGE Publications Inc, New York, 2003, p. 117.

« the nervous concerns that middle-class men had regarding masculinity and the male body during the late nineteenth and early twentieth centuries. »

117 Roger Horrocks, *Masculinity in Crisis: Myths, Fantasies, and Realities*, Palgrave Macmillan, New York, 1994, p. 9.

« I am sure one reason for this is the development of feminism, which since the 1960s has acted like a depth-charge amongst men »

118 Leanne Payne, *Crisis in Masculinity*, Baker Publishing Group, Grand Rapids, 1995, p. 118.

« There are of course equally pernicious psychological dangers to be found at the other end of the spectrum—from rigid submission to men to that of extreme feminism. »

119 Alva Träbert, « At the Mercy of Femocracy? Networks and Ideological Links Between Far-Right Movements and the Antifeminist Men's Rights Movement » dans Michaela Köttig, Renate Bitzan et Andrea Petö (dir.), *Gender and Far Right Politics in Europe*, Palgrave Macmillan, New York, 2017, p. 276.

« The ideology of masculine victimhood requires the construction of feminism as an omnipotent enemy, preventing masculine victimhood from being interpreted as individual weakness. »

par les défenseurs des droits de l'homme. Le *Men's rights movement* a mis en lumière l'aspect oppressif de la masculinité comme le suggère Michael Messner :

Le féminisme se retrouvait décrit comme un complot des femmes pour masquer une réalité qui aurait été le fait que les femmes avaient le pouvoir, que les hommes étaient à l'inverse les plus opprimés par les arrangements de genre actuels¹²⁰.

Divers auteurs contribuant aux questions de libération des hommes ont commencé à se concentrer de plus en plus sur les désavantages généraux des hommes et les coûts que cela engendre d'être un homme. Des écrivains tels que Herb Goldberg dans *The Hazards of Being Male* ont commencé à affirmer que les privilèges et le pouvoir des hommes n'existaient pas. Il s'agirait d'un mythe comme le sous-titre *Surviving the Myth of Masculine Privilege* le suggère. Le féminisme aurait connu un tel succès que l'homme serait désormais le deuxième sexe. Betty Friedan soutient qu'il n'y « avait pas besoin d'un mouvement des hommes comme il y avait besoin d'un mouvement des femmes¹²¹ ». Sally Robinson remet en question le fameux ouvrage de Warren Farrell *The Liberated Man* :

C'est en raison de la représentation psychologisée des coûts et des avantages du privilège masculin que le récit de Farrell, antisexiste et libérateur des femmes, finit par apparaître comme une appropriation opportuniste de la position de « victime » pour les hommes blancs et hétérosexuels qui ont réussi¹²².

Les films de privé des années 1970 prennent comme point central la détresse des hommes et non des femmes. Les personnages féminins ne sont presque jamais vus dans des scènes où n'apparaît pas le privé. Le héros masculin serait une victime du délaissement du personnage féminin. La crise de Harry Moseby dans *Night Moves* est grandement liée à la découverte de la relation adultère de sa femme avec un inconnu. Le scénario révèle, comme évoqué ci-dessus, une autre blessure émotionnelle (l'abandon de son père lorsqu'il était enfant) mais ce qui déclenche son trouble est davantage la découverte de l'infidélité de sa femme. Au début

120 Michael Messner, « Les limites du « rôle de sexe masculin » dans Delphine Dulong, Erik Neveu et Christine Guionnet (dir.), *Boys don't cry! Les coûts de la domination masculine*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2012, p. 157.

121 Janann Sherman, *Interviews with Betty Friedan*, University Press of Mississippi, Jackson, 2002, p. 98.

« There didn't need to be a men's movement the way there needed to be a women's movement »

122 Sally Robinson, *Marked Men: White Masculinity in Crisis*, Columbia University Press, New York, p. 133.

« It is a function of the psychologized representation of the costs and benefits of male privilege that Farrell's account, antisexist and women's liberationist in intent, ends up appearing like an opportunistic appropriation of the "victim" position for successful white, heterosexual men. »

du film pourtant, il arrive confiant et frivole sur une musique jazzy dans le magasin d'antiquités tenu par sa femme. Dès son arrivée, Harry raille Charles, le collègue efféminé de Ellen. Lorsqu'il la retrouve téléphonant dans son bureau, il cache ses yeux et passe sa main sur sa poitrine (image en annexe 8). Il arbore un certain aplomb viril d'autant plus qu'il demande caustiquement à Charles s'il veut bien faire une partie de Bowling avec lui. Charles lui rétorque avec acidité qu'il a « l'air de tirer une drôle de satisfaction de ce genre de choses¹²³ ». L'homophobie de Harry ramène le personnage dans la tradition du privé bogartien. On pense au Sam Spade de Bogart se moquant de Joe Cairo pour son mouchoir parfumé. Harry affiche une puissance masculine liée à la compétition et au sport et cela contraste avec l'univers noble et raffiné de la boutique d'Ellen.

Dès la découverte de l'infidélité de Ellen, la posture de Harry change radicalement : il l'attend avachi sur son fauteuil en se frottant la main sur le front. Lors de la séquence de dispute dans la pénombre, Harry agit de façon puérile, mange son sandwich, donne un coup de pied au frigo dans un geste colérique. Il veut explicitement suggérer sa colère comme un enfant et lui dit d'assumer toutes les responsabilités de cet acte : « C'est ta balle. Cours avec¹²⁴. » Comme dans le discours des droits des hommes, Harry se pose en victime et rejette l'entière charge sur le personnage féminin. Il ne semble avoir aucune remise en question envers lui-même, si bien que Ellen lui suggère implicitement qu'il est aussi à la source de cet événement : « Ce n'est pas quelque chose dont nous pouvons prétendre qu'elle ne te concerne pas¹²⁵. » Mais Harry ne veut pas s'inclure dans cela : « C'est quoi ces conneries de "nous" ? Je ne me suis pas fait prendre à baiser Marty Heller¹²⁶. » Harry ne s'interroge jamais sur son égoïsme problématique. Avoir des relations sexuelles en dehors du mariage était considéré comme une transgression essentiellement masculine, du moins jusqu'à la révolution sexuelle des années 1960, qui a élargi les attitudes des femmes quant à leurs propres limites admissibles d'expression sexuelle. Harry ne fait que s'énervier ou se renfrogner pour susciter une réaction. Le film pourrait porter un discours affirmant que les hommes sont victimes d'une discrimination inversée dans tous les domaines (économiques, sociaux...). Harry est inférieur à sa femme : elle exerce une profession noble, gagne davantage que Harry et elle l'infantilise à de nombreuses reprises.

123 « You seem to get some weird kind of satisfaction from this sort of thing »

124 « It's your ball. Run with it. »

125 « This isn't something we can pretend doesn't involve you. »

126 « What is this "we" bullshit? I didn't get caught fucking Marty Heller. »

La perte de domination masculine du privé dans *Harper* provient presque uniquement de sa relation avec sa femme. Francis Dupuis-Déri soutient que :

Le discours de la crise de la masculinité est donc fondamentalement misogyne, puisque ce qui est féminin est présenté comme un problème, une menace, un élément toxique qui plonge le masculin en crise, qui le détruit¹²⁷.

Il est possible de considérer ce film comme véhiculant un message de crise de la masculinité fondamentalement misogyne. Au-delà de sa femme, Harper apparaît en pleine possession de ses moyens que cela soit lorsqu'il séduit une ancienne starlette alcoolique pour obtenir des informations ou lorsqu'il rejette avec ironie chaque avance de la jeune Miranda Sampson. Celle-ci présume, à juste titre d'ailleurs, que Harper est vieux jeu et doit estimer que « la place de la femmes est à la maison¹²⁸. ». Harper rétorque à cela « pas à ma maison¹²⁹ » en imitant son intonation avec mépris. Une nuit alors qu'il est battu et affaibli, Harper va frapper de manière insistante à la porte de Susan, espérant trouver amour, chaleur et affection au premier claquement de doigt. C'est durant ce passage que la misogynie et l'égoïsme d'Harper éclatent au grand jour. Le personnage de Paul Newman réaffirme sa position de dominant malgré sa crise de confiance passagère. Il apparaît affaibli et démoralisé implorant de l'aide (« J'ai froid¹³⁰ », « Aide-moi, Susan¹³¹ »). Francis Dupuis-Déri appuie :

Le discours de la « crise de la masculinité » révèle clairement [...] qu'un dominant peut se lamenter pour attirer la pitié, mobiliser des ressources à son avantage et discréditer les responsables de ses prétendus malheurs, soit les femme émancipées et les féministes¹³².

Harper veut à tout prix maintenir leur lien : « nous sommes engagés¹³³. » Il agrippe brutalement Susan qui tente de se détacher de lui à de nombreuses reprises. Il lui jure d'abandonner définitivement sa profession pour se consacrer à elle et s'apitoie lorsqu'elle exige qu'il parte. Susan le soupçonne de prononcer ces paroles juste pour avoir quelqu'un qui lui donne « un peu de chaleur, histoire de passer la nuit¹³⁴ » et la suite lui donnera raison. Il dit

127 Francis Dupuis-Déri, *La Crise de la Masculinité. Autopsie d'un mythe tenace*, Éditions du remue-ménage, Montréal, 2017, p. 16.

128 « You probably still think a woman's place is in the home. »

129 « Not in my home. »

130 « I'm cold. »

131 « Help me, Susan. »

132 Francis Dupuis-Déri, « Le discours des “coûts” et de la “crise” de la masculinité et le contre-mouvement masculiniste », *op. cit.*, p. 62.

133 « We are involved. »

134 « You just want a warm body beside you, someone you can use for a while. »

lui-même qu'il veut obtenir d'elle « quelques mots gentils¹³⁵ » la reléguant au stéréotype de la « *nurturing woman* » compatissante et dévouée. C'est d'ailleurs ce rôle qu'elle endosse rapidement ensuite lorsqu'elle lui propose de soigner ses plaies au visage. Finalement, elle arrête de se débattre et se laisse embrasser. Harper joue sur la faiblesse psychologique de Susan, qui garde espoir qu'Harper puisse changer. Le détective l'a manipulée pour obtenir ce que lui veut par dessus-tout à cet instant précis : une nuit d'affection et d'amour charnel. Harper réaffirme sa domination masculine envers elle. Il combine des éléments de la masculinité toxique : l'agressivité, la domination et l'égoïsme.

Harper arrive dans la cuisine le lendemain matin, vêtu de son costume de privé, s'affairant pour partir tout en prenant un air désabusé. Susan prépare le petit-déjeuner : elle est réorientée vers une des fonctions traditionnelles de la femme au foyer (la préparation des repas). Ils sont placés en nette opposition au niveau vestimentaire : lui porte un costume marron terne et elle un haut à rayures rose vif (image en annexe 9). Elle comprend immédiatement sans un seul mot qu'il lui a menti et lui promet que c'est la dernière fois qu'elle cédera à ses promesses. Lew lui avoue que son enquête n'est pas encore terminée et se montre inflexible à ce sujet. Quand Susan lui demande pourquoi il ne peut pas s'empêcher de conclure cette affaire, il reprend sa posture voûtée, s'appuie contre le frigidaire et remet en place des ustensiles de cuisine de manière maniaque. Sa dernière remarque misogyne relègue une nouvelle fois Susan à son rôle de femme au foyer aimante : « Tu ne me souhaites pas bonne chance^{136?} » On comprend que le détective souhaiterait idéalement qu'il puisse rentrer le soir chez lui et que sa femme l'attende sagement avec un grand sourire pour le reconforter et le satisfaire sexuellement. Susan refuse d'être assignée à ce rôle conformiste de femme au foyer et de trophée du guerrier. En pleine seconde vague féministe aux États-Unis, ce modèle de vie a été radicalement remis en question. Le dernier plan et la dernière réplique de Susan sont très révélateurs. Elle évoque avec défaitisme une « maladie qui perdure à l'infini¹³⁷ » qui pourrait en effet désigner la misogynie de Lew Harper (et des hommes en général). Elle pique avec sa fourchette des œufs comme si elle assenait symboliquement des coups de couteau à Harper (image en annexe 10). On ne reverra plus le personnage durant le reste du film mais le spectateur se doute qu'il n'y aura probablement pas de dénouement heureux à leur relation toxique. Susan est loin d'être un personnage développé : elle n'a aucune scène où elle n'entre pas en interaction avec son mari. Dans *Positif*, Roger Tailleux parle des relations tourmentées

135 « Just a few kind words. »

136 « Aren't you gonna wish me luck? »

137 « Just an infinitely lingering disease. »

de Harper et de sa femme comme un « mélange de pitié et de désir, de faiblesse maternelle et d'abusives virilité¹³⁸ ».

Dans *Hickey and Boggs*, le malaise masculin des deux protagonistes provient de l'échec de leur relation avec leur femme. Les scènes liées à la vie privée de ces personnages gravitent principalement autour de ces relations brisées. La désuétude de leur profession et leur inutilité manifeste seraient des facteurs pouvant expliquer cette crise de la masculinité. Pourtant, l'élément fondamental désigné comme la cause de la crise serait l'abandon par leur partenaire féminin : il s'agit même d'un élément qui les réunit tous les deux. La dérive de Boggs vers l'alcoolisme serait alors directement liée au divorce avec sa femme Edith par exemple. Dans la séquence de strip-tease où Boggs se torture, il est placé en nette infériorité. Il est filmé en gros plan en contre-plongée insistant sur son regard pathétique.

Dans *The Big Fix*, la perte de repères de Moses Wine n'est pas reliée en particulier à sa séparation avec sa femme (même si cela doit inévitablement constituer une part de son mal-être) mais surtout à fin des beaux jours de sa révolte contestataire. Le personnage de l'ex-femme de Moses n'est pas présentée comme objet principal de sa tourmente. Moses se trouve particulièrement euphorique lorsqu'il rencontre une ancienne camarade de rébellion (Lila Shea) et s'engage dans une relation avec elle. Lila confie que sa relation avec son ancien compagnon, Phil Dixon, s'est détériorée lorsqu'elle a rejoint un *Women's Consciousness raising group*. Les groupes en question ont commencé à se former à la fin des années 1960 aux États-Unis et ont participé à éveiller les femmes à leurs luttes et au sexisme des structures sociales dans lesquelles elles vivaient. L'ancien compagnon de Lila est devenu tellement paranoïaque qu'il est allé jusqu'à écouter secrètement les discussions du groupe. Il symbolise l'anxiété masculine liée à la seconde vague féministe. On pourrait faire l'hypothèse qu'après avoir rompu avec Lila, cet homme a ensuite rejoint le *Men's rights movement*. Le privé Moses Wine ne montre pas une anxiété absolue envers le mouvement féministe ni même envers sa femme. Il ne se sent pas forcément concerné par le combat féministe mais il raille la peur démesurée de Phil Dixon pour ces regroupements féministes.

138 Roger Tailleux, « Harper, le Festival du Cinéma Nouveau », *Positif*, n°79, octobre 1966, p. 131.

2) Le refuge de la camaraderie masculine (*Buddy Movie*) pour échapper au désarroi lié au féminin : *Hickey and Boggs*

Hickey & Boggs, sorti en 1972, peut être relié au genre du *buddy film*¹³⁹. Cynthia J. Fuchs caractérise cet ensemble générique comme négociant « des crises d'identité masculine centrées sur des questions de classe, de race et d'orientation sexuelle¹⁴⁰. » Amy J. Woodworth avance qu'il ne s'agissait pas de quelque chose de nouveau : le thème du duo masculin a déjà été traité dans la période classique d'Hollywood comme dans *The Defiant Ones* (*La Chaîne*, Stanley Kramer, 1959) mais que le nombre de *buddy movies* « apparus entre 1969 et 1974 est sans précédent¹⁴¹ ». Elle cite par exemple *Midnight Cowboy* (*Macadam Cowboy*, John Schlesinger, 1969), *Scarecrow* (*L'Épouvantail*, Jerry Schatzberg, 1973), *California Split* (*Les Flambeurs*, Robert Altman, 1974) ou encore *Thunderbolt and Lightfoot* (*Le Canardeur*, Michael Cimino, 1974)... Cynthia J. Fuchs soutient que le *buddy film* a répondu « à l'avènement politique des questions de sexe et de race, à travers le *Women's Lib* et le mouvement des droits civiques¹⁴². » En effet, un retour de bâton contre le féminisme serait la production de ces films centrés sur les relations entre les hommes. Molly Haskell dénonce cette nouvelle tendance en accusant ces films d'agir contre le progrès des femmes : « Plus les femmes s'approchent de la revendication de leurs droits et de l'indépendance dans la vie réelle, plus les films nous disent avec force et stridence qu'il s'agit d'un monde d'hommes¹⁴³ ». Le genre est complexe à définir puisqu'il englobe plusieurs autres genres unis par le thème commun de la masculinité et de l'identité masculine : le film policier, le western, la comédie, le road movie... Penny Starfield utilise l'expression « *odd couple*¹⁴⁴ » pour désigner la « configuration de deux protagonistes du même sexe, généralement masculins, qui

139 Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, The University of Chicago Press, Chicago, 2016, p. 323.

140 Cynthia J. Fuchs, « The Buddy Politic » dans Steven Cohan et Ina Rae Hark (dir.), *Screening the Male : Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Routledge, New York, 1992, p. 194.

« negotiates crises of masculine identity centered on questions of class, race, and sexual orientation. »

141 Amy Jean Woodworth, *From Buddy Film to Bromance: Masculinity and Male Melodrama Since 1969*, thèse de doctorat, Université de Temple, dir. Miles Orvell, mai 2014, p. 16.

« the sheer volume of those appearing between the years of 1969 and 1974 was unprecedented »

142 Cynthia J. Fuchs, *op. cit.*, p. 196.

« the buddy film responded to the political advent of sex and race issues, through Women's Lib and the Civil Rights movement. »

143 Molly Haskell, *op. cit.*, p. 363

« The closer women come to claiming their rights and achieving independence in real life, the more loudly and stridently films tell us it's a man's world »

144 Penny Starfield, « The odd couple : the dual male protagonist configuration in American films of the sixties-seventies » dans Gilles Menegaldo (dir.), *Crises de la représentation dans le cinéma américain*, La licorne, UFR de Langues et Littératures, Poitiers, 1996, p. 103.

apparaît vers la fin des années 1960 et se retrouve dans un large éventail de films à partir de cette période¹⁴⁵. » Selon Michael Kimmel :

Les liens masculins célébrés dans ces films sont une réaction défensive à l'échec de la masculinité traditionnelle des hommes ; les hommes se tournent les uns vers les autres parce que le monde (et les femmes) les ont abandonnés¹⁴⁶.

Robin Wood s'est employé à énoncer des principes concernant le *buddy movie*. Il évoque tout d'abord la « marginalisation des femmes¹⁴⁷ ». Il est vrai que dans *Hickey and Boggs*, les personnages féminins ont peu de temps à l'écran mais elles sont au cœur des préoccupations des deux protagonistes. Le film n'exprime ni une négation totale de la sphère domestique comme dans *Scarecrow* par exemple, ni un rejet total des femmes ou du mariage. Les détectives de *Hickey and Boggs* ne souhaitent pas s'affranchir des femmes pour retrouver une certaine liberté mais cherchent justement à reconstruire leur sphère domestique. Comme ils sont rejetés et profondément seuls, il n'y a plus que leur enquête commune et la compagnie de l'autre qui peut les sauver. Jodi Mason avance que la « marginalisation des femmes dans le *buddy film* se manifeste par l'utilisation d'un langage et de plaisanteries misogynes ainsi que par le traitement des femmes par le biais du déplacement narratif¹⁴⁸. » Les personnages des femmes des protagonistes sont peu présents et surtout peu développés dans *Hickey and Boggs*. Nyona, la femme de Al Hickey, apparaît dans trois scènes où est aussi présent son mari. Edith, l'ex-femme de Franck Boggs, est présente dans seulement une scène où elle danse devant lui dans un bar de strip-tease lugubre : elle est réduite à un spectacle érotique pour Franck Boggs et pour le spectateur. Ces personnages féminins existent seulement parce qu'elles sont un objet du tourment qui s'abat sur les deux détectives et qu'elles correspondent à un idéal de vie inaccessible. Elles n'ont pas d'existence propre. D'ailleurs, Nyona est assassinée par la mafia à la fin du long-métrage et donc complètement évacuée du récit. Cet événement fonctionne en plus comme un catalyseur pour conclure l'intrigue, un prétexte pour boucler l'enquête. En

145 *Ibid.*

« configuration of two protagonists of the same sex, generally male, which appears towards the end of the 1960s and occurs in a wide range of films as of this period. »

146 Michael Kimmel, *op. cit.*, p. 189.

« The male bonding celebrated in these films is a defensive reaction to traditional masculine failure; the men turn to each other because the world (and women) have failed them. »

147 Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan... & Beyond*, Columbia University Press, New York, 2003, p. 203.

« Marginalization of Women »

148 Jodi Mason, *Buddy Films and Gender Identity: Representing the Bonds of Masculinity*, thèse de doctorat, Université de Brock, juin 2004, p. 47.

« The marginalization of women in the buddy film occurs through the use of misogynist language, jokes, and the treatment of women through narrative displacement. »

effet, Al Hickey veut désormais se venger. La femme disparue qui est au centre de leur investigation, Mary Jane Bower, elle, n'a aucune ligne de dialogue et se fait abattre dans la dernière séquence du film. Hickey et Boggs expriment de la misogynie envers ce personnage. Mary Jane est systématiquement qualifiée de « la fille¹⁴⁹ » ou même « cette garce¹⁵⁰ » par les protagonistes et ils n'expriment jamais d'intérêt pour elle autre que de la rechercher pour empocher l'argent.

Robin Wood énonce ensuite que le *buddy film* se caractérise par « l'absence de foyer¹⁵¹ ». Dans *Hickey and Boggs*, les privés n'ont plus la possibilité de se réfugier. Ils errent, flottent à Los Angeles entre un bar, une plage ou un stade de foot. Le seul lieu fixe qu'ils ont à disposition est leur bureau miteux dans un bâtiment délabré avec une porte en mauvais état. Hickey est séparé de sa femme, qui l'a chassé de la maison et Boggs se plaint de ne pas pouvoir vendre sa maison. Boggs formule même explicitement qu'ils n'ont « nulle part où aller¹⁵² ». Robin Wood mentionne « la présence d'un personnage explicitement homosexuel¹⁵³ » qui est « toujours le personnage comique ou le vilain¹⁵⁴ » signifiant que les deux protagonistes sont strictement hétérosexuels. Dans *Hickey and Boggs*, le commanditaire de l'affaire et l'un des antagonistes principaux (monsieur Rice), est une caricature de personnage homosexuel. Al Hickey vient le rencontrer alors qu'il prend un bain de soleil près d'un terrain de jeu pour enfants. Hickey et Rice sont placés en nette opposition : Rice est torse nu et assis tandis que Hickey est debout et porte son éternel costume vert (image en annexe 11). De même, le film suggère implicitement que Rice est un pédophile : il passe une partie de l'entrevue à regarder de façon douteuse les jeunes enfants qui jouent sur les balançoires. Hickey affiche une certaine méfiance vis-à-vis de Rice et même une pointe d'homophobie. Quand il retrouve Boggs, Hickey discute de leur affaire et surnomme Rice « lèvres douces¹⁵⁵ ». Comme le note Vito Russo, une caractéristique commune du *buddy movie* masculin est l'homophobie ouverte des personnages masculins :

149 « The girl didn't show. »

150 « We gotta find that bitch. »

151 Robin Wood, *op. cit.*, p. 203.

« The Absence of Home »

152 « We got nowhere to go. »

153 *Ibid.*, p. 204.

« The Presence of an Explicitly Homosexual Character »

154 *Ibid*

« The overt homosexual (invariably either clown or villain) »

155 « Sweet Lips »

Thunderbolt and Lightfoot (1974) de Michael Cimino, *The Choirboys* (1977) de Robert Aldrich et *Slap Shot* (1977) de George Roy Hill, utilisent tous une quantité notable d'hostilité ouverte, parfois incroyablement vicieuse, pour se défendre contre le soupçon d'homosexualité chez leurs personnages masculins¹⁵⁶.

On pourrait désigner la relation entre Hickey et Boggs d'« homosocial¹⁵⁷ », un néologisme « manifestement destiné à être distingué de "homosexuel"¹⁵⁸. » Cette expression a été utilisée par Eve Kosofsky Sedgwick pour désigner des « relations entre hommes qui peuvent être caractérisées par une intense homophobie, la peur et la haine de l'homosexualité¹⁵⁹. » La présence des personnages homosexuels dans les *buddy films* entre hommes hétérosexuels sert à renier le potentiel d'un lien homosexuel entre eux et à renforcer leur amitié hétérosexuelle. Les deux partenaires de *Hickey and Boggs* ne montrent pas de signe d'homosexualité entre eux. Ils ne sont même pas liés par une étroite amitié mais plutôt par une loyauté envers l'autre. Ils se supportent, se tiennent compagnie, travaillent efficacement ensemble, n'ont pas de conflit particulier mais cela s'arrête là. Ils passent leur temps libre à boire dans un bar local lugubre, en se plaignant de leurs embarras du quotidien. Ils ont des échanges brefs se limitant très souvent à leur enquête et sont réticents à évoquer leurs querelles domestiques. Ils sont renfermés dans leurs propres relations ratées sans possibilité d'extérioriser leurs inquiétudes. Ils s'efforcent même de ne pas vraiment exprimer d'empathie l'un pour l'autre, comme si leur récompense était plus essentielle que tout le reste et qu'il était nécessaire de réfréner le désarroi personnel d'autrui. Hickey retrouve Boggs prostré et fortement alcoolisé dans la boîte de nuit où travaille Edith. Hickey tente de le faire se ressaisir en lui assénant que tout le monde dans la ville va les « enterrer » et qu'il ne peut pas « l'abandonner maintenant¹⁶⁰ ». Quand l'ex-femme de Hickey est brutalement assassinée, Boggs se montre encore davantage insensible et féroce envers Hickey. Il joue la carte de la provocation en répétant exactement la même phrase formulée par Hickey auparavant : « Tu ne peux pas m'abandonner maintenant. Ils vont nous enterrer¹⁶¹. » Boggs va encore plus loin en insultant la femme de Hickey de

156 Vito Russo, *The Celluloid Closet : Homosexuality in the Movies*, Harper & Row, New York, 1984, p. 84.

« Michael Cimino's *Thunderbolt and Lightfoot*(1974), Robert Aldrich's *The Choirboys* (1977) and George Roy Hill's *Slap Shot* (1977), all of which employ a notable amount of open hostility, some of it unbelievably vicious, as a defense against the suspicion of homosexuality among their male characters. »

157 Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York, 2015, p. 1.

158 *Ibid.*

« a neologism, obviously [...] meant to be distinguished from "homosexual." »

159 *Ibid.*

« "male bonding," which may, as in our society, be characterized by intense homophobia, fear and hatred of homosexuality. »

160 « Everybody in this town is about to burn us up. You can't go bad on me now. »

161 « You can't go bad on me now. They're gonna bury us. »

« salope stupide et pitoyable¹⁶². » La froideur de Boggs sidère mais il apparaît plus mesuré tout de même par la suite en lui faisant comprendre qu'il doit maintenant se venger car il ne peut « pas la ramener¹⁶³. »

Il y a peu d'indices sur leur passé. Hickey serait un ancien policier de Harlem tandis qu'aucune information tangible n'est donnée concernant Boggs. Celui-ci demande à Hickey : « As-tu déjà tué quelqu'un ... aux États-Unis¹⁶⁴? » et il est possible de deviner que quelque part, peut-être à l'armée, ces deux-là se sont rencontrés, qu'ils sont liés par une expérience commune et qu'ils se sont tournés vers le travail de détective privé et vers la compagnie de l'autre. Brian Baker évoque une anxiété chez les hommes au retour de la guerre, cette peur que « l'élément rigoureusement réprimé du désir dans les relations homosociales masculines ait pu se manifester en temps de guerre¹⁶⁵. » Il n'y a pas de signe d'attirance homosexuelle entre les deux hommes. Pourtant, il y a une certaine ambiguïté sexuelle concernant uniquement le personnage de Boggs. Nyona suggère sarcastiquement une telle chose au cours d'une dispute avec Hickey. Elle désigne Frank Boggs comme son « partenaire pédé¹⁶⁶ ». Il y a aussi une longue scène dans laquelle Boggs, introspectif et abattu, paye une prostituée qui n'est jamais vue frontalement. Il est possible de distinguer seulement sa silhouette et son manteau en fourrure. Une ambiguïté concernant le sexe de ce personnage domine cette séquence muette où l'on voit seulement des gestes comme le rangement du canapé, le glissement d'un billet de 20 dollars sur le manteau (image en annexe 12). Malgré la présence d'un personnage explicitement homosexuel dans le film, il subsiste tout de même une incertitude quant à l'orientation sexuelle de Boggs. Amy J. Woodworth avance que :

des allusions ambiguës à l'homosexualité qui n'étaient jamais clairement exprimées dans les *buddy movies* précédents, sont probablement stimulées par la visibilité accrue de la culture gay à la fin des années 1960 et au début des années 1970, ainsi que la fin du Code de production à Hollywood¹⁶⁷.

162 « dumb, stupid, pitiful bitch »

163 « you can't bring her back. »

164 « Did you ever kill anybody ? In the United States. »

165 Brian Baker, *Masculinity in Fiction and Film: Representing Men in Popular Genres, 1945-2000*, Continuum, Londres, 2008, p. 4.

« the rigorously repressed element of desire in male homosocial relationships may have manifested itself in wartime. »

166 « You and that fag partner, you must be very happy together. »

167 Amy Jean Woodworth, *op. cit.*, p. 57.

« These ambiguous allusions to homosexuality or queerness - which were never articulated clearly in earlier buddy films - likely is stimulated by the increased visibility of gay culture in the late 1960s and early 1970s. »

Le 28 juin 1969 ont débuté les émeutes de Stonewall, des affrontements violents entre la police et des militants des droits des homosexuels devant le Stonewall Inn, un bar gay situé dans le quartier de Greenwich Village à New York. Cet événement a contribué à lancer le mouvement pour les droits des homosexuels aux États-Unis. Colin P. Ashley écrit dans un article que :

C'est dans cet esprit de contre-culture visant à un changement social à grande échelle que les émeutes de Stonewall ont vu le jour et ont conduit aux formes plus agressives et parfois volontairement scandaleuses de l'activisme LGBT/Q des années 1960 et 1970, connues sous le nom d'ère de la libération gay¹⁶⁸.

L'émergence, à la fin des années 1960 et au début des années 1970, de mouvements de libération gay aux États-Unis a eu une résonance dans le cinéma de l'époque. Les possibilités homo-érotiques des relations entre hommes, incarnées cinématographiquement dans le *buddy movie*, peuvent désormais faire surface. *Midnight Cowboy* de John Schlesinger constitue un bon exemple. Le protagoniste Joe Buck ne se considère pas comme homosexuel. Il éprouve un amour masculin apparemment platonique pour son compère Rico Rizzo. Les deux hommes deviennent intimes, commencent à s'occuper l'un de l'autre et atteignent une sorte d'harmonie domestique dans leur misère. Leur relation ressemble à celle d'un couple hétérosexuel. Kevin Floyd avance que ce film s'approprie l'image traditionnellement hétérosexuelle du cow-boy pour offrir ce qu'il appelle une « homosexualisation¹⁶⁹ » de cette figure emblématique dans le cadre de sa déconstruction du mythe du western. Amy J. Woodworth note que « les *buddy movies* des années 70 sont prêts à poser des questions sur la sexualité des personnages, mais n'y répondent jamais vraiment¹⁷⁰. »

Hickey and Boggs pourrait aussi être relié au sous-genre du *buddy cop* qui a dominé les années 1980 sous l'impulsion de *Lethal Weapon* (*L'Arme fatale*, Richard Donner, 1987) et de *48 Hrs.* (*48 Heures*, Walter Hill, 1982). Il est intéressant de noter que le réalisateur de *48*

168 Colin P. Ashley, « Gay Liberation: How a Once Radical Movement Got Married and Settled Down », *New Labor Forum*, vol. 24, n° 3, Automne 2015, p. 30.

« It is from this countercultural spirit that sought large-scale social change that the Stonewall riots emerged and would lead to the more aggressive and sometimes purposefully scandalous forms of LGBT/Q activism of the 1960s and 1970s to be known as the era of Gay Liberation. »

169 Kevin Floyd, « Closing the (Heterosexual) Frontier: "Midnight Cowboy" as National Allegory », *Science & Society*, vol. 65, n° 1, Printemps 2001, p. 102.

170 Amy Jean Woodworth, *op. cit.*, p. 57.

« The buddy films of the '70s are willing to outright invoke questions about characters' sexuality, but never quite answer them. »

Hrs est Walter Hill, dont le tout premier scénario qu'il a signé, est justement celui de *Hickey and Boggs*. Philippa Gates rapporte que dans les années 1980, le genre du *buddy movie* s'est centré sur la « relation entre un homme blanc et un homme noir¹⁷¹. » Ed Guerrero parle de *buddy film* « biracial¹⁷² » et dénonce le fait que certains de ces films placent le personnage afro-américain sous la « garde protectrice d'un acteur principal ou d'un partenaire blanc et donc en conformité avec les sensibilités et les attentes des Blancs quant à ce que les Noirs devraient être¹⁷³. » Il soutient que ce schéma se retrouve notamment dans *48 Hrs.* où un inspecteur de police blanc joué par Nick Nolte doit collaborer avec prisonnier noir interprété par Eddie Murphy pour retrouver des malfrats. Au départ, leur relation est inévitablement conflictuelle puis ils en viennent à se respecter mutuellement. Phillipa Gates atteste qu'il s'agit d'une des caractéristiques majeures du *buddy movie* : « deux hommes de personnalités et/ou de milieux différents sont mis ensemble et leur mésentente initiale se transforme en amitié et en respect mutuel¹⁷⁴ ». Dans *Hickey and Boggs*, les détectives ne sont pas placés en opposition. Dès leur présentation, ils sont assis dans un bar sinistre regardant la télévision. Ils sont positionnés l'un à côté de l'autre, à égalité... Les noms des acteurs s'affichent d'ailleurs à l'écran au même niveau. Le film ne peut donc pas souligner de manière comique les différences entre les deux personnages mais s'attache plutôt à accentuer leurs rapprochements et leurs affres communs. Ils sont tous les deux solitaires, maussades, laconiques, et ont des tourments avec leur ancienne compagne respective. Le personnage d'Hickey n'est pas dépendant de son partenaire et ne se place pas sous sa garde protectrice comme dans *48 Hrs.* Les codes du *buddy movie* traditionnel des années 1980 ne sont pas encore complètement établis.

171 Philippa Gates, « Always a Partner in Crime: Black Masculinity in the Hollywood Detective Film », *Journal of Popular Film & Television*, vol. 32, n°1, printemps 2004, p. 22.

« in the 1980s, the genre mutated into a relationship between a black man and a white man »

172 Ed Guerrero, *Framing Blackness: The African American Image in Film (Culture And The Moving Image)*, Temple University Press, Philadelphie, 1993, p. 128.

173 *Ibid.*

« the biracial buddy formula Hollywood put the black filmic presence in the protective custody, so to speak, of a white lead or co-star and therefore in conformity with white sensibilities and expectations of what blacks, essentially, should be. »

174 Philippa Gates, « Buddy Films » dans *American Masculinities: A Historical Encyclopedia*, Sage Reference Publication, New York, 2003, p. 73.

« two men of differing personalities and/or backgrounds are thrown together, and their initial lack of understanding of one another is eventually transformed into friendship and mutual respect. »

Deuxième partie – Le détective privé de la Hollywood Renaissance : l’apogée du héros masculin désuet et déglamourisé

I – Une nouvelle génération d’acteurs et l’ombre de l’ancien mythe

À la fin des années 1960 et dans les années 1970 ont émergé de nouveaux acteurs qui ont figuré le désenchantement de la société, qui ont représenté d’une certaine manière la rébellion des jeunes étudiants, de la contre-culture et une nouvelle sensibilité masculine... Ces nouveaux acteurs se sont construits en opposition notamment au jeu maniéré des acteurs des années 1930-1940 tels que Gary Cooper, Henry Fonda, John Wayne, et bien sûr Humphrey Bogart. Celui-ci est néanmoins constamment cité dans les œuvres de la seconde vague de privés en particulier pour situer le protagoniste dans l’héritage d’une tradition du détective hollywoodien et très souvent pour déconstruire le modèle bogartien.

1) De nouveaux comédiens pour un nouveau type de privé immature et grotesque : Richard Dreyfuss et Elliott Gould

Richard Dreyfuss et Elliott Gould, deux acteurs en vogue dans les années 1970, ont interprété tous les deux des détectives fantasques, extravagants et dotés d’un charme enfantin marquant une rupture totale avec les incarnations antérieures de privés. Les deux acteurs symbolisent pleinement le changement de paradigme du vedettariat qui se manifeste dans le Hollywood des années 1970. Il n’est plus nécessaire que les hommes soient grands, sombres et beaux. Dreyfuss et Gould sont des acteurs à l’apparence peu avenante et certainement pas héroïques. Il sont ce que Daniel Smith-Rowsey a nommé des « *Rough Rebels* », c’est-à-dire des figures contemporaines qui ont représenté, par leur nature et leurs inclinations, une certaine révolte de la jeunesse :

Ils étaient plus que de simples acteurs de cinéma ; sur les couvertures des magazines et dans le discours populaire, ils étaient positionnés, promus et reçus comme la meilleure réponse possible d’Hollywood aux jeunes adultes éduqués qui ostensiblement « ne faisaient confiance à personne au-delà de trente ans. »¹⁷⁵

175 Daniel Smith-Rowsey, *op. cit.*, p. 2.

Parce que les « *Rough Rebels* » ne ressemblaient pas à des stars au sens traditionnel et qu'ils reniaient certains aspects d'Hollywood, ils ont souvent été qualifiés d'anti-stars¹⁷⁶. Richard Dreyfuss et Elliott Gould ont des qualités comiques indéniables et jouent avec leur physique inhabituel. Ces deux acteurs aux cheveux frisés ont aussi en commun de jouer d'une certaine façon leur propre rôle dans les films. Ce sont des « monsieur tout le monde » comme le souligne Lester J. Keyser :

Ils n'étaient pas aussi charmants et gentils que Cary Grant, ni aussi souples et aristocratiques que Fred Astaire ; ils n'avaient pas le panache de Bogie et la rudesse de Gable. C'est plutôt leur banalité même, une sorte de charme malsain, qui a fait de Richard Dreyfuss, Dustin Hoffman et Elliott Gould des noms connus de tous¹⁷⁷.

Les « *Rough Rebels* » ont à la fois interprété et compliqué les conceptions dominantes de la blancheur. Elliott Gould et Richard Dreyfuss étaient blancs, mais « ethniques ». Dans les années 1970, les Italo-Américains et leur masculinité virile incarnée par exemple par Robert De Niro s'opposent souvent à la masculinité plus névrosée et moins sûre d'elle présentée par des vedettes populaires juives comme Dustin Hoffman et, surtout, Woody Allen. La nouvelle visibilité du comédien Juif américain à l'écran est significative et témoigne des attitudes contemporaines à l'égard de l'ethnicité. De nombreux sociologues s'accordent à dire que la période 1968-1971 a été un moment privilégié pour affirmer son identité ethnique aux États-Unis. Les deux consultations sur l'Amérique ethnique de juin 1968 et le projet national de 1970 sur l'Amérique ethnique, tous principalement parrainés par l'American Jewish Committee, ont été présentés comme des efforts visant à réduire les tensions raciales. Joshua Louis Moss observe que :

Les nouvelles stars de cinéma telles que Barbra Streisand, Woody Allen, Dustin Hoffman, Elliott Gould, Richard Benjamin, Richard Dreyfuss, George Segal et Bette Midler représentaient un rejet collectif des normes de beauté blanches et anglo-centriques des stars des années 1950¹⁷⁸.

« They were more than just actors in films; on magazine covers and in popular discourse, they were positioned, promoted, and received as Hollywood's best possible response to the young educated adults who ostensibly "did not trust anyone over thirty." »

176 *Ibid.*, p. 7.

177 Lester J. Keyser, *Hollywood in the Seventies*, Tantivy Press, Londres, 1981, p. 119.

« There were not so charming and genteel as Cary Grant, nor so lithe and aristocratic as Fred Astaire; they lacked Bogie's panache and Gable's rakishness. If anything, their very ordinariness, a sort of puckish charm, made Richard Dreyfuss, Dustin Hoffman, and Elliott Gould household names. »

178 Joshua Louis Moss, *Why Harry Met Sally : Subversive Jewishness, Anglo-Christian Power, and the Rhetoric of Modern Love*, University of Texas Press, Austin, 2017, p. 6.

« New movie stars such as Barbra Streisand, Woody Allen, Dustin Hoffman, Elliott Gould, Richard Benjamin, Richard Dreyfuss, George Segal, and Bette Midler represented a collective rejection of the white, Anglo-centric beauty standards of stars in the 1950s. »

« Toutes ces stars ne jouent pas des rôles juifs et la plupart d'entre elles ont des traits de caractère juifs qui sont devenus partie intégrante de leur personnalité à l'écran¹⁷⁹ » note Patricia Erens. Il est important de relever que dans *The Big Fix*, Dreyfuss joue explicitement un personnage juif. Moses Wine rend par exemple visite à sa tante Sonya à l'Israel Levin Center à Los Angeles. Mais la judéité du Marlowe d'Elliott Gould n'est jamais évoquée. Cependant, son apparence tranche évidemment par rapport aux incarnations antérieures très américaines du privé, celles de Bogart ou Dick Powell...

Richard Dreyfuss a joué dans trois des films les plus lucratifs de tous les temps : *American Graffiti* (George Lucas, 1973), *Jaws (Les Dents de la mer)*, Steven Spielberg, 1975) et *Close Encounters of the Third Kind (Rencontres du troisième type)*, Steven Spielberg, 1977). Dans *The Big Fix*, Richard Dreyfuss est Moses Wine, un personnage en apparence tout ce qu'il y a de plus loufoque. Il a des cheveux frisés, porte une moustache, exhibe un style vestimentaire décalé (des cravates colorées par exemple) et conduit une coccinelle jaune (image en annexe 13). Richard Dreyfuss n'a pas les qualités physiques d'un premier rôle conventionnel et se veut l'anti-surhomme par excellence. Dans *Les Échos*, on parle d'un

doux Richard Dreyfuss, que « *Les Dents de la mer* », puis « *Rencontre du troisième type* » ont placé, malgré – ou à cause de – ses cheveux roux et frisés, sa petite taille et son regard gentil, en tête des nouvelles vedettes de Hollywood. Ici, il est parfait¹⁸⁰.

Tour à tour désinvolte, blagueur et émotif, il s'éloigne du détective froid comme la glace, imperturbable même lorsque les corps tombent autour de lui. Lorsque nous voyons Moses pour la première fois, il est perché sur des escaliers dans un terrain industriel, espionnant une chaîne de production de volailles avec des jumelles et se trouve accompagné de ses enfants. Il est immédiatement assigné dès le début à des missions peu « sérieuses ». Un policier le contrôle et trouve un crayon dans son pistolet. Moses explique alors : « J'ai des enfants¹⁸¹. » Anne Gayet dans *Télérama* parle d'un « rôle de gamin désabusé¹⁸² ». Dans *Positif*, Michel Sineux le décrit comme :

179 Patricia Erens, *The Jew in American Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1988, p. 392.

« Not all of these stars play Jewish roles and most carry Jewish character traits which have become part of their screen personas. »

180 A. C., « *The Big Fix* », *Les Échos*, 7 septembre 1979.

181 « I got kids. »

182 Anne Gayet, « *The Big Fix* », *Télérama*, 7 septembre 1979.

une personnalité désintégré, à laquelle le physique et le jeu de Richard Dreyfuss confèrent une aura enfantine. Son comportement vibronnaire et écartelé entre son mariage raté, ses enfants dont il assure le baby-sitting et ses amours irréalisées font de lui un régressif¹⁸³.

Il perfectionne par exemple son art de l'enquête en jouant à un jeu de société (le Cluedo), a toujours une excuse différente pour expliquer pourquoi il porte un plâtre au poignet et est même capable de se fourrer un doigt dans le nez quand il suit une personne dans la rue pour la faire détourner son regard. Dans *Le Point*, on rapporte que le détective est « puéril et efficace, plaisantin et engagé¹⁸⁴ » et ce sont ces attributs qui feraient de *The Big Fix* un « film noir d'une réelle originalité¹⁸⁵ ». Son appartement en désordre ressemble véritablement à celui d'un adolescent. De plus, on le voit souvent gamberger tout en fumant de la marijuana et en écoutant de la musique avec son casque. Le désir de Moses d'être un détective plutôt qu'un avocat est dépeint comme relevant de son immaturité notamment lorsque son ex-femme Susan le réprimande lors d'une dispute mais aussi lorsque Randy (le petit ami gourou de son ex-femme) suppose avec sarcasme que son métier de détective « doit être propice à atteindre l'enfant¹⁸⁶ » qui est en lui. Randy et Susan s'adonnent à infantiliser Moses en lui assénant des leçons de morale. Les tentatives du protagoniste pour retrouver les années 60 de sa jeunesse – à travers son ancienne petite amie Lila, en traquant Howard Eppis, et en parlant à un couple de poseurs de bombes en prison – le ramènent sans cesse au même point : les années 60 sont terminées, et Moses doit désormais se comporter comme un homme de son âge.

En 1978, Richard Dreyfuss venait de jouer dans le grand succès *Close Encounters of the Third Kind*. Il n'y a rien d'anodin dans le choix par Steven Spielberg de Richard Dreyfuss pour interpréter le rôle de Roy Neary, un électricien fantasque retrouvant l'émerveillement enfantin quand, à la toute fin, il observe le vaisseau extraterrestre ouvert dans un halo de lumière blanche. Dreyfuss apporte toujours un esprit comique naïf à ses personnages à l'image du passage où il supplie ses enfants de l'accompagner voir le *Pinocchio* de Disney. Tout comme Moses Wine, Roy est immature, égoïste, imprudent, irresponsable et passe aisément de l'euphorie au désespoir. Il n'arrive pas à gérer sa vie de famille (autre point commun avec Moses) et finit par les abandonner. La presse à la sortie de *The Big Fix* insiste sur le fait que Moses Wine est bien un personnage dreyfusien par excellence. Stanley Eichelbaum exprime que « Dreyfuss plonge dans son rôle avec l'énergie nerveuse que l'on

183 Michel Sineux, « Confession d'un enfant de fin de siècle », *Positif*, n°225, décembre 1979, p. 66.

184 R. B., « *The Big Fix* », *Le Point*, 3 septembre 1979.

185 *Ibid.*

186 « that must be very supportive in helping you to retain the child in you. »

attend de lui¹⁸⁷ ». Richard Dreyfuss a souvent été comparé à un comédien comique célèbre ayant émergé durant les mêmes années, comme le fait remarquer John Alberti : « Dreyfuss s'est forgé un personnage à l'écran qui ressemble beaucoup à celui de Woody Allen : bavard, intelligent, vibrant d'énergie nerveuse¹⁸⁸. » Michael Goodwin formule que Dreyfuss représente « un type d'acteur qui ne pouvait sortir que des années 60, brillant et vulnérable, énergique et incertain¹⁸⁹. » Steven Spielberg insiste bien sur le fait que le spectateur peut aisément se projeter dans chaque personnage que peut interpréter Richard Dreyfuss en comparaison à d'autres comédiens de la *Hollywood Renaissance* :

Parce qu'il ressemble beaucoup à tout le monde en même temps. Il est plus facile de s'identifier à Richard qu'à Robert Redford, par exemple. La plupart d'entre nous sont comme Richard Dreyfuss. Peu d'entre nous sont comme Bob Redford ou Steve McQueen¹⁹⁰.

De plus, de nombreux articles mettent l'accent sur la proximité frappante entre Richard Dreyfuss et le personnage contestataire de Moses Wine. Comme le privé de *The Big Fix*, Dreyfuss était un pur produit des années soixante. Il était « l'un des rares acteurs qui semble défendre quelque chose. [...] Il s'est rendu à Washington, il a protesté, il a été objecteur de conscience pendant la guerre du Vietnam, il est membre cotisant de l'American Civil Liberties Union, il a exprimé haut et fort son dégoût pour Richard Nixon, le Watergate¹⁹¹. » C'est en partie cet esprit contestataire et anti paternaliste qui définit la persona de Dreyfuss comme le suggère Michael Goodwin : « dans les rôles qu'il a choisi de jouer par la suite, ce sentiment de rébellion, de responsabilité intériorisée, n'a jamais été loin de la surface¹⁹². » On pense au jeune étudiant qu'il interprète dans *American Graffiti*, lequel se réserve le droit de ne pas aller

187 Stanley Eichelbaum, « *The Big Fix* », *The San Francisco Examiner*, 6 octobre 1978, p. 26.

« Dreyfuss plunges into his role with the nervous energy we've come to expect from him »

188 John Alberti, *Screen Ages: A Survey of American Cinema*, Routledge, New York, 2014, p. 198.

« Dreyfuss crafted a screen persona that very much resembled Woody Allen's: verbal, intelligent, vibrating with nervous energy. »

189 Michael Goodwin, « Close Encounter with a Rising Star », *The New York Times*, 15 janvier 1978, disponible à l'adresse : <https://www.nytimes.com/1978/01/15/archives/close-encounters-with-a-rising-star.html>

« a kind of actor who could only come out of the 60's, bright and vulnerable, energetic and uncertain. »

190 Mitch Tuchman, « Close Encounter with Steven Spielberg », *Film Comment*, vol. 14, n°1, janvier/février 1978, p. 54.

« Because he is a lot like Everyman at the same time. Richard's easier to identify with than, let's say, Robert Redford. Most of us are like Richard Dreyfuss. Few of us are like Bob Redford or Steve McQueen. »

191 Jean Vallely, « Richard Dreyfuss Building Back », *Esquire*, 10 octobre 1978, p. 51.

« He is political, a product of the Sixties. He trekked to Washington; he protested; he was a conscientious objector during the war; he is a dues-paying member of the American Civil Liberties Union; he was vocal in his disgust with Richard Nixon, Watergate, the pardon. »

192 Michael Goodwin, *op. cit.*

« In the parts he chose to play thereafter, that sense of rebellion, of internalized responsibility, was never far from the surface. »

à l'université ou à l'expert en requins dans *Jaws* qui sait qu'il a raison et que les autorités ont tort. Dans *The Big Fix*, Moses Wine n'hésite pas à remettre en question ou à moquer les figures du pouvoir comme Miles Hawthorne, candidat socialiste qui postule pour devenir le nouveau gouverneur de la Californie ou des agents du F.B.I. qui le cuisinent. Pour Goodwin, Dreyfuss incarne une « facette du personnage américain qui n'aurait pas pu être montrée à l'écran avant 1968 – du moins pas de manière aussi positive¹⁹³ ». Dreyfuss confie lui-même dans un entretien pour NBC 5 que la raison pour laquelle il a accepté de jouer dans *The Big Fix* est qu'il s'est « identifié totalement au personnage de Moses Wine » dans le roman écrit par Roger L. Simon.

The Big Fix laisse penser que le privé deviendra adulte en vengeant la mort de Lila. L'idéalisme de Lila aide Moses à sortir de son enfance isolée, cynique et réactive. Cependant, la conclusion du film confirme que le protagoniste n'en reste pas moins fidèle à lui-même. Moses tombe lamentablement hors champ en essayant de faire du skate pour impressionner ses enfants. Il s'agit d'un gag purement burlesque, le seul véritable du long-métrage et ce n'est pas un hasard si Moses se déguise en Groucho Marx pour Halloween au début (image en annexe 14). Pourtant, le comique de Dreyfuss passe davantage par la parole : il était comédien de stand-up dans les années 1960. Christian Viviani observe que l'acteur peut « étourdir par un flot de paroles et par un débit râpeux et frénétique¹⁹⁴. » Il le désigne même comme « l'empereur du désordre¹⁹⁵ ». Dreyfuss était une telle vedette dans les années 1970 qu'il garantissait la réussite au box office d'un film. On peut lire dans le journal américain *The Times Leader* que *The Big Fix* « ne sera pas un échec, le nom de Dreyfuss assurera un succès modéré¹⁹⁶ ».

Le jeu d'Elliott Gould dans *The Long Goodbye* est moins nerveux ou frénétique que celui de Richard Dreyfuss. Cependant, il est tout aussi lunaire. Cette fois-ci, Gould reprend un rôle de privé mythique, Philip Marlowe. Mais Gould s'approprie le protagoniste créé par Chandler pour en faire un personnage marmonneur, nonchalant et très proche de lui-même. Gould est un grand aux cheveux hirsutes et aux yeux bruns et se trouve à l'opposé du modèle

193 *Ibid.*

« all of them reflect a facet of the American character that couldn't have been shown on the screen before 1968 – at least not so positively. »

194 Christian Viviani, *Les Séducteurs du cinéma américain*, Henri Veyrier, Paris, 1984, p. 195.

195 *Ibid.*

196 Anonyme, « Dreyfuss carries 'Big Fix' », *The Times Leader*, 20 octobre 1978, p. 8.

« It won't be a failure, Dreyfuss' name will ensure moderate success »

de l'acteur hollywoodien classique. Un article de 1969, lorsque Gould venait de tenir son premier grand rôle dans *Bob and Carol and Ted and Alice* (*Bob et Carole et Ted et Alice*, Paul Mazursky, 1969), insiste sur son physique banal :

Gould est le genre d'acteur que l'on peut croiser dans la rue tous les jours sans attirer l'attention. Il n'a pas l'air d'être un acteur, et encore moins une star de cinéma qu'il semble destiné à devenir. Il n'a rien de glamour. Gould est typique du nouvel acteur¹⁹⁷.

À l'image de Richard Dreyfuss, Gould était caractérisé, dans les articles de l'époque, comme le genre de vedettes de la nouvelle génération qui ne se conformait pas aux anciennes règles de fabrication. Le réalisateur Robert Altman le dépeint comme un adolescent malchanceux totalement dépassé par les événements. Le cinéaste affirme lui-même qu'il n'a pas voulu qu'il « joue » comme dans *Bob and Carol and Ted and Alice* où « il n'y était pas lui-même¹⁹⁸. » Altman poursuit :

Ce qui m'a décidé, c'est ce que je connais de sa personnalité, cette sorte de détachement qui lui est propre. Il est toujours habillé pareil, porte des cravates de Prisunic et serait bien incapable d'être tiré à quatre épingles... même s'il s'y efforçait. Pour le transformer en Marlowe, une chemise blanche, toujours la même, et un costume mal assorti suffisaient¹⁹⁹.

Pauline Kael a aussi insisté sur la qualité d'interprétation presque naturaliste de Gould dans sa critique de *Bob and Carol and Ted and Alice* : « Nous aimons Gould, non seulement à cause de sa performance, mais aussi à cause d'une hypothèse, probablement fausse, mais que ce type de jeu impose, selon laquelle il est ce qu'il joue²⁰⁰ ». Gould lui-même l'a soutenu avec drôlerie dans un entretien : « Mon secret pour être un formidable acteur est que je joue rarement. Je suis toujours moi²⁰¹. » L'acteur estime qu'il faut mettre la réalité à l'écran et laisser le maniérisme à l'ancienne génération d'acteurs. Dans une critique du *Washington*

197 Vernon Scott, « Gould Blossoms as Actor », *Los Angeles Herald-Examiner*, 10 novembre 1969, p. 22.

« Gould is the sort of actor one might pass on the street everyday without attracting attention. He doesn't appear to be an actor, much less a movie star which he seems destined to be. Glamorous he ain't. Gould is typical of the new actor. »

198 Michel Ciment, Michael Henry, « Entretien avec Robert Altman (de *The Long Goodbye* à *Thieves Like us*) », *Positif*, n°166, février 1975, p. 9.

199 *Ibid.*

200 Pauline Kael, « The Current Cinema : Waiting for Orgy », *The New Yorker*, 26 septembre 1969, p. 144. « We like Gould, not just because of his performance but because of an assumption, which is probably false, but which this kind of acting imposes, that he is what he's playing »

201 Guy Flatley, « What Ever Happened to Elliott Gould ? Plenty ! », *The New York Times*, 4 mars 1973, p. 131. « My secret of being a formidable actor is that I seldom act. I'm always me. »

Post à la sortie de *The Long Goodbye*, Gary Arnold appuie cette idée et décrit le protagoniste comme un homme « mal rasé, fumeur à la chaîne, qui répond au nom de Philip Marlowe, mais qui n'est en fait qu'Elliot Gould, qui fait le pitre...²⁰² » Le Marlowe de Altman a déplu à de nombreux critiques, retrouvant un Elliott Gould ironique, somnambulique et anti-glamour à l'écran plutôt que leur personnage masculin favori. Charles Champlin du *Los Angeles Times* a été particulièrement virulent à l'égard de cette actualisation :

Ce Marlowe est un imbécile peu soigné, mal rasé, semi-lettré, qui ne pourrait pas localiser un gratte-ciel disparu et qui se verrait refuser le service dans un stand de hot-dogs. Ce n'est pas le Marlowe de Chandler, ni le mien, et je n'arrive pas à le trouver intéressant, sympathique ou amusant, et je ne suis pas sûr de savoir qui le trouvera²⁰³.

Sa démarche désinvolte, ses vêtements froissés, son esprit sardonique et désarmant contribuent à la démystification entreprise par Altman ayant désarçonné la critique. Son mantra « ça me va²⁰⁴ » qu'il répète à maintes reprises, est très emblématique du laisser-aller du personnage, et par extension de l'acteur. Comme l'avance Michel Cieutat, « Elliott Gould dérouta la critique qui voit surtout dans son personnage une sorte de désaxé à mi-chemin entre l'innocence et la roublardise²⁰⁵. » La personnalité particulière de Gould à l'écran est celui d'un empoté de la contre-culture, à mille lieues des représentations antérieures de Marlowe en tant que dur à cuire taciturne et fatigué du monde. En France, le film est mieux reçu et la performance d'Elliot Gould est louée. Alain Remond dans *Télérama* va même jusqu'à déclarer qu'il s'agit de « Marlowe lui-même²⁰⁶. » Dans la même revue, Jean Wagner insiste sur cette même idée en soutenant que Gould est celui qui « se rapproche le plus de modèle littéraire²⁰⁷ ». Robert Mitchum et Lee Marvin avaient été envisagés pendant un temps pour le rôle, des acteurs dont l'image de star incarnait une masculinité plus ancienne. Pauline Kael vante de son côté la performance moderne d'Elliot Gould en soutenant même qu'il s'agit de « sa meilleure prestation à ce jour²⁰⁸. »

202 Gary Arnold, « *The Long Goodbye* », *The Washington Post*, 22 Mars 1973, partie D, p. 19.

« smirking, rumped, unshaven, chain-smoking, who answers to the name Philip Marlowe but is all too insistently Elliot Gould just clowning around »

203 Charles Champlin, « A Private Eye's Honor, Blackened », *The Los Angeles Times*, 8 mars 1973, partie 4, p. 1.

« This Marlowe is an untidy, unshaven, semi-literate dimwit slob who could not locate a missing skyscraper and who would be refused service at a hot dog stand. He is not Chandler's Marlowe, or mine, and I can't find him interesting, sympathetic or amusing, and I can't be sure who will. »

204 « It's okay with me »

205 Michel Cieutat, « Elliott Gould ou l'argus de la survie », *Positif*, n°166, février 1975, p. 20

206 Alain Remond, « L'esprit de Chandler », *Télérama*, 1^{er} décembre 1973.

207 Jean Wagner, « Un film sec et sans âme », *Ibid.*

De la même façon que pour Richard Dreyfuss, les années 1970 ont marqué l'apogée de la popularité d'Elliott Gould. L'acteur devient un véritable phénomène culturel et a joué dans un certain nombre de films *anti-establishment* à succès, notamment *Bob and Carole and Ted and Alice*, film en réponse aux nouvelles mœurs sexuelles des années 1960, *Getting Straight (Campus)*, Richard Rush, 1970), film explicitement anti-guerre du Vietnam et surtout *M*A*S*H* (Robert Altman, 1970) satire acide et décalée de la guerre réalisé également par Robert Altman. Son image de star était centrée sur une nouvelle forme de masculinité rebelle qui rejetait implicitement les modèles plus anciens, une masculinité qui s'adressait à la jeunesse contestataire, anti-guerre du Vietnam, sexuellement libérée... Le 7 Septembre 1970, Elliott Gould faisait la couverture du *TIME Magazine* qui titrait « La star d'une époque à cran²⁰⁹ » (image en annexe 15). Cela suggère que Gould a pu être considéré à l'époque comme une icône de la contre-culture, dans une Amérique en plein bouleversement politique. « Il est devenu le représentant de sa génération comme Brando l'avait été de la sienne²¹⁰ » soutient David Shipman. Le Marlowe de Gould est loin de présenter une conscience politique comme Moses Wine. Il se trouve détaché de tout mais il moque ouvertement les figures de puissance (les policiers ou les gangsters), envers lesquelles il ne montre aucun signe d'intimidation. Par exemple, il ne prend pas du tout l'interrogatoire de police auquel on le soumet au sérieux et demande à un inspecteur, avec un ton insolent et détaché, s'il est « pédé » ou s'il trompe sa femme²¹¹.

Comme pour Moses Wine, la critique insiste sur le caractère immature d'Elliott Gould. Son obsession pour son chat souligne son comportement puéril. Il confie même aux policiers que son « chat représente beaucoup²¹² » pour lui. Il s'acharne tant bien que mal à le nourrir lorsque son animal le réveille au milieu de la nuit. Gould est un être crédule, un « grand enfant innocent, mal adapté à la société agressive qui est la sienne²¹³ » comme l'observe Michel Cieutat. Gary Arnold le désigne comme un « adolescent ignorant²¹⁴ » tandis que

208 Pauline Kael, « Cinémaland ou le paradis des clochards » dans *Chroniques américaines*, traduction de Aurélie Lenoir, Sonatine Éditions, Paris, 2010, p. 160.

209 Anonyme, « Elliott Gould: The Urban Don Quixote », *Time Magazine*, 7 september 1970, mis en ligne le 1er mai 2010, consulté le 20 décembre 2022 : <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,902712-10,00.html>

« Star for an Uptight Age »

210 David Shipman, *The Great Movie Stars the International Years*, Angus and Robertson, Londres, 1972, p. 185.

« he became the representative of his generation as Brando had been of his »

211 « Are you cheating on your wife ? »

212 « That cat means an awful lot to me »

213 Michel Cieutat, *op. cit.*, p. 21.

214 Gary Arnold, *op. cit.*, partie D, p. 19.

« adolescent ignoramus »

Vincent Canby déclare qu'il « n'est rien d'autre qu'un enfant de notre temps²¹⁵ ». On le voit par exemple faire une grimace enfantine et moqueuse lorsque sa photo d'identité est prise avant son interrogatoire. Pendant qu'il est questionné, il s'amuse à couvrir son visage d'encre noire et chante *Swanee* comme s'il était Al Jolson dans *Rhapsody In Blue* (*Rhapsodie en bleu*, Irving Rapper, 1945) livrant une imitation digne d'un enfant dissipé de sept ans (image en annexe 16). C'est cette attitude qui pourrait le lier au protagoniste de Chandler. Ainsi Robert Benayoun écrit à la sortie du film qu'« Altman, qui a bien lu Chandler, doit avoir retenu de lui de préférence ces phrases éloquentes (reproduites dans *Chandler Speaking*) : « Marlowe est un quadragénaire peu adulte [...] C'est un raté et il le sait. C'est un raté parce qu'il n'a pas d'argent, et un raté moral parce que ses talents particuliers ne sont pas adaptés aux temps et aux lieux qui sont les siens²¹⁶ » ». D'ailleurs à la fin du film, Terry Lennox dit à Marlowe : « Tu es un loser né²¹⁷ » ce à quoi Marlowe lui répond « Oui, j'ai même perdu mon chat²¹⁸ » juste avant que le détective privé ne tue son ami.

Marlowe est constamment décrédibilisé. L'écrivain alcoolique Roger Wade n'hésite pas à se moquer de l'allure du privé, le surnommant « Marlboro Man ». Altman donne aussi de l'importance à des séquences burlesques, délaissant l'enquête principale : l'expédition de Marlowe pour nourrir son chat qui lui tient tête par exemple, ou lorsque le protagoniste tombe renversé par une voiture tandis que sur la plaque de la voiture de Eileen Wade apparaît « LOV YOU ». La danse comique finale et clownesque de Marlowe dans la ruelle après avoir assassiné Lennox (au son de *Hooray for Hollywood*) fait évidemment écho à la conclusion de *The Third Man* (*Le Troisième Homme*, Carol Reed, 1949) mais aussi aux fins de certains films de Charlie Chaplin (image en annexe 17). Le Moses Wine de Richard Dreyfuss et le Marlowe de *The Long Goodbye* renvoient tous deux à une figure comique incontournable de la première moitié du XX^e siècle : Groucho Marx pour Moses Wine et Charlie Chaplin pour Marlowe. Gould, s'est d'ailleurs fait connaître comme chanteur et danseur à Broadway avant d'être découvert au cinéma dans *Bob & Carol & Ted & Alice*.

2) Le rapprochement inéluctable avec Humphrey Bogart

215 Vincent Canby, « Film Modernizes Old Private Eye », *The Sentinel*, 22 février 1974, p. 6.
« nothing if not a child of our time »

216 Robert Benayoun, « La clé des champs de Bob Altman », *Positif*, n°155, janvier 1974, p. 31.

217 « You're a born loser. »

218 « Yeah, I even lost my cat. »

La figure légendaire d'Humphrey Bogart est inévitablement invoquée par les critiques de l'époque comme dans la diégèse des films pour comparer les privés de la seconde vague avec l'acteur mythique, soit pour souligner les rapprochements, soit pour en faire ressortir les dissimilarités... Les longs-métrages sont hantés par l'ombre de Bogart. Ce dernier, pour le rôle de Sam Spade dans *The Maltese Falcon* et pour celui de Philip Marlowe dans *The Big Sleep*, est devenu l'archétype, la quintessence du détective à l'aune duquel toutes incarnations qui ont suivi ont été mesurés. Bogart a fourni l'image durable du privé à la silhouette emblématique, vêtu d'un trench-coat déboutonné et d'un chapeau mou à bord large, tout en incarnant un modèle de virilité capable de faire face aux anxiétés masculines des années 1940. Dépourvu d'illusions, insolent, clairvoyant, loyal, sûr de lui et individualiste, le personnage bogartien est devenu le type le plus familier de détective privé au cinéma. Jonathan Coe insiste sur le triomphe de certains de ses personnages :

À l'écran, Bogart paraît parfois inégalable parce que son génie semble consister à garder le contrôle de la situation alors même qu'il est assailli par la conjonction des forces les plus dangereuses²¹⁹.

Joan Mellen évoque même une « Mystique Bogart²²⁰ ». Son personnage iconique rassemble les qualités familières du héros du « *tough movie* » : indépendant, compétitif, agressif et doté d'une vigoureuse répartie. La première incarnation importante du détective privé dans le film noir a été le Sam Spade de Humphrey Bogart dans *The Maltese Falcon*. Ce film a consacré Humphrey Bogart comme star hollywoodienne. Dans son premier rôle de privé, Joan Mellen observe que le caractère viril de Bogart « est si manifeste qu'il ne porte même pas d'arme, toujours capable de démontrer sa puissance avec ses poings. Le Sam Spade de Bogart est suprêmement masculin parce qu'il est son propre homme²²¹. » Elle ajoute que « s'il est capable d'aimer une femme, il est également capable de renoncer à cet amour lorsqu'il est utilisé ou trahi²²². » Le personnage de Sam Spade a été défini par l'interprétation de Bogart comme « un être discret, plein d'humour, sexuel et rusé²²³. » Avec *The Big Sleep*, Bogart et le

219 Jonathan Coe, *Humphrey Bogart*, Éditions Cahiers du Cinéma, Paris, 2005, p. 9.

220 Joan Mellen, *op. cit.*, p. 337.

« Bogart Mystique »

221 *Ibid.*, p. 153.

« His manliness is so manifest that he doesn't even carry a gun, always able as he is to demonstrate his power with his fists. Bogart's Sam Spade is supremely masculine because he is his own man. »

222 *Ibid.*

« if he is capable of loving a woman, he is equally able to renounce that love when he is used or betrayed »

223 James L. Neibaur, *Tough Guy: The American Movie Macho*, McFarland & Company, Jefferson, 1989, p. 79.

« The character of Sam Spade was defined by Bogart's performance as a low-key, humorous, sexual, cunning being. »

réalisateur Howard Hawks ont créé la version la plus emblématique et finalement la plus mémorable de Phillip Marlowe. Bogart joue Marlowe avec le même cynisme et le même flegme que son incarnation de Sam Spade. Joan Mellen énonce que « la méfiance cynique » de Marlowe et son « inaccessibilité sont bien sûr censées le rendre d'autant plus attirant²²⁴ ». Bogart est surtout connu pour ses rôles de gangster dur et de détective calme et nonchalant.

Grâce au succès de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), où son rôle est une variation de cette image de détective, Bogart est devenu l'acteur le plus célèbre de l'après-guerre. Il meurt d'un cancer en 1957, laissant une empreinte importante dans l'histoire du cinéma, dans l'esprit du grand public... James L. Neibaur commente que le personnage de Bogart « exhale les qualités mêmes qui représentent encore des aspects importants de la masculinité à l'écran aux États-Unis²²⁵. » Bogart est mis en valeur à de nombreuses reprises dans les pages des *Cahiers du cinéma*, notamment dans le fameux article écrit par André Bazin à la mort du comédien²²⁶. Dans les années 1960 et 1970, on voit apparaître une véritable fascination ou fétichisation de la part de certains cinéastes tels que Jean-Luc Godard ou Woody Allen pour Humphrey Bogart. Steven Cohan note l'émergence d'un véritable « *Bogie Cult*²²⁷ ». La figure de Bogart est notamment montrée comme un idéal viril inatteignable. Le personnage de Michel interprété par Jean-Paul Belmondo dans *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960) est construit sur un jeu de mimétisme ironique avec Bogart. Dès le début du film, on le voit, armé de son chapeau feutre sur le côté et de sa cigarette au bec, imiter Bogart devant une photo de l'acteur dans un cinéma. Le personnage voyou de Belmondo reprend aussi un tic typique du jeu de Humphrey Bogart : se passer le pouce sur les lèvres. Michel cherche à calquer puérilement son image et son comportement sur un modèle du cinéma américain.

Le scénario de *Play it Again, Sam* (*Tombe les filles et tais-toi*, Herbert Ross, 1972) écrit par Woody Allen est entièrement basé sur la quête absurde du protagoniste Allan Felix pour réaliser son fantasme masculin d'une virilité irréprochable incarnée par Humphrey Bogart et particulièrement par le personnage de Rick Blaine dans *Casablanca*, film qu'il idolâtre et revoit en boucle (image en annexe 18). Le héros peu sûr de lui fétichise l'acteur, le

224 Joan Mellen, *op. cit.*, p. 156.

« His cynical wariness and inaccessibility are of course assumed to make him all the more appealing. »

225 James L. Neibaur, *op. cit.*, p. 72.

« exudes the very qualities that still represent important aspects of American screen masculinity. »

226 André Bazin, « Mort d'Humphrey Bogart », *Cahiers du cinéma*, n°68, 1^{er} février 1957.

227 Steven Cohan, *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties*, Indiana University Press, Bloomington, 1997, p. 80.

vieil Hollywood et canalise l'esprit de Bogart pour séduire le personnage de Diane Keaton. Humphrey Bogart apparaît même à l'écran sous la forme d'un fantôme et converse avec le personnage de Woody Allen. Joan Mellen soutient que ce film :

reconnaît ouvertement que la plupart des hommes sont secrètement torturés par le fait de ne pas être Bogart [...] Dépressif, divorcé et critique de cinéma, donc encore plus victime des valeurs hollywoodiennes que la plupart des hommes, il est submergé par un sentiment d'inutilité après avoir revu le film de Bogart. Pour la première fois dans le cinéma américain, Hollywood admet à l'écran les dommages psychologiques et les souffrances qu'il a causés à l'homme américain en imposant une définition aussi irréaliste de la masculinité²²⁸.

Cette fétichisation lui coûte en effet son mariage au début du film, sa femme le quittant pour un autre homme en lui assénant que tout ce qu'ils font dans la vie, « c'est regarder des films²²⁹ ». Les murs de l'appartement d'Allan sont couverts de posters de *Casablanca* et de *Key Largo* (John Huston, 1948). Allan se demande en voix off : « Bogart est une image parfaite, à qui d'autre pourrais-je m'identifier²³⁰? » Allan ne parvient finalement pas à incarner la masculinité de dur à cuire de Bogart aussi parce que sa propre judéité l'exclut de la chaîne d'identification qui a permis aux hommes blancs de l'époque de s'identifier de manière symptomatique à Bogart.

Il convient de noter qu'une telle célébration de l'image de Bogart ne se produit que rétrospectivement, après qu'il ait atteint le sommet de sa gloire et même plusieurs années après qu'il soit mort. Bogart a « fait l'objet d'un fort culte sur les campus universitaires au cours des années 1970²³¹ » (comme le cinéma Brattle Theatre à Harvard). Le regain de popularité de Bogart serait symptomatique des changements socio-historiques dans les conceptions de la masculinité américaine évoqués précédemment. On peut considérer que le culte de Bogart exacerbe et atténue à la fois la crise de la masculinité. Jeremy Kaye nomme « *Bogie-face* », ce qui a « protégé la masculinité des hommes blancs contre les traumatismes subis à l'époque du Vietnam en leur offrant une image nostalgique des années 1940 au prisme

228 Joan Mellen, *op. cit.*, p. 337.

« What is marvelous about *Play it Again, Sam* is its open acknowledgment that most men are secretly tortured by not being Bogart [...] Depressed, divorced, and a movie critic, hence even more a victim of Hollywood's values than most men, after watching the Bogart film once again he is overwhelmed by a sense of his own worthlessness. For the first time in American movies, Hollywood admits on screen to the psychological damage and suffering it has caused the American male in imposing so unreal a definition of masculinity. »

229 « All we ever do is see movies. »

230 « Bogart is a perfect image. Who else am I going to identify with ? »

231 James L. Neibaur, *op. cit.*, p. 72.

« a strong cult following he garnered on college campuses during the 1970s. »

d'une vision de l'Amérique où les hommes pouvaient être des durs à cuire dont la domination n'était pas remise en question²³². »

C'est justement une approche nostalgique qui empreigne en partie la seconde vague des films de privé. *Harper* avec Paul Newman sorti en 1966 peut être considéré comme un hommage aux films noirs des années 1940-1950 et à *The Big Sleep* en particulier. *Harper* a été tourné à la Warner Bros sur le même plateau que celui du film d'Howard Hawks²³³. De même, le film s'offre une scène d'exposition fortement parallèle. « Les décors, la serre torride et le salon monumental précieusement meublé [...] sont autant d'héritages du grand Humphrey²³⁴ » expose Roger Tailleur dans *Positif*. Le film renforce cette allusion avec la présence au casting de Lauren Bacall, la veuve de Bogart, non pas dans son ancien rôle de *The Big Sleep* mais dans celui d'une femme âgée et invalide à la recherche de son mari disparu, un personnage similaire à celui du général Sternwood dans le film de 1946 (image en annexe 19). De même la jeune enjôleuse que joue Pamela Tiffin dans le film peut évoquer le personnage de Carmen Sternwood.

Certains critiques ont alors acclamé Newman comme le nouveau Bogart. À la sortie du film, un critique de *The Saturday Review* rapporte que Newman « s'acquitte de sa tâche avec la même attitude irréfléchie et sans états d'âme que celle qui a permis à Humphrey Bogart de séduire toute une génération de cinéphiles²³⁵. » Tout comme l'archétype du privé figuré par Bogart, Harper est un solitaire, cynique, malin, avec un air détaché et une capacité à expédier ses adversaires à coups de poing. Les scènes les plus divertissantes des deux films impliquent que les détectives prennent différentes identités pour obtenir des informations. Dans *The Big Sleep*, Bogart se fait passer pour un collectionneur de livres snob tandis que dans *Harper*, Newman feint un accent texan et une attirance pour le personnage de Shelley Winters. L'ombre de Bogart et de son incarnation de Marlowe plane excessivement sur *Harper*. Barry

232 Jeremy Kaye, « Hard-Boiled Nebbish: The Jewish Humphrey Bogart in Robert Altman's *The Long Goodbye* and Woody Allen's *Play It Again, Sam* » dans Rick Armstrong, *Robert Altman: Critical Essays*, McFarland, Jefferson, 2011, p. 129.

« secured the masculinity of white men against the traumas they had suffered in the Vietnam era by offering white men a nostalgic image of the 1940s and its vision of America where white men could be tough-guys, unquestioned in their dominance. »

233 Roger Tailleur, *op. cit.*, p. 129.

234 *Ibid.*

235 Lawrence J. Quirk, *The Films of Paul Newman*, The Citadel Press, New York, 1971, p. 150.

« Newman, goes about his business with the same undeflectable, no-nonsense attitude that once endeared Humphrey Bogart to a whole generation of moviegoers. »

Westgate rapporte que Harper est un « véritable détective privé à l'ancienne²³⁶ ». Dans le *New York Times*, Bosley Crowther affirme que le film donne véritablement l'impression que « Bogey est de retour²³⁷ ». Cependant, il nuance tout de même cela en critiquant la performance de Newman en comparaison avec celle de Bogart. Pour le *New York Times*, Paul Newman est un acteur intéressant mais il est « trop frais, trop robuste pour être cohérent dans le rôle du détective amoiché qu'il est censé être et que M. Bogart avait l'habitude d'être²³⁸. » Newman ferait de son détective « plutôt un charmeur à la James Bond, ce qui n'est pas tout à fait la caractéristique du loser auto-condamné de ce film²³⁹. » Newman serait trop beau, trop athlétique pour convaincre complètement le spectateur dans un rôle d'un privé dur à cuire. Dans *The News and Observer*, Bill Morisson exprime que le Harper de Paul Newman n'est justement « pas celui de Bogart, mais il n'était pas censé l'être²⁴⁰. » et il évoque notamment la séquence d'ouverture peu glamour où le détective se réveille. On peut déjà déceler les prémices d'une déconstruction du privé bogartien. De même, Bill Morisson fait référence à la scène où Harper dit qu'il est un « détective d'un nouveau genre²⁴¹ » lorsque le personnage de Lauren Bacall s'étonne qu'il n'accepte pas un verre d'alcool dès le matin. Un privé des années 1940 interprété par Bogart l'aurait instantanément bu et savouré.

The Late Show est aussi imprégné d'une veine nostalgique avec son lot de références appuyées à l'âge d'or hollywoodien et bien sûr à Bogart. Le protagoniste, Ira Wells interprété par Art Carney, est ce qu'un détective privé des films des années quarante aurait pu devenir : retraité, vivant seul dans une chambre meublée, sans voiture, malentendant, avec une jambe amochée et un ulcère à l'estomac... Dès le début, le film affiche sa dimension nostalgique marquée. La caméra effectue un lent travelling circulaire autour de la chambre du héros. Nous voyons le bric-à-brac qu'Ira a accumulé au cours de ses années de travail en tant que détective privé. Un film en noir et blanc sur la Seconde Guerre mondiale est diffusé sur le poste de

236 Barry Westgate, « Old-Fashioned Private Eye Welcome Reality Nowadays », *Edmonton Journal*, 9 avril 1966, p. 49.

« real old-fashioned deprivate eye »

237 Bosley Crowther, « Screen: Paul Newman in *Harper* Evokes Bogart », *The New York Times*, 31 mars 1966, p. 43.

« Bogey's back »

238 *Ibid.*

« he is too fresh, too ruggedly good looking to be consistent as the sort of beat-up slob that his shady detective is intended to be and as Mr. Bogart used to be. »

239 *Ibid.*

« more a smoothie on the order of James Bond and that isn't quite the characteristic for the self-condemned loser in this film. »

240 Bill Morisson, « 'Harper' isn't Bogart », *The News and Observer*, 7 juin 1966, p. 15.

« Paul Newman's Harper is not Bogart's, but it wasn't meant to be. »

241 « New type »

télévision en arrière-plan, tandis que sur son bureau, on peut lire la première page de ses mémoires (intitulées « *Naked Girls and Machine Guns* ») sur la machine à écrire. On voit quelques clichés jaunis de Ira dans les années 1940 mais surtout sur son bureau une photo portrait encadrée de l'actrice Martha Vickers qui a incarné Carmen Sternwood dans *The Big Sleep*. Il s'agit déjà d'une référence directe à l'âge d'or du film noir et à Bogart. Robert Benton imagine le « vieillissement d'un héros mythique des années 40 qui pourrait être Bogart du *Faucon Maltais*²⁴². » On remarquera au passage que la mort de l'ancien partenaire de Ira au début de *The Late Show* fait écho à celle de Miles Archer dans le film de John Huston. Dans le quotidien américain *The Recorder*, on peut lire que *The Late Show* est « un hymne au fantôme vieillissant de Philip Marlowe et de Sam Spade, un hommage aux légendaires détectives privés incarnés autrefois par Humphrey Bogart²⁴³. »

Le film révèle aussi une déconstruction du mythe typique de la *Hollywood Renaissance*, dépassant alors le simple jeu de références nostalgique. La séquence la plus révélatrice de cela se situe vers la fin du film. Ira et sa comparse Margo discutent dans un café où sont accrochés au mur plusieurs portraits photographique de grandes stars du *Old Hollywood* comme Clark Gable. Un portrait noir et blanc en studio de Humphrey Bogart est bien sûr très visible à l'arrière plan. Soudain, Ira est pris d'une violente douleur : il est victime d'une crise d'ulcère qui le cloue par terre et implore l'aide de Margo. Le personnage ne peut plus se réfugier dans sa gloire ancienne et la réalité de la vieillesse le rattrape brutalement. Lorsqu'Ira est allongé et affaibli sur une table du café, la photo de Bogart apparaît flou à l'arrière plan, tel un fantôme jaillissant du passé du détective, accusant la vulnérabilité d'Ira en comparaison avec l'efficacité sans faille de Bogart (images en annexe 20). Ce portrait agit comme un rappel lui assénant qu'il ne pourra plus jamais retrouver sa forme physique d'antan. Ira se confie et se lamente sur ses problèmes de santé lors d'un monologue. Les larmes lui montent aux yeux, une fragilité que Bogart n'aurait jamais laissé entrevoir ne serait-ce qu'une seule seconde. Un travelling latéral nous montre les clients du restaurant observant au milieu de photos des anciennes vedettes d'Hollywood, comme si eux aussi le regardaient impuissants. À leur instar, il va devenir un héros disparu de l'écran, un « spectre surgi d'un passé plus aventureux²⁴⁴ » et dont le portrait sera bientôt accroché à ce mur. Ira prend conscience de cela durant cette séquence. Michael Henry dans *Positif* révèle qu'« il

242 Gilles Cebe, « *Le Chat connaît l'assassin* », *Écran*, n°63, novembre 1977, p. 53.

243 Carl Vigeland, « Charm of 'Late Show' in its characters », *The Recorder*, 28 avril 1977, p. 10.

« *The Late Show* is a hymn the aging ghost of Philip Marlowe and Sam Spade, a tribute to the legendary private eyes once played by Humphrey Bogart. »

244 Michael Henry, « Cinéma de minuit (*The Late Show*) », *Positif*, n°199, novembre 1977, p. 61.

n'est pas un personnage de *The Late Show* qui n'entretienne un rapport direct ou indirect avec le mythe hollywoodien²⁴⁵ ». Margo est une hippie farfelue et libre qui est venue à Hollywood pour devenir une star. Une relation se tisse entre Ira et Margo, ces deux personnages que tout oppose. Elle vient en aide à Ira dans son enquête, prend goût au métier de détective et tombe même amoureuse du protagoniste à la fin. David Bartholomew exprime avec ironie qu'« ensemble, ils ne sont pas M. et Mrs Smith ou Bogart et Bacall²⁴⁶ ».

Arthur Penn, dans *Night Moves*, a aussi recours à la figure de Bogart pour discréditer le détective privé. Le meilleur exemple est la confrontation entre Moseby et Marty Heller, l'amant de sa femme. Moseby lui fait comprendre qu'il sait ce qui se passe, s'attendant à ce que l'homme s'effondre et admette sa culpabilité, mais au lieu de cela, l'amant passe à l'offensive et le provoque même sur sa vie privée en touchant un point sensible. Moseby est à bout de nerfs, craque et saisit l'homme par la chemise. Celui-ci n'est pas impressionné et va même jusqu'à se moquer de Moseby : « Allez Harry, frappe-moi comme le ferait Sam Spade²⁴⁷ ! ». Et c'est cette remarque finale qui désarme complètement le protagoniste. Cela rappelle nécessairement une séquence de *The Maltese Falcon* où Spade assène un coup de poing à la mâchoire du personnage de Peter Lorre, sauf qu'ici Harry ne passe pas à l'acte. L'amant de sa femme le compare explicitement au héros qu'il voudrait imiter, mais sans y parvenir. Le Sam Spade de Bogart est un homme qui n'a pas peur du danger et qui est toujours lui-même, ce qui est tout l'inverse de Harry Moseby. Ce dernier n'est pas un homme d'action comme Spade et ce commentaire ne fait que le rendre d'autant plus faible et impuissant. *Night Moves* joue consciemment contre l'idée du détective à la Bogart. D'ailleurs, Claude Beylie dans une critique publiée à la sortie du long métrage, moque le protagoniste et parle d'un « Sam Spade au rabais, plus brillant à une table d'échecs ou sur un stade que dans la vie²⁴⁸ ». Comme le personnage de Woody Allen dans *Play it again, Sam*, Harry semble écrasé par l'échec de la jointure de son identité avec l'idéal viril de Bogart.

Dans *The Long Goodbye*, Elliott Gould reprend le rôle mythique du privé Philip Marlowe, personnage dont Bogart avait donné l'interprétation définitive 26 ans auparavant. La critique s'est alors empressé de mettre en contraste les deux interprètes. Là où Bogart avait

245 *Ibid.*, p. 63.

246 David Bartholomew, « *The Late Show* », *Sight and Sound*, vol. 46, n°3, été 1977, p. 189.

« Together .. well, they're not Mr. And Mrs. Smith or Bogart and Bacall/Astor »

247 « Come on Harry, take a swing at me like Sam Spade would ! »

248 Claude Beylie, « *La Fugue* », *Écran*, n°41, novembre 1975, p. 59.

de l'élégance, Gould est un « empoté²⁴⁹ » qui « trébuche²⁵⁰ » comme on peut le lire dans son portrait dans le *Time Magazine*. Dans *France soir*, le critique observe que « non seulement Elliott Gould est en opposition physique avec Bogart, mais encore la façon dont il joue Marlowe est aux antipodes de la tradition bogartienne²⁵¹ ». Claude Benoît compare Elliott Gould non pas au Bogart « impérial²⁵² » de *The Big Sleep* mais plutôt à celui « fatigué²⁵³ », mal rasé et psychopathe de *The Treasure of the Sierra Madre* (*Le Trésor de la Sierra Madre*, John Huston, 1948). Gould s'est emparé du personnage cultivé par Humphrey Bogart et l'a détourné. Comme évoqué précédemment, cette réinterprétation a déplu à de nombreux critiques. La présence à l'écriture du scénario de Leigh Brackett (qui avait écrit le script de *The Big Sleep* en 1946) pouvait laisser penser que le film constituerait une renaissance du détective *tough guy*. Le réalisateur Robert Altman explique lui-même, ce qui semble être la cause principale de ce rejet :

Les gens qui ont été déçus par *The Long Goodbye* ont été déçus, non pas par ma façon de traiter Raymond Chandler, mais parce que Humphrey Bogart n'y jouait pas. Ils prenaient comme modèle Humphrey Bogart dans *The Big Sleep*²⁵⁴.

Le Marlowe de Gould semble être finalement plus proche du personnage de Chandler que de toutes les autres interprétations, qui en ont fait une sorte de super-héros de cinéma. L'influente critique Pauline Kael publie en octobre 1973 un papier extrêmement élogieux consacré au film de Robert Altman. Elle déclare avec emphase que *The Long Goodbye* est « probablement le meilleur film américain de tous les temps qui a failli ne pas être diffusé à New York²⁵⁵ », décrit le personnage comme un « irréprochable idiot – le regard innocent – d'un monde corrompu²⁵⁶ » et avance que le « le machisme romantique du Marlowe de Bogart dans *The Big Sleep* s'est évanoui²⁵⁷ ». Comme Altman, elle expose la raison du mécontentement de certains critiques :

249 Anonyme, « Elliott Gould: The Urban Don Quixote », *op. cit.*

« klutz »

250 *Ibid.*

« stumbles »

251 Anonyme, « Le Privé... De rien », *France soir*, 1^{er} décembre 1973

252 Claude Benoît, « La griffe d'Altman », *Jeune Cinéma*, n°76, février 1974, p. 39.

253 *Ibid.*

254 David Breskin, *Inner Views: Filmmakers in Conversation*, Da Capo Press, New York, 1997, p. 318-319.

« The people who were disappointed with *The Long Goodbye* were disappointed, not with my handling of Raymond Chandler, but because Humphrey Bogart wasn't in it. They were using as their model Humphrey Bogart in *The Big Sleep*. »

255 Pauline Kael, « Cinémaland ou le paradis des clochards », *op. cit.*, p. 159.

256 *Ibid.*, p. 158.

257 *Ibid.*, p. 159.

Et j'ai dans l'idée que les gens répugnent à dire adieu aux bonnes vieilles salades du Marlowe de Bogart, car elles satisfont un besoin profond. Ils ont l'habitude d'accepter les durs à cuire totalement égoïstes des films récents, mais peut-être qu'ils ont peur de rire en voyant le Marlowe paumé que campe Gould²⁵⁸.

Kael critique les fanatiques de longue date de Bogart. Elle va même plus loin en suggérant que Gould « pourrait effacer l'image de l'icône Bogart²⁵⁹. » Kael se trouve en phase avec la démythologisation critique de la plupart des cinéastes de la *Hollywood Renaissance*. Altman déconstruit l'image fétichisée de Bogart, exposant la fausse nostalgie du culte de l'acteur. L'image de Bogart occupait une place trop importante dans l'idéologie de la masculinité de l'époque pour permettre à Gould de l'altérer. Les années 1970 avaient besoin de la masculinité *hard-boiled* de Bogart.

Le film a été un échec lors de sa sortie dans quelques grandes villes comme Los Angeles et Chicago²⁶⁰, en raison notamment de l'affiche où l'on peut lire « Rien ne dit adieu comme une balle²⁶¹ » (image en annexe 21). Ce poster laissait croire qu'il s'agissait d'un film policier conventionnel, dans la continuité de *Shamus* sorti à peu près à la même époque et que le protagoniste était un traditionnel détective *hard-boiled* dans la lignée de James Garner ou Burt Reynolds. United Artists a brusquement annulé la sortie à New York et le film a été temporairement retiré de la distribution afin de se concentrer sur une nouvelle approche marketing. *The Long Goodbye* est finalement ressorti dans l'ensemble des États-Unis avec une affiche humoristique dans la lignée des caricatures des couvertures du magazine satirique *Mad*. *Play It Again, Sam* a été un succès public et critique à l'inverse du film de Robert Altman. Le film de Woody Allen est une farce loufoque tandis qu'il est plus difficile de catégoriser *The Long Goodbye*. Jeff Simon explique qu'à l'inverse de Woody Allen, Elliott Gould essaie de se comporter comme Bogart : « Un Woody Allen sait toujours fondamentalement qu'il est un gringalet. Un Elliott Gould pourrait se faire des illusions en croyant qu'il est Humphrey Bogart²⁶² ».

258 *Ibid.*, p. 168.

259 *Ibid.*

260 David Sterritt, « Breaking the Rules Altman, Innovation and the Critics » dans Adrian Danks (dir.), *A Companion to Robert Altman, op. cit.*, p. 103.

« box office receipts for *The Long Goodbye* were unambiguously low when the film opened in Chicago, Los Angeles and two other cities. »

261 « Nothing says goodbye like a bullet. »

262 Jeff Simon, « Altman's Perforation of Detective Myth Struggles With Off-the-Wall Distribution », *The Buffalo News*, 16 Mars 1974, p. 42.

Comme dans *The Late Show* (dont Altman est d'ailleurs le producteur), tout Los Angeles est hanté par son passé cinématographique. On pense notamment à l'usage ironique de la musique de fin *Hooray for Hollywood*. De même, un agent de sécurité imite, tout au long du film, pathétiquement Barbara Stanwyck, James Stewart et d'autres stars de l'âge d'or hollywoodien. Enfin, Sterling Hayden, une des vedettes iconiques du film noir canonique, interprète Roger Wade, un des personnages principaux.

En 2011, Jeremy Kaye propose une analyse de *The Long Goodbye*, en soutenant que le Philip Marlowe interprété par Elliot Gould reconfigure le personnage en une identité juive, par opposition à la version traditionnelle représentée par Humphrey Bogart. Pour l'auteur, « c'est la judaïsation à la fois de Bogie et de Gould – le fait qu'il ait fait de Marlowe un clown et un héros détective – qui a condamné *The Long Goodbye* sur le plan critique et commercial²⁶³ ». En faisant de Bogart un juif, *The Long Goodbye* rend impossible l'identification idéologiquement motivée des hommes blancs victimisés à Bogart, et remet ainsi en question les conventions raciales du film noir. Dans une interview donnée à *The Village Voice*, Gould exprime sa perplexité lorsqu'on lui fait remarquer que même dans le rôle de Philip Marlowe, il apparaît comme juif. « Je voulais juste être américain. C'est un pathos que John Wayne et Humphrey Bogart n'ont jamais connu²⁶⁴. »

« A Woody Allen always fundamentally knows he's a shrimp. An Elliott Gould might actually delude himself into believing he was Humphrey Bogart »

263 Jeremy Kaye, *op. cit.*, p. 133.

« Ultimately, it was Gould's both/and Jewification of Bogie – his making Marlowe a clown and a detective hero – that spelled critical and commercial doom for *The Long Goodbye*. »

264 James Hoberman, « The Goulden Age », *The Village Voice*, mis en ligne le 10 avril 2007, consulté le 3 mars 2023 : <https://www.villagevoice.com/2007/04/10/the-goulden-age/>

« I just wanted to be American. That's a pathos John Wayne and Humphrey Bogart never experienced. »

II – La remise en question existentielle d’un personnage inadapté à son époque

Le détective privé, dans les années 1970, est un anachronisme parfait, une figure iconique du passé désormais dépassé par les mœurs de son temps, en décalage avec son époque et raillé par ses contemporains. Il s’agit alors d’un personnage au bout du rouleau faisant preuve d’une grande lucidité doublé d’une profond cynisme.

1) Une figure anachronique

Les détectives de la première vague des années 1940-1950 étaient déjà anachroniques car ils avaient des valeurs associées à un passé plus ancien et plus héroïque. Il étaient prêts à se sacrifier pour l’intérêt supérieur de la justice. Mais dans cette seconde vague, cela s’accentue nettement. Le héros est propulsé dans un cadre contemporain où il est tourné en ridicule et le plus souvent victime d’un code d’honneur périmé comme l’expose William Luhr :

À la fin des années 1960, le détective privé romantique, tout comme le cow-boy, était considéré comme appartenant à une époque révolue. Il était associé à des structures de valeurs et à des styles cinématographiques aussi anachroniques que le fédora ou la Lucky Strike Green. Même lorsqu’ils sont présentés comme des hommes contemporains confrontés à des problèmes contemporains, ils ne peuvent s’empêcher de rappeler une époque révolue, comme les cow-boys modernes dans des camionnettes²⁶⁵.

L’exemple le plus représentatif de cette idée est bien sûr le Marlowe d’Elliott Gould. Il est significatif que nous le voyions pour la première fois endormi tout habillé. Altman a lui-même baptisé son personnage « Rip Van Marlowe » : un homme qui s’est endormi pendant trente ans et qui se trouve alors déphasé. Marlowe n’est manifestement pas à sa place dans l’environnement californien ensoleillé des années soixante-dix qu’il habite. Il fume sans cesse des cigarettes alors même que fumer était davantage glamour dans les films d’après-guerre. De même, il reste très attaché à des valeurs telles que l’amitié ou l’honnêteté qui ne sont plus

265 William Luhr, *Raymond Chandler and Film*, Frederick Ungar, New York, 1982, p. 154.

« By the late 1960s, the romanticised private eye, like the cowboy, was considered part of a past age. He was associated with value structures and styles of filmmaking that were anachronistic as the fedora or Lucky Strike Green. Even when presented as contemporary men dealing with contemporary problems, they could not help but recall a past age, like modern-day cowboys in pick-up trucks. »

du tout courantes à l'époque de la « *Me decade*²⁶⁶ ». Les mots d'esprit qui faisaient mouche avec Bogart ne suscitent plus aucune réaction par exemple. Il porte un costume et une cravate partout où il va. La drôlerie du personnage provient aussi de cela : il est comiquement déconnecté de l'évolution de la Californie des années 1970. Cet anachronisme est accentué avec le choix d'Elliott Gould dans le rôle du détective privé. Dans le *Hollywood Reporter*, Alan R. Howard le considère comme un « anachronisme tolérant et inoffensif²⁶⁷ » tandis que Joseph Gelmis observe que « son véhicule est, comme lui, un splendide anachronisme, une Lincoln Continental des années 1940²⁶⁸ ». Il est très souvent raillé par les personnages. On entend par exemple un policier lui dire « Marlowe avec un e. Ça sonne comme un nom de pédé²⁶⁹ ». Cela révèle une certaine hostilité de la part de certains personnages face à un personnage de privé moins masculin qu'à l'accoutumé.

Dans *Night Moves*, Harry Moseby est tout autant ridiculisé que Marlowe. De nombreux dialogues révèlent que les personnages ne sont plus du tout sensibles aux méthodes du privé traditionnel. Quentin, le petit ami de la fugueuse, grogne contre Harry et jette sa carte de privé : « " *Moseby Confidential* ", c'est quoi ce nom de merde²⁷⁰? ». Moseby avoue avec ironie que ce « n'est pas très attractif » mais qu'« au moins, il n'y a pas d'œil imprimé sur la carte²⁷¹ ». Le film montre qu'Harry tente désespérément de s'accrocher aux poncifs du privé pour se sécuriser et résoudre son affaire. Lorsqu'il tente de soutirer des informations à Paula, celle-ci ne se laisse pas faire et réplique : « Vous posez ces questions parce que vous voulez connaître la réponse ou parce que vous pensez qu'un détective devrait le faire²⁷²? ». Au début du film, la commanditaire de l'affaire, Arlene Iverson demande d'un air coquet : « Êtes-vous le genre de détective qui, une fois qu'il est sur une affaire, ne peut plus s'en défaire ? Les pots-de-vin, les coups, l'attrait du corps d'une femme²⁷³ » ce à quoi Harry répond que « c'était

266 Expression utilisée par Tom Wolfe dans son essai « The " Me " Decade and the Third Great Awakening » (*New York magazine*, 23 août 1976) décrivant une ère de narcissisme, d'égoïsme, de conscience personnelle plutôt que politique, en contraste évident avec les valeurs sociales qui prévalaient aux États-Unis dans les années 1960.

267 Alan R. Howard, « 'The Long Goodbye': THR's 1973 Review », *The Hollywood Reporter*, 7 mars 1973. mis en ligne le 7 mars 2018, consulté le 22 février 2023 :

<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/long-goodbye-review-1973-movie-1089809/>
« tolerantly benign anachronism »

268 Joseph Gelmis, « A Live Film That's a Great Cartoon », *Newsday*, 11 novembre 1973, p. 107.

« His vehicle is, like him, a splendid anachronism, a 1940s Lincoln Continental. »

269 « Marlowe with an e. Sounds like a fag name »

270 « " Moseby Confidential ". What kind of bullshit name is that ? »

271 « It's not so hot. At least it doesn't have an eye printed on the card »

272 « Do you ask these questions because you want to know the answer or is it just something you think a detective should do ? »

273 « Are you the kind of detective who once you get on a case nothing can get you off ? Bribes, beatings, the allure of a woman's body. »

vrai dans le temps²⁷⁴ ». Dan Bickley à la sortie du film déclare que le protagoniste est un « anachronisme absurde, aussi déplacé dans l'Amérique contemporaine qu'un pionnier²⁷⁵ ». Selon Bran Nicol, l'une des raisons de cet anachronisme est l'apparition d'un nouveau type de héros d'action populaire, le policier justicier du *Vigilante Film*²⁷⁶. En comparaison, le détective privé paraît sans intérêt. C'est cette idée qui ressort par exemple dans une critique d'époque de *Hickey & Boggs* : « Hickey et Boggs sont comme des pièces de musée, des antiquités vivantes que le temps a abandonnées sur une étagère d'arrière-boutique²⁷⁷ ».

Ira Wells de *The Late Show* est un personnage pouvant être mis en parallèle avec le Marlowe d'Altman excepté qu'il ne se réveille pas d'une longue hibernation. Ira Wells a vécu toutes ces années au ralenti, devenant de plus en plus étranger au monde qui changeait autour de lui. Il a effectivement vieilli et paraît désormais bedonnant, grincheux, renfrogné... Comme Marlowe, Ira est attaché à des valeurs aussi désuètes que l'amitié, l'honnêteté, l'indépendance professionnelle... Il est aussi moqué : il est réduit à prendre les transports en commun tout au long du film (indignité ultime à Los Angeles), doit retirer son appareil auditif avant de tirer avec son pistolet... Au début du récit, ce privé semble se complaire dans une vision nostalgique du passé, paraissant désormais rétrograde dans l'Amérique contemporaine. Dans la revue anglaise *Films and Filming*, Margaret Tarratt le décrit comme un « chauvin et dur à cuire selon les normes des années 1970²⁷⁸ ». Ira rencontre Margo, une jeune actrice excentrique, pur produit des années 1970, lui demandant de retrouver son chat enlevé. Margo est son opposé caractériel : volubile, sociable, bavarde... Il s'agit d'une femme moderne ayant l'apparence d'une hippie, parlant ouvertement de ses menstruations et s'adonnant aux modes de la contre-culture, de la psychanalyse à la méditation... Ira manifeste de la misogynie envers elle dès leur rencontre (image en annexe 22). Il s'adresse constamment à elle en lui disant « Poupée²⁷⁹ » et regrette le temps passé : « Vers les années 40, ça regorgeait de filles ici... Des superbes s'efforçant de jouer les dures. Elles s'y prenaient mieux alors²⁸⁰ ». Il va

274 « That was true in the old days.»

275 Dan Bickley, « Film by Dan Bickley », *The Berkeley Gazette*, 30 juillet 1975, p. 13.

« an absurd anachronism, as out of place in contemporary America, as a pioneer »

276 Bran Nicol, *op. cit.*, p. 47-48.

277 Michel Poiccard, « I Spy Talented TV Team Together in Film », *Austin American-Statesman*, 4 octobre 1971, p. 31.

« Hickey and Boggs are like museum pieces, living antiques whom time has abandoned on a backroom shelf »

278 Margaret Tarratt, « *The Late Show* », *Films and Filming*, vol. 23, n°12, septembre 1977, p. 39.

« A tough-talking male chauvinist by seventies standards »

279 « Dolly »

280 « Back in the '40s, this town was crawling with dollies like you. Good-looking cokeheads trying their damndest to act tough as hell. I got news for you : They did it better back then. »

même jusqu'à lui réclamer « d'agir comme une femme²⁸¹ ». Ira semble coincé dans sa période de gloire et utilise encore l'argot des années 1940. David Denby dans le *Boston Phoenix* brosse un portrait du personnage :

Ayant travaillé dans un milieu sordide pendant plus de 30 ans, Wells n'attend pas grand-chose de la race humaine : il appelle les femmes « poupées » ou « chipies » et se plaint du désordre de leur vie ; il s'attend à ce que les hommes soient des escrocs ou des imbéciles, voire les deux à la fois²⁸².

Mais le film donne au privé une chance de se réhabiliter. Une étrange relation se noue entre ces deux protagonistes parfaitement antithétiques. Ira et Margo forment un duo détonnant dont les échecs communs et la solitude les rapprochent. Margo tombe même amoureuse de Ira. Celui-ci revient sur ses préjugés, s'ouvre davantage à ses contemporains... Comme l'expose Michael Henry, le réalisateur du film Robert Benton « veut croire que ce personnage anachronique a encore quelque chose à nous dire²⁸³ ».

2) La mise en doute logique de son activité : un sentiment de résignation

Il est évident qu'en exerçant une profession aussi archaïque et peu estimée, le privé perd ses repères et ne croit plus en rien. Le cinéma de la *Hollywood Renaissance* se caractérise par le vide et la solitude de l'existence, la recherche insensée de nouveaux idéaux, l'absence d'illusions... Le privé se confronte alors à une angoisse existentielle importante. Il est lucide et en vient à se demander lui-même pourquoi il continuerait à exercer ce travail disgracieux, à accepter des missions de bas étage... Le détective privé a-t-il encore de l'importance dans les années 1970 ? Bran Nicol désigne le privé comme le « parfait héros existentiel²⁸⁴ ». Le film noir s'est toujours construit dans un contexte d'anxiété quant au sens de la vie. Le fatalisme est un des tropes fondamentaux du film noir classique, comme l'illustre *Detour* par exemple. La claustrophobie et l'aliénation découlent des perspectives existentielles de ces films. Les personnages masculins sont souvent des ratés, des sans-

281 « Try to act like a lady, will you ? »

282 David Denby, « *The Late Show* » dans Mike Sragow (dir.), *Produced and Abandoned: The Best Films You've Never Seen*, Mercury House, San Francisco, 1990, p. 335.

« Having worked in a sordid business for over 30 years, Wells doesn't expect much from the human race : he calls women "dolls" or "chippies" and complains about the messiness of their lives ; men he expects to be crooks or fools or both. »

283 Michael Henry, *op. cit.*, p. 62.

284 Bran Nicol, *op. cit.*, p. 8.

« the perfect existential hero »

espoirs, le plus souvent des hommes ordinaires sans tendances héroïques. Dans un article dans *Sight and Sound*, Robert G. Porfirio observe qu'un « sentiment d'insignifiance²⁸⁵ » imprègne le cinéma noir classique. La *Hollywood Renaissance* se définit aussi par un pessimisme intense. Leigh Clayton soutient que le film noir des années 1970 est marqué par les « thèmes de la désillusion, du passé recouvrant le présent, de l'aliénation de l'homme de l'ailleurs et la tentative futile de lutter contre le chaos²⁸⁶. »

Dans un chapitre de l'ouvrage *The Last Great American Picture Show*, Thomas Elsaesser nomme cette tendance « le pathos de l'échec²⁸⁷ ». L'auteur explique que ces films rejettent la causalité narrative et orientée vers un but, typique du cinéma classique. Au lieu de cela, ce cinéma explore la figure du « héros démotivé²⁸⁸ », dont la trajectoire est suivie soit par des voyages non résolus et sinueux – dans des road movies comme *Two Lane Blacktop* (*Macadam à deux voies*, Monte Hellman, 1971) – soit, comme dans *The King of Marvin Gardens* (Bob Rafelson, 1972), par le recours à des « des situations qui vivent d'une sorte de dynamique négative et d'auto-démolition²⁸⁹. » Le penchant pour le pathos et l'apitoiement sur soi de ces héros masculins sans but est un élément fondamental. On se souvient bien sûr de la célèbre réplique résignée prononcée par le personnage de Peter Fonda dans *Easy Rider* : « Nous avons foiré²⁹⁰ » Comme le formule Thomas Elsaesser, « les héros d'aujourd'hui attendent la fin, convaincus qu'il est trop tard pour agir, comme si trop de contradictions avaient annulé l'élan vers le sens et la finalité²⁹¹. »

Harper est extrêmement marqué par cette lucidité quant au caractère peu glorieux de ce métier. La conclusion du long-métrage est très représentative de cela. Harper découvre que celui que le tueur qu'il recherchait est en fait un de ses meilleurs amis, Albert Graves. Harper

285 Robert G. Porfirio, « No Way Out: Existential Motifs in The Film Noir », *Sight and Sound*, vol. 45, n°4, automne 1976, p. 216.

« sense of meaninglessness »

286 Leigh Clayton, *Authentic Heroes: Existentialism and Film Noir*, thèse de doctorat, Université d'Aberdeen, 1996, p. 45.

« themes of disillusionment, the past overlying the present, alienation of the man from elsewhere and the futile attempt to fight chaos »

287 Thomas Elsaesser, « The Pathos of Failure: American Films in the 1970s » dans *The Last Great American Picture Show : New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2004, p. 279.

288 *Ibid.*

« Unmotivated hero »

289 *Ibid.*, p. 282.

« situations that live from a kind of negative, self-demolishing dynamic. »

290 « We blew it »

291 *Ibid.*, p. 291.

« Today's heroes are waiting for the end, convinced that it is too late for action, as if too many contradictions had cancelled the impulse towards meaning and purpose. »

se trouve alors d'autant plus désabusé. Il révèle d'ailleurs les dessous de l'enquête en ajoutant avec un grand soupir « Qui s'en préoccupe²⁹²? ». Cette réplique fait écho au « Tout le monde s'en fiche, sauf moi²⁹³ » prononcé par Marlowe à la fin de *The Long Goodbye*. Bien sûr la solution est trouvée à la fin mais est-ce que cela change la vie du personnage, que peut-il en retirer en définitive ? Le privé constate avec défaitisme son caractère superflu dans la société et même au sein de sa propre enquête. Le film d'Altman se termine sur une même note de désespoir même si le personnage n'a pas une mise en doute existentielle aussi profonde que celle de Harper. Celui-ci n'a dorénavant plus d'autre ambition que de « faire le sale boulot tout au long de la ligne²⁹⁴ ». Il est un raté et l'admet. Faire le « sale boulot », c'est rendre la justice, mais pas celle qui est rendue dans un tribunal. À la fin, Albert Graves ne bénéficie d'aucune justice. Le « sale boulot » consiste à exposer la corruption et le crime au regard des autres ou, comme dans le cas présent, à celui des auteurs eux-mêmes. La récompense est donc minime. On peut lire dans une critique d'époque que la principale chose qui ressort du travail de Harper, « c'est sa propre honnêteté grinçante et fatiguée²⁹⁵. »

Ce défaitisme habite encore davantage le duo de *Hickey and Boggs*. Comme Harper, leurs paroles expriment un sentiment de résignation et d'échec. Hickey et Boggs sont deux détectives privés de Los Angeles au bout du rouleau. Ils sont lents, parlent mollement et se déplacent difficilement. Il semble ne jamais y avoir d'urgence avec eux. Au début du film, ils sont engagés par un associé de la mafia pour retrouver Mary Jane. Ils ne se font même pas d'illusions en pensant qu'ils aident à rendre la société « meilleure ». Ils s'accrochent « à une profession en voie de disparition²⁹⁶ ». Ils empruntent le même chemin fatigué vers une obsolescence partagée. Au milieu du film, Hickey se lamente : « Il est temps d'arrêter. Il ne reste plus rien de cette profession, Frank. C'est fini. Il ne s'agit plus de rien²⁹⁷ ». Même leur avocat insiste sur le fait que la législation californienne les rétrogradera bientôt au rang d'huissiers. Il affirme aussi qu'« il n'existe plus de détective privé aujourd'hui²⁹⁸ ». Il n'y a plus de travail pour les détectives privés à Los Angeles, une ville désormais dotée d'une police informatisée. Boggs, quant à lui, semble seulement obnubilé par la récompense : « il

292 « who cares ? »

293 « Nobody cares but me »

294 « All I can do, Albert, is just to do the dirty job all the way down the line. »

295 Anonyme, *Western Daily Press and Times and Mirror*, 21 juin 1966, p. 3.

« And the main thing that comes out as he sets about the job is his own tired gritty honesty. »

296 Wanda Hale, « Murder Thriller Neat and Tricky », *Daily News*, 21 septembre 1972, p. 272.

« Hanging onto a dying profession »

297 « It's time to get out. There's nothing left of this profession, Frank. It's all over. It's not about anything. »

298 « There's no such thing as a private investigator anymore »

s'agit de 400 000 dollars²⁹⁹ ». Après la fusillade sanglante finale, Boggs remarque que « personne n'est venu³⁰⁰ » en dépit des coups de feu, que ce soit la police ou des badauds. « Tout le monde s'en fout³⁰¹ » répond un Boggs las. En dépit d'une victoire miraculeuse sur des hommes dangereux aux intentions meurtrières, Boggs n'arrive toujours pas à faire preuve d'optimisme. Maintenant que l'affaire est terminée, ils cessent d'exister. Le fait qu'ils survivent à la fusillade est une plaisanterie amère. *Hickey & Boggs* est un film sur la stase – financière, professionnelle, spirituelle – de ces deux hommes profondément malheureux et déconnectés. Jamie Portman le désigne même comme un « thriller policier métaphysique³⁰² ». Hickey réitère sa plainte nihiliste : « C'est toujours à propos de rien³⁰³. » Les deux hommes marchent vers le soleil couchant et la caméra qui effectue un travelling latéral nous fait découvrir le décor apocalyptique jonché de corps humains et d'épaves mécaniques (image en annexe 23).

Le film fait aussi preuve de beaucoup d'acidité quand il s'agit de montrer les aspects les plus rebutants des privés, les petites indignités de la vie quotidienne... Hickey et Boggs sont ruinés. Ils n'ont pas assez d'argent pour payer leur facture de téléphone et ils sont alors réduits à utiliser des téléphones publics pour répondre à leurs clients. *Harper* confirme aussi que le travail de détective n'est pas une question de gloire, de glamour ou même de réussite financière. L'ouverture du film (qui préfigure celle de *The Long Goodbye* quelques années plus tard), le montre se réveiller difficilement en caleçon seul dans son appartement, faire sa toilette, préparer son petit déjeuner dans sa cuisine miteuse et réutiliser un vieux filtre à café de sa poubelle dans son appartement du centre-ville qui lui sert aussi de bureau (image en annexe 24). Le privé s'oppose alors complètement à l'archétype américain du *Self-made man* qui, selon Michael Kimmel, incarne « la réussite sur le marché, l'accomplissement individuel, la mobilité, la richesse » et « l'autonomie économique³⁰⁴ ». La réussite financière est considérée traditionnellement comme une réussite masculine, une preuve de virilité.

299 « It's about 400 grand »

300 « Nobody came »

301 « Nobody cares »

302 Jamie Portman, « Culp and Cosby's Hickey And Boggs : a new film image of the private eye », *Calgary Herald*, 28 octobre 1972, p. 66.

« In a sense, Hickey and Boggs is a metaphysical detective thriller – fragmented, maddening, and extraordinarily watchable. »

303 « It's still not about anything. »

304 Michael Kimmel, *op. cit.*, p. 23.

« That is precisely what defined the Self-Made Man : success in the market, individual achievement, mobility, wealth. America expressed political autonomy ; the Self-Made Man embodied economic autonomy. »

À la fin de *Harper*, Albert Graves enfonce le clou et lui remémore que lorsqu'ils étaient plus jeunes, Harper allait se frayer un chemin « pour devenir le plus grand défenseur de la justice que le grand et puissant État de Californie ait jamais eu³⁰⁵. ». Dans chaque film, les personnages dénigrent le mode de vie du détective et notamment son aspect nauséabond et immoral. Dans le même film, Miranda Sampson demande à Harper pourquoi il fait « ce genre de travail minable de toute façon³⁰⁶ ». Dans *Night Moves*, Ellen désigne le métier de privé comme une « blague³⁰⁷ » et parle de ses « affaires de divorce minables³⁰⁸ ». Elle souhaiterait qu'Harry rejoigne une agence informatisée, qu'il entre dans le monde moderne au lieu de faire les « choses ennuyeuses et insignifiantes³⁰⁹ » qu'on lui ordonne. Harry souhaite à tout prix rester dans son rôle de détective vieux jeu. Dans *The Big Fix*, Suzanne (l'ex-femme de Moses) comme Albert Graves conteste le choix de carrière du détective. La plupart des affaires de Moses concernent des divorces douteux et des enquêtes sur des entreprises aussi peu dangereuses que des dindes en train d'être déchargées à l'abattoir. Susan lui assène qu'il a abandonné l'école de droit pour se consacrer à une « carrière en demi-teinte³¹⁰ ». Elle voulait que Moses gagne 100 000 dollars par an et vive à Malibu, qu'il se conforme à un mode de vie plus traditionnel... Les personnages secondaires souhaitent à tout prix que le privé s'adapte au monde moderne...

305 « being the greatest defender of justice that the great and powerful state of California ever had. »

306 « What do you do this kind of crummy work for anyway ? »

307 « A private eye ? It's a joke. »

308 « crummy divorce cases »

309 « people ask you to do boring, trivial things, and you do them... »

310 « a half-ass career »

Troisième partie – Une impuissance absolue ?

I) Le détective privé comme incarnation du vétéran de guerre dans la littérature et la période hollywoodienne classique

Le film noir a tendu un miroir sombre à l'angoisse suscitée par la Seconde Guerre mondiale et à l'Amérique d'après-guerre. Le malaise ressenti par les soldats revenant du front a contribué à l'ambiance du film noir classique. Selon Paul Schrader, « cette désillusion immédiate après la guerre a été directement démontrée par des films dans lesquels un soldat revient de la guerre pour trouver sa bien-aimée infidèle ou morte, ou son partenaire qui le trompe, ou la société tout entière qui ne vaut pas la peine de se battre pour elle³¹¹. » La figure du privé peut être associée au vétéran dès ses origines littéraires. Dans les romans de Raymond Chandler, le récit criminel permet d'exprimer les traumatismes et la violence que les soldats ramènent avec eux au retour. S'inspirant de son expérience de la guerre, Chandler aurait projeté ses symptômes post-traumatiques et son impuissance sur son protagoniste, le détective privé Philip Marlowe.

1) Le statut implicite de vétéran de Philip Marlowe

Dans un ouvrage écrit par Sarah Trott domine l'idée selon laquelle l'auteur Raymond Chandler serait son propre modèle pour son détective privé Philip Marlowe³¹². De 1917 à 1919, Chandler a été un sous-officier ayant servi sur le front occidental durant la Première Guerre mondiale. Cette expérience de guerre de Chandler oblige donc à reconsidérer les raisons qui l'ont poussé à créer et à caractériser Marlowe. À la fin de sa vie, Chandler a reconnu les effets durables de la guerre sur sa propre psyché. En effet, il a confessé qu'« une fois que vous avez dirigé un peloton sous le feu direct d'une mitrailleuse, rien n'est plus jamais comme avant³¹³ ». Selon Sarah Trott, « il est donc probable que Chandler (ainsi que

311 Paul Schrader, *op. cit.*, p. 55.

« This immediate postwar disillusionment was directly demonstrated in films in which a serviceman returns from the war to find his sweetheart unfaithful or dead, or his business partner cheating him, or the whole society something less than worth fighting for. »

312 Sarah Trott, *War Noir: Raymond Chandler and the Hard-Boiled Detective as Veteran in American Fiction*, University Press of Mississippi, Jackson, 2016.

313 Robert F. Moss, *Raymond Chandler: A Literary Reference*, Carroll and Graff, New York, 2003, p. 32.

« Once you have led a platoon into direct machine gun fire, nothing is ever the same again. »



d'innombrables milliers de soldats de la Grande Guerre) soit sorti du combat en souffrant d'une certaine forme de détresse émotionnelle³¹⁴ ». L'expression « Trouble de stress post-traumatique » n'existait pas encore à l'époque et le pouvoir politique ainsi que l'armée ne considéraient pas les troubles psychologiques liés au combat comme des blessures légitimes. Chandler n'a jamais explicitement identifié Marlowe comme un vétéran de guerre mais ce personnage constituerait un exutoire cathartique de ses symptômes post-traumatiques. Marlowe est psychologiquement mal équipé pour faire face de manière adéquate à son environnement. Sarah Trott remarque qu'à l'instar d'un soldat américain en quête d'héroïsme, Marlowe affrontera n'importe quel danger parce qu'il a été créé pour cela, et qu'il est prêt à se sacrifier pour faire naître un sentiment d'équilibre dans la société. Elle observe :

À chaque nouvelle affaire, il trouve de nouvelles raisons de se sentir désillusionné par une société nouvelle et inconnue, et, sans surprise, son idéalisme initial est rapidement mis de côté alors qu'il se résigne à sa vie de cynisme et de frustration croissants³¹⁵.

Aussi, de nombreux personnages secondaires des romans de Chandler sont des vétérans : le général Sternwood dans *The Big Sleep*, Bill Chess dans *Lady in the Lake* ou encore Terry Lennox dans *The Long Goodbye*. Ce dernier récit illustrerait en fait le retour déguisé du vétéran de guerre et ses liens avec d'autres anciens soldats. L'affinité de Marlowe pour certains hommes serait le fruit de son expérience militaire et symbolise l'entente qui s'établit entre pairs en temps de combat. Lennox est le meilleur ami de Marlowe et un détail nous renseigne que tout le côté droit de son visage est « comme figé et blanchâtre, sillonné de très minces cicatrices aux reflets luisants³¹⁶. » Il s'agit explicitement d'un vétéran de la Seconde Guerre mondiale, blessé et accusé d'avoir tué sa femme Sylvia. Wade quant à lui est un écrivain vieillissant, suicidaire et alcoolique. Pour Sarah Trott, ces trois personnages « personnifient tous finalement Chandler lui-même : le cynisme et le désenchantement qui ont émergé de son expérience de la guerre³¹⁷ ». Dans l'adaptation de *The Long Goodbye* par

314 Sarah Trott, *op. cit.*, p. 9.

« It is therefore likely that Chandler (together with countless thousands of soldiers from the Great War) emerged from combat suffering some form of emotional distress. »

315 *Ibid.*, p. 62.

« With each new case he only finds more reason to feel disillusioned with a new and unfamiliar society, and unsurprisingly his initial idealism is hastily displaced as he becomes resigned to his life of mounting cynicism and frustration. »

316 Raymond Chandler, *The Long Goodbye. Une enquête du privé Philip Marlowe*, traduction de Janine Hérisson et Henri Robillot, Éditions Gallimard, Paris, 2014, p. 14.

317 Sarah Trott, *op. cit.*, p. 158.

« they all ultimately personify Chandler himself: the cynicism and disenchantment that emerged from his war experience »

Robert Altman, l'allusion au vétéran de guerre est éliminée, pour encore davantage renforcer l'absence totale de passé de son protagoniste.

Murder, My Sweet (l'adaptation cinématographique du roman *Farewell, My Lovely* par le cinéaste Edward Dmytryk) est une belle illustration de cette idée de Marlowe comme vétéran de guerre. Malgré son attitude de *tough guy*, Philip Marlowe est vulnérable et malmené tout au long du film. Dès l'ouverture, le privé nous est présenté avec les yeux bandés alors qu'il est interrogé par la police au sujet d'un meurtre commis à l'aide de son arme. Le détective est donc dépossédé de la vue, l'un des sens les plus importants dans le cadre de sa profession. Marlowe est réduit à l'aveuglement et se trouve sans aucune défense. Sarah Trott soutient que « l'inconfort de Marlowe semble faire écho à la douloureuse maladie du pied de tranchée, causée par une exposition prolongée à l'humidité et au froid³¹⁸. » Dans un commentaire en voix off au début de *Murder, My Sweet*, Marlowe avoue qu'il a « mal au pied³¹⁹ ». Cela est davantage mis en évidence lorsque Marlowe se fait assommer et perd connaissance. Il invoque en voix off la métaphore d'une « piscine noire » sans fond « ouverte à ses pieds » dans laquelle il plongerait³²⁰. Il évoque aussi son expérience corporelle faisant écho à une souffrance physique réelle résultant de la guerre. Il formule qu'il se sent « plutôt bien comme une jambe amputée³²¹ ». Ces descriptions suggèrent que Chandler a projeté une expérience sensorielle traumatisante sur son détective, et l'utilisation d'une imagerie de guerre pour décrire les trous de mémoire de Marlowe en est un indice supplémentaire.

La séquence d'hallucination cauchemardesque marque l'apogée de la perte de contrôle et de la désorientation du détective. Le privé est effectivement retenu prisonnier et drogué pendant trois jours. Marlowe fait un cauchemar où il est notamment poursuivi par un médecin muni d'une aiguille géante à travers une série de portes identiques, alors qu'il se fait étrangler par le criminel Moose Malloy mesurant trois fois sa taille. Marlowe fait des cauchemars qui sont généralement liés à l'affaire sur laquelle il travaille et qui comportent des descriptions saisissantes de la mort ou de l'agonie (image en annexe 25). De telles expériences ne sont pas rares chez les personnes souffrant de troubles de stress post-traumatique, où les événements choquants sont revécus sous forme de cauchemars traumatisants pendant le sommeil. Avec la

318 Sarah Trott, *op. cit.*, p. 129.

« Marlowe's uncomfortable condition appears to resonate with the painful condition trench foot, which is caused by prolonged exposure to damp and cold »

319 « My feet hurt »

320 « A black pool opened up at my feet. I dived in. It had no bottom. »

321 « I felt pretty good... like an amputated leg. »

visualisation de ces images folles et paranoïaques, *Murder, My Sweet* peut se rapprocher visuellement du récit romanesque à la première personne. Loin d'une approche objective des événements, Marlowe décrit presque systématiquement ses sensations physiques, ce qui n'est pas le cas du Marlowe de Bogart par exemple. Lorsqu'il se réveille faible, ruisselant, la chemise froissée et non rasé, il découvre la pièce pleine de fumée³²² (image en annexe 26). La fumée est un motif récurrent dans le film. Dès le début, Marlowe en voit avant de recevoir un coup de matraque. Il compare cette fumée à « une toile grise, tissée par les araignées³²³ ». Sarah Trott explicite cela :

Bien que Marlowe soit en proie à des hallucinations, cette scène rappelle certainement une scène de bataille brumeuse. Il semble que sous l'influence de la drogue, l'esprit de Marlowe revive l'événement comme s'il était en train de vivre l'incident traumatisant d'origine³²⁴.

Ces images seraient donc la réminiscence d'une scène de champ de bataille. Lorsqu'il tente de se lever de son lit, Marlowe est pris de vertiges intenses et se rassoit. On a véritablement l'impression d'être dans la peau d'un soldat halluciné à l'hôpital militaire. De simples actions comme se lever, enfiler son pantalon ou descendre un escalier se transforment en actes rudes et éprouvants. D'ailleurs, il ironise avec des propos rappelant la paralysie d'un soldat après une violente explosion : « Maintenant, et si j'essayais quelque chose de vraiment difficile... comme mettre ton pantalon³²⁵ ». En revivant une blessure par l'intermédiaire de Philip Marlowe, Chandler a peut-être inconsciemment tenté de recréer la guerre qu'il a vécu à Los Angeles, une ligne de front plus sûre pour lui. La ville est un espace plus contrôlé pour faire face à un événement traumatisant sans revivre l'horreur réelle de l'événement original. Le protagoniste marqué par l'expérience de la guerre revit souvent une situation marquée par l'affaiblissement, l'impuissance ou la difficulté.

2) Le récit de réadaptation

Raymond Chandler a écrit le scénario d'un film noir où il aborde explicitement les questions des traumatismes de la guerre et de la réadaptation difficile du vétéran. *The Blue*

322 « The window was open, but the smoke didn't move »

323 « It was a gray web, woven by spiders. »

324 Sarah Trott, *op. cit.*, p. 131.

« Although Marlowe is hallucinating, this scene is certainly reminiscent of a hazy battle scene. It appears that when turned inward under the influence of drugs Marlowe's mind relives the event as though he is experiencing the original traumatizing incident. »

325 « Now let's see you do something really tough... like putting your pants on. »

Dahlia suit donc le retour de trois anciens combattants de la Seconde Guerre mondiale au pays : Johnny, Buzz et George. Ian Brooks nomme « récit de réadaptation³²⁶ », une sous-catégorie de films noirs traitant de « personnages d'anciens combattants et de leur retour problématique à la vie civile³²⁷ ». Buzz est sujet à des crises d'amnésie et de violence psychotique à la suite d'une blessure de guerre (il porte une plaque d'acier dans la tête). Le protagoniste Johnny se confronte, lui, à la désillusion du retour, notamment lorsqu'il rentre chez lui et découvre qu'une fête arrosée se déroule dans son appartement. Il apprend aussitôt que sa femme Helen a entretenu une liaison avec un propriétaire d'une boîte de nuit alors qu'il était absent. De plus, elle avoue à Johnny qu'au cours d'une beuverie, elle a causé la mort de leur fils dans un accident de voiture. La masculinité de Johnny est alors attaquée en tous points. Helen est retrouvée assassinée et Johnny devient le principal suspect. Cela s'explique parce qu'il était communément admis que les vétérans étaient enclins à commettre des crimes et à avoir des accès de violence aléatoires. Johnny passe alors le restant du film à enquêter pour prouver son innocence. Le vétéran se transforme véritablement en détective afin de laver son nom. Ian Brooks avance que « cette notion de vétéran jouant un rôle d'enquêteur s'est retrouvée dans plusieurs films noir de l'après-guerre³²⁸ » comme *Dead Reckoning* (*En marge de l'enquête*, John Cromwell, 1947) ou *The Guilty* (John Reinhardt, 1947). *Dead Reckoning* met en scène Humphrey Bogart dans le rôle d'un parachutiste vétéran qui se remet de ses blessures de guerre avec son ami Johnny Drake. Lorsque Johnny meurt, le personnage de Bogart commence à enquêter sur la mort de son compagnon d'armes. Le film reprend la construction archétypale du film de détective privé bogartien (personnage misogyne, intrigue complexe et sinieuse...) sauf que le protagoniste est davantage fragilisé. Il est montré au début du film comme un fugitif paniqué et blessé dans une église. De même, il finit par porter un plâtre à la fin. Le personnage bogartien devient plus vulnérable dès lors qu'il est caractérisé comme vétéran et non comme détective.

Même dans un film ne mettant pas explicitement en scène un vétéran, l'image du corps blessé fait une apparition. Le générique de *Double Indemnity* présente par exemple l'anti-héros Walter Neff se déplaçant avec des béquilles. « Le protagoniste masculin central

326 Ian Brookes, *Film Noir: A Critical Introduction*, Bloomsbury Publishing, New York, 2019, p. 278.

« readjustment narrative »

327 *Ibid.*

« The readjustment narrative deals with ex-servicemen characters and their problematic return to civilian life. »

328 *Ibid.*, p. 285.

« This notion of a veteran assuming an investigatory role became a feature of several postwar films otherwise categorized as film noir »

des films noirs de 1946-48 est presque invariablement un vétéran³²⁹ » expose Richard Maltby. Cet auteur a proposé une lecture de *Out of the Past* en ces termes, car bien que Robert Mitchum interprète le privé Jeff Bailey, la désorientation dont il fait l'expérience paraît similaire à celle dont souffrent les vétérans qui reviennent au pays. Jeff Bailey, au début du film, cherche à se réadapter et veut mener une vie apaisée et ordinaire de pompiste avec sa femme dans une petite ville mais il est inévitablement rattrapé par son passé. Il est en effet empêché par la culpabilité et les névroses obsessionnelles qu'il a acquises au cours de sa période d'absence de la société. Cela le mène vers une mort certaine. Cette lecture du film est corroborée par le fait qu'à l'époque, Robert Mitchum était principalement associé à des rôles de militaires, comme dans *The Story of GI Joe (Les Forçats de la gloire)*, William A. Wellman, 1945) ou *Crossfire (Feux croisés)*, Edward Dmytryk, 1947). Richard Maltby décrit le héros comme « plutôt moyen, conventionnel, notamment dans ses ambitions, et sa capacité à survivre est avant tout déterminée par sa capacité à rétablir une normalité qui a été perturbée au début du film³³⁰ ». Jeff Bailey se fait manipuler tout au long de l'intrigue, que cela soit par la femme fatale Kathie ou par son ancien employeur Whit Sterling. Il correspond à la figure de la « victime masculine », fréquente dans le film noir. Il s'agit d'un homme passif, émasculé, impuissant... Cette figure est réactivée en relation au traumatisme de la Guerre du Vietnam dans le cinéma américain des années 1970.

329 Richard Maltby, « *Film noir: The Politics of the Maladjusted Text* » dans Ian Cameron (dir.) *The Movie Book of Film Noir*, Studio Vista, Londres, 1994, p. 46.

« The central male protagonist in films noirs of 1946-48 is almost invariably marked as a veteran. »

330 *Ibid.*

« he is average, conventional particularly in his ambitions, and his capacity to survive is above all determined by whether he can manage to re-establish a normality which has been disrupted at the start of the movie. »

II) La guerre du Vietnam et l'ébranlement de l'idéal masculin du soldat

« De nombreux films américains de la fin des années 1960 et du début des années 1970 ont été, d'une certaine manière, des réponses à l'expérience du Vietnam³³¹ » énonce Christian Keathley. Dans un ensemble de films profondément pessimistes que Christian Keathley a qualifié de « cycle post-traumatique³³² », la *Hollywood Renaissance* a d'abord représenté l'expérience du Vietnam sans y faire explicitement référence. La sortie, entre 1969 et 1976, de longs-métrages tels que *Deliverance* (*Délivrance*, John Boorman, 1972), *The Conversation* (*Conversation secrète*, Francis Ford Coppola, 1974), *Chinatown*, *The Parallax View* (*À cause d'un assassinat*, Alan J. Pakula, 1975) manifestent « l'apparition d'un traumatisme résultant d'un constat d'impuissance face à un monde dont les systèmes d'organisation – tant moraux que politiques – se sont effondrés³³³. » Interrogée lors d'une interview en 1972 au sujet de l'absence curieuse, à l'époque, de films traitant directement de la guerre du Vietnam, Pauline Kael répond :

Le Vietnam, nous le vivons indirectement dans presque tous les films que nous voyons. C'est l'une des raisons pour lesquelles nous avons eu si peu de romances ou de comédies – parce que nous sommes tous reliés à cette guerre pourrie³³⁴.

Certains films offrent des parallèles évidents comme *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970) où le massacre des Cheyennes par la troupe du général Custer évoque bien sûr la présence américaine au Vietnam. De même, *M*A*S*H* utilise la guerre de Corée comme allégorie de ce qui se passait en Asie du Sud-Est. Bien que la plupart des films de détective privé de cette période n'évoque jamais explicitement ce conflit, ces œuvres portent en elles les angoisses liées à l'engagement prolongé de l'Amérique dans la guerre du Vietnam (seize

331 Christopher Beach, *The Films of Hal Ashby*, Wayne State University Press, Détroit, 2009, p. 67.

« Many American films of the late 1960s and early 1970s were on some level responses to the Vietnam experience »

332 Christian Keathley, « Trapped in the Affection Image - Hollywood's Post-traumatic Cycle (1970-1976) » dans Thomas Elsaesser et Noel King et Alexander Horwath (dir.), *The Last Great American Picture Show : New Hollywood Cinema in the 1970s*, op. cit., p. 293.

333 *Ibid.*

« the onset of trauma resulting from a realisation of powerlessness in the face of a world whose systems of organisation – both moral and political – have broken down. »

334 Leo Lerman, « Pauline Kael Talks About Violence, Sex, Eroticism and Women & Men in the Movies », dans Will Brantley (dir.), *Conversations with Pauline Kael*, University Press of Mississippi, Jackson, 1996, p. 36.

« Vietnam we experience indirectly in just about every movie we go to. It's one of the reasons we've had so little romance or comedy – because we're all tied up in knots about that rotten war. »

années) et l'ébranlement de la défaite militaire. Les privés, comme les soldats du Vietnam, apparaissent manipulés, exploités et paralysés par la prise de conscience de leur impuissance.

1) L'inadaptation du détective similaire à celle du soldat de la guerre du Vietnam (*Night Moves et Coming Home*)

Night Moves réalisé par Arthur Penn est un long-métrage profondément préoccupé par le sort de l'Amérique et sa perte d'innocence au cours des dernières années notamment l'assassinat des frères Kennedy, le Watergate et le naufrage du Vietnam. Le film sort en juin 1975, soit environ un mois après la capitulation du Sud-Vietnam face aux troupes du Nord-Vietnam, mais il a été tourné à l'automne 1973. Les accords de paix de Paris prévoyant le retrait des troupes américaines sont signés le 27 janvier 1973 et le film serait donc hanté par le retour des soldats au pays. Dans un entretien donnée à *Sight and Sound*, le réalisateur Arthur Penn commente le ton pessimiste de son long-métrage : « Je pense que c'est ce que je ressens pour le pays. Je pense que c'est ce que je ressens politiquement, spirituellement et moralement à l'heure actuelle. Je pense vraiment que nous sommes en faillite³³⁵ ».

Au regard des éléments d'analyse précédemment évoqués au sujet du détective privé comme incarnation du vétéran de la Seconde Guerre mondiale (ou de la Première Guerre mondiale), il n'est pas absurde d'interpréter le privé Harry Moseby comme un vétéran de la guerre du Vietnam retournant dans son pays et se sentant aliéné, désorienté... Comme l'exprime Arthur Penn, le protagoniste « ne parvient pas à établir de véritables rapports avec le monde et avec les autres³³⁶ », à l'image d'un ancien combattant. Un vétéran souffrant de stress post-traumatique devient un homme en marge de la société. Moseby incarne en façade la masculinité virile américaine : ancien footballeur professionnel, homophobe, robuste... et il est aussi reconnu par la plupart des personnages du film pour ce passé sportif, ce qui lui confère un certain cachet masculin. L'amant de sa femme lui rappelle par exemple qu'il était un « grand athlète³³⁷ ». Dès le début du film, comme un soldat rentrant chez lui après une longue absence, il découvre que sa femme entretient une liaison avec un homme atteint

335 Tag Gallagher, « *Night Moves* », *Sight and Sound*, vol. 44, n°2, printemps 1975, p. 87.

« I think I feel that way about the country. I think I feel that way politically and spiritually and morally at this point. I really think we're bankrupt. »

336 Jean Pierre Coursodon, « Grand entretien avec Arthur Penn », *Cinéma 77*, n°221, mai 1977, p. 15.

337 « what a great athlete you were »

d'infirmités. Il s'agit d'une forme de souffrance supposément ressentie par certains vétérans qui, à leur retour du service, auraient découvert que leur femme a été infidèle (comme évoqué précédemment avec *The Blue Dahlia*). Harry n'a désormais plus sa place chez lui.

Le schéma narratif de *Night Moves* (notamment la crise de la vie domestique, le mélodrame ainsi que le protagoniste devant faire face à une perte de ses attributs masculins) fait extrêmement écho à celui du drame *Coming Home* sorti trois ans après. Le film de Hal Ashby est un des premiers longs-métrages (avec *The Deer Hunter* de Michael Cimino sorti la même année) à traiter de l'ancien combattant de la guerre du Vietnam comme une victime et à aborder frontalement la question du choc post-traumatique de l'après-guerre. Le long-métrage est construit sur l'opposition de deux vétérans du Vietnam et traite de la difficulté de leur retour à la société civile. *Coming Home* ne contient aucune scène de champ de bataille et s'inscrit davantage dans le registre mélodramatique, tout comme on peut dire que *Night Moves* est davantage un mélodrame qu'un film policier. Andrew Martin soutient que les films mélodramatiques sont ceux qui se concentrent généralement sur la sphère domestique de la « famille et des réflexions privées³³⁸ ». L'aliénation émotionnelle des personnages causée par des relations ratées est un trait impératif du genre du mélodrame.

Selon la mythologie culturelle américaine, la guerre est censée fournir des héros, mais il est alors presque impossible pour les représentations de sculpter des figures héroïques dans le cas d'une guerre ratée. La guerre et la masculinité sont inséparables dans la culture américaine. L'armée américaine (exclusivement masculine) incarnait la nation toute entière. La guerre et la masculinité sont inséparables dans la culture américaine. Comme l'enquête du détective privé, la guerre sert de test, d'épreuve décisive pour prouver sa masculinité... La majorité des soldats américains était convaincue que combattre dans une guerre était un honneur et une aspiration légitime, et les hommes qui n'y ont pas participé étaient parfois amenés à penser qu'ils ont manqué un rite de passage important. Être soldat revenait à affirmer une masculinité forte, violente et protectrice. Le sociologue Michael Kimmel avance que pendant la guerre du Vietnam « l'un des refuges les plus fiables pour la masculinité assiégée, le soldat/protecteur, est tombé en [...] discrédit³³⁹. » Tracy Karner avance que « symboliquement, le Vietnam représentait la fin de la "série de victoires" des États-Unis et

338 Andrew Martin, « Vietnam and Melodramatic Representation », *East-West Film Journal* vol. 4, n°2, juin 1990, p. 55.

« family and private reflections »

339 Michael Kimmel, *Manhood in America: A Cultural History*, op. cit., p. 174.

« one of the most reliable refuges for beleaguered masculinity, the soldier/protector, fell into such disrepute. »

peut-être la fin de la masculinité traditionnelle en Amérique³⁴⁰ ». Le bilan humain de cette guerre est catastrophique : 58 235 morts et 300 000 blessés et handicapés³⁴¹. Lorsque les blessures des vétérans (membres perdus et blessures nécessitant des cannes ou des fauteuils roulants) les empêchaient de ressembler à des soldats au corps robuste, le symbolisme était d'autant plus puissant. De plus, les vétérans du Vietnam ont considérablement été marqués mentalement et émotionnellement : entre 500 000 et 700 000 vétérans ont souffert du syndrome de stress post-traumatique³⁴². Ce n'est que dans les années qui ont suivi la guerre du Vietnam qu'il est enfin devenu institutionnellement acceptable de reconnaître les traumatismes psychologiques comme des conséquences de la guerre. En 1980, le traumatisme psychologique est enfin devenu un « vrai » diagnostic lorsque l'American Psychiatric Association a intégré une nouvelle catégorie, appelée « syndrome de stress post-traumatique », dans son manuel officiel des troubles médicaux. Tracy Karner évoque les effets de ce traumatisme psychologique intense et de cette crise de confiance masculine : « Au milieu de l'agitation sociale des années 1960 et 1970, les vétérans du Vietnam sont retournés dans une société qui les avait rendus "muets et invisibles" – des rappels silencieux de ce qui s'était produit³⁴³. »

Ashlie P. McKenzie avance que des œuvres comme *The Deer Hunter* ou *Coming Home* « révèlent aux spectateurs la nécessité pour les vétérans de s'adapter à l'évolution des rôles de genre³⁴⁴. » Elle continue en affirmant que « les hommes de ces films sont démasculinisés par la perte de leur force mentale et présentent des faiblesses émotionnelles féminines³⁴⁵ ». Les vétérans ont perdu le sentiment d'identité et de masculinité qui les définissait auparavant en tant que militaires, mais surtout en tant qu'hommes. Susan Jeffords

340 Tracy Karner, « Fathers, Sons, and Vietnam: Masculinity and Betrayal in the Life Narratives of Vietnam Veterans with Post Traumatic Stress Disorder », *American Studies*, vol. 37, n°1, printemps 1996, p. 63.

« Symbolically, Vietnam represented the end of the United States « winning streak, » and perhaps, the end of traditional masculinity in America. »

341 Raya Morag, *Defeated Masculinity: Post-Traumatic Cinema in the Aftermath of War*, Peter Lang, Bruxelles, 2009, p. 19.

« American military casualties in the Vietnam War came to 58,235 dead and 300,000 wounded and handicapped. »

342 *Ibid.*

« Between 500,000 and 700,000 Vietnam veterans suffered from post - traumatic stress disorder (PTSD) »

343 *Ibid.*, p. 65.

« In the midst of the social turmoil of the 1960s and 1970s, the Vietnam veterans returned to a society that had rendered them "mute and invisible" – silent reminders of what had occurred. »

344 Ashlie P. McKenzie, *Casualties of War: The Demasculinization of the Vietnam Veteran in American Film*, thèse de doctorat, dir. Barbara Hales, Université de Houston Clear Lake, 2010, p. 95.

« Vietnam films reveal to viewers the veterans' necessity to adapt to changing gender roles. »

345 *Ibid.*, p. 8.

« men of these films are demasculinized through the loss of their mental fortitude and exhibit feminine emotional weaknesses »

appuie cela en énonçant que « l'homme vétéran du Vietnam – principalement l'homme blanc – a été utilisé comme emblème de l'homme américain déchu et émasculé, méprisé à tort par la société et injustement victimisé par son propre gouvernement³⁴⁶. »

Le premier vétéran que l'on suit dans *Coming Home* est Luke Martin, un paraplégique en fauteuil roulant tombant amoureux de Sally Hyde jouée par Jane Fonda, la femme du second vétéran principal du récit parti combattre au Vietnam pendant ce temps. Luke se métamorphose au cours du film. Ancien capitaine d'une équipe de football américain (comme Harry Moseby), Luke incarnait le type même de l'Américain moyen, blond, sportif et costaud avant de partir au front. « Je voulais être un héros. Je voulais tuer pour ma patrie³⁴⁷ », confesse-t-il dans son discours de fin. Il revient de la guerre paralysé à partir de la taille. Il apparaît très agressif et colérique au début du film et se transforme progressivement en un personnage davantage sensible, vulnérable et protecteur grâce à sa relation avec Sally. Luke accepte sa démasculinisation, sa vulnérabilité en lien avec sa blessure de guerre et ne joue désormais plus un rôle masculin affirmé. Il devient plus proche de ses émotions et développe même une pensée anti-guerre. Dans *Night Moves*, il y a un espoir de féminisation du détective Harry Moseby lors de sa confession du traumatisme lié à son père mais cela est rapidement évacué. Il entend réaffirmer sa masculinité en voulant venger la mort de Delly et retourne alors en Floride.

Le détective Harry Moseby peut être davantage mis en parallèle avec le second vétéran de *Coming Home*, Bob Hyde interprété par Bruce Dern. Bob est perçu au début du film comme l'emblème de la virilité. Il est directement associé à la performance physique (comme le détective Moseby) puisqu'il est filmé en train de courir sur la plage. On le voit aussi tirer au fusil et il dit lui-même qu'il a une « nervosité compétitive³⁴⁸ » et qu'il se sent comme s'il allait participer « aux Jeux Olympiques³⁴⁹ ». Bob néglige et délaisse sa femme au profit de son succès personnel militaire comme Harry l'a fait pour se complaire dans une carrière médiocre de privé. Lorsqu'il revient de son service avec une légère blessure accidentelle à la jambe et une médaille, il se sent frustré. Il n'est pas revenu en héros comme il le souhaitait et apparaît

346 Susan Jeffords, *The Remasculinization of America Gender and the Vietnam War*, Indiana University Press, Bloomington, 1989, p. 168.

« the male Vietnam veteran – primarily the white male was used as an emblem for a fallen and emasculated American male, one who had been falsely scorned by society and unjustly victimized by his own government. »

347 « And I wanted to be a war hero, man, I wanted to go out and kill for my country. »

348 « I feel like I'm off to the Olympic Games. »

349 « I have competitive nervousness. »

froid, distant, refusant de parler des douleurs de la guerre, qu'elles soient émotionnelles ou physiques. Jean-Baptiste Thoret observe que lorsqu'il revient du Vietnam, « Bob Hyde n'est plus qu'un homme perdu, déboussolé, une machine dérégulée qui prend conscience que son logiciel de départ était défectueux³⁵⁰. » Comme Harry Moseby, Bob Hyde découvre rapidement que sa femme a entretenu durant son absence une liaison avec un homme atteint d'infirmité, Luke Martin. Bob apparaît ainsi – non sans implications misogynes – doublement victime de la guerre : le Vietnam a transformé un officier enthousiaste en vétéran désillusionné et à son retour, sa situation matrimoniale est détruite. De la même façon que Harry, Bob ne va pas confronter directement sa femme et va plutôt voir l'amant. Aucune dispute n'éclate cependant, seulement des non-dits. Plus tard, il confronte Susan. Il ne parvient pas à parler de sa douleur émotionnelle et décide de brandir un fusil à baïonnette, symbole phallique évident de sa « masculinité bafouée³⁵¹ » comme le formule Jean-Baptiste Thoret (image en annexe 28). Luke entre en scène pour désamorcer la situation et, ce faisant, il désarme Bob et décharge son fusil. La castration suggérée de Bob fait de ce dernier un homme plus féminisé. Bob se trouve totalement impuissant. Même dans un fauteuil roulant, paralysé, le vétéran du Vietnam anti-guerre possède la puissance qui a été enlevée au vétéran du Vietnam pro-guerre.

Il est ainsi possible de comprendre *Night Moves* comme un récit de réadaptation. L'infidélité de sa femme est l'événement qui déclenche le processus d'anéantissement d'Harry Moseby. Comme l'avance Richard Maltby, dans ces récits de réadaptations, « la trajectoire de la figure masculine centrale va soit vers la guérison, soit vers la mort – soit vers une réintégration dans une société normale, soit vers un châtement fatal³⁵². » Harry Moseby meurt sur un bateau dans l'océan Atlantique tandis que Bob Hyde se suicide et nage vers sa mort dans l'océan Pacifique. Comme Bob, Harry Moseby perd sa fierté sexuelle et va droit vers une autodestruction certaine. Ashlie P. McKenzie ajoute que « comme Bob refuse d'accepter cette nouvelle condition émasculée, il n'y a pas de place pour lui³⁵³. »

350 Jean-Baptiste Thoret, *L'Esprit retrouvé – "Retour" de Hal Ashby*, Carlotta Films, Paris, 2022, p. 70.

351 *Ibid.*, p. 103.

352 Richard Maltby, *op. cit.*, p. 46.

« the trajectory of the central male figure is either towards recuperation or death – either towards a re-integration into a normal society with the demonstration of his innocence (*The Big Clock*, John Farrow, 1947), or towards fatal retribution for past guilt »

353 Ashlie P. McKenzie, *op. cit.*, p. 57.

« because Bob refuses to accept this new emasculated condition, there exists no place for him. »

Night Moves est peuplé de personnages infirmes, comme des rappels constants et oppressants de la guerre. L'amant d'Ellen boîte bien sûr mais l'ami cascadeur de Harry porte un plâtre et marche avec des béquilles après un incident sur tournage. À la fin du film, c'est Harry qui est lui-même paralysé dans le bateau après avoir été touché par une balle dans la jambe. Delphine Letort évoque les défaillances physiques du détective Jake Gittes dans *Chinatown* :

Les signes récurrents de la fragilité de l'homme (tel le pansement qu'il porte continûment sur le nez) nuisent à son image masculine, virile ; le langage du corps trahit ici les incohérences entre l'idéal de la masculinité et l'identité de l'homme³⁵⁴.

Cela s'applique aussi parfaitement à Harry Moseby, avec ses égratignures sur son visage, sa chemise déchirée ou sa coiffure désordonnée à la fin du film (image en annexe 28). Il affiche de forts signes extérieurs de faiblesse. Dans des films noirs classiques comme *Dark Passage* ou *Double Indemnity*, un des principaux motifs était celui des hommes portant des cicatrices ou des bandages. Il est alors possible de voir en *Night Moves* une manière pour Arthur Penn d'aborder implicitement le contrecoup de la guerre sur le psychisme des soldats démobilisés à travers la figure de son détective privé. Le film peut être considéré comme une réponse à l'interrogation de Pauline Kael en 1972 : « je ne sais pas comment un artiste de cinéma pourrait traiter de la guerre du Vietnam aujourd'hui³⁵⁵. »

Il est pertinent de souligner que Gene Hackman jouera explicitement un vétéran de la guerre du Vietnam dans un thriller paranoïaque plus tardif : *The Domino Principle* (*La Théorie des dominos*, Stanley Kramer, 1977). Le titre est une référence à la guerre puisque la théorie des dominos justifia l'intervention militaire au Vietnam³⁵⁶. Gene Hackman est encore une fois un personnage masculin victime et pris au piège cette fois-ci par une organisation mystérieuse. Le protagoniste dit lui-même qu'il a « reçu une balle dans le cul³⁵⁷ » lors de son service, ce qui représente une humiliation absolue pour sa masculinité. Sa réadaptation à la vie civile se déroule mal puisqu'il se retrouve en prison pour meurtre. La fin du film le place en position d'impuissance totale quand sa femme se fait écraser par une voiture après qu'elle

354 Delphine Letort, *op. cit.*, p. 142.

355 Leo Lerman, *op. cit.*, p. 36.

« I just don't know how a movie artist could deal with the vietnam war now. »

356 Théorie selon laquelle il fallait éviter le basculement idéologique d'un pays en faveur du communisme, car les pays voisins basculeraient à leur tour selon un effet domino.

357 « Was shot in the ass ! »

lui ait révélé qu'elle a eu une liaison durant son passage en prison. Ce long-métrage fait alors largement écho à *Night Moves*.

Les privés de *Hickey and Boggs* sont aussi, de manière suggérée, des vétérans de guerre comme évoqué précédemment. Le lieutenant de police interprété par James Woods se plaint après un échec des détectives à un agent : « Et vous les appelez soldats³⁵⁸. » Hickey et Boggs sont désormais des anciens soldats anéantis. Franck Boggs souffre de claudication. Tout au long du film, on le voit avoir de grandes difficultés à se mouvoir et il peut à peine courir. Comme le formule Sarah Trott, « les anciens combattants victimes de traumatismes peuvent tenter d'atteindre un état de conscience calmant similaire à l'aide de substances intoxicantes telles que l'alcool ou les stupéfiants³⁵⁹. » Selon Sarah Trott, Marlowe avait un penchant certain pour l'alcool et il n'est pas irréaliste de considérer cette faiblesse comme un indicateur de son syndrome de stress post-traumatique. Cela pourrait s'appliquer aussi à Frank Boggs souffrant d'une consommation fréquente et excessive d'alcool.

2) Des privés désarmés, inertes et incapables de changer le cours des choses : *Night Moves* et *Hickey And Boggs*

Il y a des séquences dans *Hickey and Boggs* et *Night Moves* évoquant un champ de bataille chaotique où se débattent les détectives, inefficaces. Comme le Marlowe de Chandler, les privés de ces films revivent leurs expériences dans une guerre d'un autre type, où la jungle dense du Sud-Vietnam devient une plage de Los Angeles, un stade de football américain ou un bateau voguant dans le Golfe du Mexique. Le protagoniste marqué par l'expérience de la guerre revit souvent une situation marquée par l'affaiblissement, l'impuissance ou la difficulté. Le privé est impuissant physiquement, incapable de faire bouger les lignes et échoue à la fin. Il est souvent physiquement atteint, blessé. Raya Morag définit l'impuissance « comme une perte physique de la masculinité impliquant des états mentaux et physiques de paralysie totale dans le cadre d'une angoisse de castration généralisée³⁶⁰. »

358 « You call them soldiers. »

359 Sarah Trott, *op. cit.*, p. 137.

« veteran trauma sufferers may attempt to achieve a similar calming state of consciousness with the aid of intoxicants such as alcohol or narcotics. »

360 Raya Morag, *op. cit.*, p. 226.

« impotent masculinity is represented as physical loss of masculinity involving mental and physical states of total paralysis as part of an all-embracing castration anxiety. »

Harry Moseby dans *Night Moves* se conforme véritablement à cela. Dans la terrifiante séquence de fin du film, il apparaît comme une victime, une proie facile, minuscule et désarmée face au danger d'un hydravion qui domine l'espace dans sa hauteur et ses déplacements. Cette scène évoque inévitablement le moment très célèbre de *North by Northwest* (*La Mort aux trousses*, Alfred Hitchcock, 1957) où le personnage Cary Grant se fait attaquer par un avion pulvérisateur en pleine campagne. Le personnage normalement sûr de lui est ici exposé à la menace et à l'imprévisible. Le protagoniste est réduit à courir pour sauver sa vie, à se mettre à l'abri comme un lapin terrifié. Cependant, l'avion s'écrase au sol et le héros en ressort indemne, ce qui n'est pas le cas du privé d'Arthur Penn. Harry Moseby représente une réactualisation du héros passif du film noir classique. Dans cette séquence de *Night Moves*, un hydravion inconnu apparaît et tourne de manière menaçante autour du bateau où se trouve Harry Moseby... Le pilote s'approche et tire une rafale, touchant alors gravement Harry à la jambe. Le privé s'effondre dans un cri de douleur et devient littéralement impuissant : il est immobilisé sur le bateau et ne peut qu'observer ce qui se déroule autour de lui sans avoir la moindre possibilité d'agir. Il est complètement seul et n'a aucune possibilité d'obtenir de l'aide puisque Paula a plongé pour récupérer le trésor dans l'eau.

Il n'y a aucun dialogue ni musique au cours de la séquence. L'avion amerrit et c'est à ce moment-là que Paula émerge de l'océan avec la statuette antique. Le pilote se rapproche dangereusement d'elle et Harry hurle désespérément de toutes ses forces afin de prévenir Paula du danger. La scène est fragmentée en une multitude de plans accentuant par conséquent le sentiment d'oppression permanent. Arthur Penn assure qu'il « fallait pour ce film un montage abrupt, haché, presque convulsif³⁶¹ ». L'effort de Harry est futile car elle n'entend pas son appel au secours et les skis de l'appareil la percutent, la tuant aussitôt brutalement. Il y a une violence physique extrême : un plan rapide nous fait voir la plaie à la tête de Paula et son sang jaillissant à la surface de l'eau (image en annexe 29). La violence à laquelle les États-Unis étaient alors confrontés est donc évoquée indirectement. Effectivement à l'époque, des images épouvantables et sanglantes de la guerre du Vietnam étaient diffusées dans les journaux télévisés du soir à partir de 1965 et le peuple américain avait accès à une forme de violence beaucoup plus vivante et réelle que celle des films hollywoodiens classiques. Arthur Penn n'a pas participé à une guerre comme Raymond Chandler mais a retranscrit les images effrayantes et traumatiques qu'il a pu avoir visionné à la télévision.

361 Jean-Pierre Coursodon, *op. cit.*, p. 18.

Harry assiste, sans ressource, à ce spectacle tragique ; ce qui ne fait que renforcer sa douleur. Il n'a rien pu faire pour empêcher le pire d'arriver. L'avion s'élève, perd une aile, puis s'écrase dans l'eau à côté du bateau. Il regarde, impuissant, comme il l'a été depuis le début du long-métrage, avançant dans sa vie selon les règles qui lui permettaient de prétendre qu'il contrôlait la situation. Alors que l'appareil s'enfonce, Harry découvre que le pilote est en fait le cascadeur Joey Ziegler qui tape vainement sur la vitre du cockpit avec son plâtre blanc. Joey se noie en mer dans un silence complet. Il est séparé du regard d'Harry par la fenêtre d'observation sous-marine et par l'eau. Les plans subjectifs du héros bloqué accentuent la sensation d'anxiété (image en annexe 31).

Harry, ensanglanté, ébouriffé et gisant au sol, tente de diriger le navire mais ne peut atteindre les commandes. Il tient sa jambe en sang et tend la main avec le manche d'un filet de pêche pour actionner les commandes comme un invalide utiliserait une canne pour se déplacer. Harry se vide de son sang et grommelle « salaud³⁶² » allongé sur le ponton. Le film se termine par un plan aérien éloigné montrant l'embarcation tournant continuellement en rond sans but, tout comme l'enquête d'Harry (image en annexe 30). Celui-ci est seul dans un bateau à moteur endommagé qui fait des cercles en pleine mer et se trouve dans l'attente d'un hypothétique secours. Le mouvement de caméra en retrait a pour effet d'insister sur la petitesse de son propre « point de vue ». Ce n'est pas une coïncidence si Arthur Penn multiplie les plans subjectifs dans cette séquence et baptise le bateau littéralement le « point de vue » (« *Point of View* »). Les efforts courageux de Harry disparaissent dans un univers vaste et indifférent. Le film se clôt donc sur la mort possible, sinon probable du protagoniste.

Cette séquence de fin pourrait traduire la « crise de l'image-action³⁶³ » concept théorique élaboré par Gilles Deleuze pour évoquer une certaine rupture entre le cinéma classique et le cinéma moderne. La modernité passe par un découplage entre ce que le personnage perçoit et la façon dont il peut mettre en œuvre une action motrice. Deleuze évoque le schème sensori-moteur qui serait un élément fondamental du cinéma hollywoodien classique que l'on retrouve dans l'œuvre de John Ford par exemple (le rapport entre une situation donnée, la modification de cette situation et la réaction des personnages...). La « grande forme » de l'image-action trouve l'une de ses manifestations privilégiées dans le western. Dans *Night Moves*, il y a une rupture totale vis-à-vis de ce schéma et de

362 « Bastard »

363 Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Éditions de Minuit, Paris, 1983, p. 266.

l'omnipotence des héros hollywoodiens classiques. Les films se caractérisent par un nouveau réalisme qui ne s'appuie pas sur la capacité du personnage principal à agir ou à infléchir des situations, d'où l'une des caractéristiques de la *Hollywood Renaissance* d'être un cinéma d'observation. Ce qui s'impose alors est une autre forme dénonçant l'imposture d'une situation pouvant être modifiée ou la possibilité même de réagir comme le soutient Gilles Deleuze : « Nous ne croyons plus guère qu'une situation globale puisse donner lieu à une action capable de la modifier³⁶⁴. »

Pendant la majeure partie du film, Harry nous est montré à travers quelque chose ou bien nous observons Harry voir le monde à travers quelque chose. Il est essentiellement un observateur passif des choses. Un motif revient très souvent : celui d'une vision déformée par une lentille de Fresnel (image en annexe 32). Lorsqu'Ellen rentre chez elle le soir où Harry découvre son infidélité, il surveille et regarde sa voiture s'engager dans l'allée depuis la fenêtre du troisième étage de sa maison. Dans cette fenêtre se trouve une grande lentille de Fresnel ronde, de sorte que l'on voit la voiture dédoublée, avec une voiture petite et déformée et l'autre grande et naturelle. Il s'agit évidemment d'un plan subjectif adoptant le point de vue de Harry. Cette lentille symbolise la vision nébuleuse, troublée qu'il a des choses et ici en particulier de son couple. La lentille produit une image très grand-angle, mais elle déforme tout ce qui est en vue. Elle fait obstacle au réel. Harry est essentiellement un témoin passif dans cette enquête. Le même schéma apparaît dans sa vie personnelle : Harry a par exemple préféré observer son père de loin plutôt que d'aller le rencontrer et lui parler et il découvre l'infidélité de sa femme à travers la vitre de sa voiture. Harry ne parvient pas à comprendre la vérité derrière les événements parce qu'il interprète mal les objets, les événements et les personnes. Harry Moseby n'est pas aussi rusé ni aussi calculateur qu'un Sam Spade. Il ne parvient pas à rassembler toutes les pièces du mystère avant qu'il ne soit trop tard. *Night Moves* nous fait entrer dans la perspective limitée d'un homme immobilisé par une blessure grave qui n'a d'autres choix que d'être témoin des incidents tragiques qui se déroulent face à lui. Il tente tant bien que mal d'altérer le cours des événements mais en vain. Il ne peut y avoir de triomphe du protagoniste. Cette scène de conclusion nihiliste à la quête du détective violente et tragique convoque une vision d'une Amérique hantée par la guerre du Vietnam et une destruction totale de la figure du héros masculin comme sauveur, dernier espoir et héros patriotique.

364 *Ibid.*, p. 279.

Le duo de détectives de *Hickey and Boggs* est tout aussi inefficace qu'Harry Moseby. Ce sont des anti-héros apathiques qui sont « trop petits, trop insignifiants, pour contrôler quoi que ce soit. Même l'intrigue du film ne les implique que marginalement³⁶⁵. » Vaincus, en infériorité numérique et vulnérables, les deux hommes sont moins des catalyseurs que des spectateurs. Ils se heurtent constamment à des obstacles dans leur recherche de Mary Jane. Ils se retrouvent désarmés, pris au milieu d'un feu croisé déconcertant entre mafieux violents de Los Angeles et d'énigmatiques braqueurs de banque chicanos. De plus, ils sont constamment harcelés par la police et se font prendre au piège très facilement.

Boggs décrit le genre de tueurs auxquels ils sont confrontés comme des « soldats³⁶⁶ ». Il y a de nombreuses scènes de fusillade tout au long du film entre les détectives et les mafieux. Ces affrontements offrent traditionnellement une occasion aux détectives de prouver leur supériorité masculine mais ces épreuves se soldent ici majoritairement par des échecs complets. Dans l'impressionnante séquence de fusillade du Dodger Stadium complètement vide, Hickey et Boggs sont attaqués par des rafales de mitraillette et paraissent alors bien vulnérables, armés de leur simple revolver Smith & Wesson « *old school* » qui les ralentit puisqu'ils prennent un temps infini à le recharger. Cela ne fait que davantage souligner l'impuissance dont ils souffrent déjà. Quand les gangsters montent en voiture, un gros plan sur le visage déterminé de Franck Boggs en train de viser indique qu'il va héroïquement réussir son ultime tir mais là encore cela se solde par une défaite pitoyable : la balle percute une vitre à l'arrière de la voiture. Ils possèdent la même arme à feu que l'inspecteur Harry mais ils ne partagent pas du tout sa précision mortelle. D'ailleurs, *Dirty Harry* comporte aussi une séquence dans un stade vide où le protagoniste poursuit un seul antagoniste, Scorpio. Callahan arrive, lui, à atteindre sa cible et écrase même sadiquement la jambe blessée de sa cible.

Dirty Harry est un *vigilante film*, genre dans lequel un protagoniste impitoyable et brutalement violent exerce une justice en dehors des voies légales. En cela, il pourrait se rapprocher de la figure du détective incarné par Bogart dans les années 1940 mais s'éloigne des privés des années 1970. « L'identité même du héros du *vigilante film* est qualifiée par son

365 Elizabeth Ward, *op. cit.*, p. 238.

« Hickey and Boggs are too small. too unimportant. to control anything. Even the film's plot only marginally involves them. »

366 « They're soldiers, that's all. No questions, no time to ask, no talk. »

arme à feu³⁶⁷ » avance Gary Hoppenstand. Celui-ci dit même que « le justicier et son arme ne font qu'un³⁶⁸. » L'arme à feu fonctionnerait alors comme une métaphore de « l'individualisme robuste, mais aussi d'un état d'esprit national qui considère l'arme à feu comme un élément essentiel de la culture américaine depuis la fondation du pays³⁶⁹ ». Le pistolet de Harry Callahan est selon ses mots « l'arme à feu la plus puissante du monde³⁷⁰ », la métaphore sexuelle est évidente mais cela traduit forcément aussi le niveau d'efficacité du héros justicier dans la lutte contre le crime.

Cela est tout l'inverse pour Frank Boggs qui se plaint de l'inefficacité de son arme à feu. « Il me faut un plus gros pistolet, je ne peux plus rien toucher³⁷¹ » se plaint-il. Leur revolver traduit leur impuissance générale qu'elle soit physique ou sexuelle (image en annexe 33). Ils ne sont rien comparés à l'arsenal d'armes modernes, de fusils automatiques de gros calibre que les hommes de main de la mafia utilisent pour riposter. Ces criminels sont organisés et efficaces pendant que la performance physique des privés est moquée. Hickey et Boggs courent après la cible des gangsters. Hickey a une bonne endurance tandis que Boggs s'essouffle rapidement, s'arrête et se met à boiter. À la fin de la fusillade, ils ne sont miraculeusement pas touchés mais n'ont réussi ni à éliminer un seul adversaire, ni à empêcher un meurtre, ni à récupérer la mallette. Il se relèvent complètement exténués et à bout de souffle. Boggs demande alors à Hickey : « Comment sommes nous censés expliquer cela ? Aux flics³⁷². » et Hickey répond avec lassitude : « Je vais bien trouver quelque chose³⁷³. »

L'affrontement final sur la plage ressemble aussi à un champ de bataille où Hickey et Boggs paraissent inexistants. De la même façon que dans *Night Moves*, le combat est mené aussi bien dans les airs que sur la terre. Il s'agit d'une véritable guérilla où s'affrontent la mafia, les Black Panther, les chicanos ... La menace vient des airs avec des gangsters à bord d'un hélicoptère, tirant sur tout le monde de manière arbitraire. De nombreuses tentatives

367 Gary Hoppenstand, « Lethal Weapons: The Gun as Icon in the Popular Urban Vigilante Film », dans Linda K. Fuller et Paul Loukides (dir.), *Beyond the Stars 3: The Material World in American Popular Film*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green, 1990, p. 155.

« the urban hero very identity is qualified by his gun »

368 *Ibid.*, p. 161.

« The idea that the vigilante hero and his gun are one. »

369 *Ibid.*

« rugged individualism, and also of a national mindset that has held the gun to be an essential part of American films »

370 « the most powerful handgun in the world »

371 « I gotta get a bigger gun, I can't hit nothing »

372 « How do we suppose to explain this ? To the cops. »

373 « I'll think of something. »

vaines s'avèrent nécessaires avant que Boggs ne touche enfin un homme. Cependant, ils n'ont réussi à sauver aucun des individus qu'ils étaient censés protéger (Mary Jane et son mari). La plage remplie d'épaves et de corps rappelle forcément une scène d'après combat.

Dans *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, Susan Jeffords met en lumière le rôle de Hollywood dans la remasculinisation de la culture politique américaine, en replaçant cet idéal national dans le contexte des années 1980. Elle développe l'idée selon laquelle :

L'élection de Ronald Reagan en 1980 et sa réélection en 1984 avec la plus grande marge du collège électoral de l'histoire des États-Unis ont certainement donné à Hollywood un aperçu de « ce que le public veut voir » : des récits spectaculaires sur des personnages qui défendent l'individualisme, la liberté, le militarisme et un héroïsme mythique³⁷⁴.

Elle illustre cette idée avec des longs-métrages tels que *First Blood (Rambo, 1982, Ted Kotcheff)*, *Die Hard (Piège de cristal, John McTiernan, 1988)*, *Lethal Weapon...* Elle analyse notamment le personnage de Rambo, vétéran du Vietnam, comme une icône reaganienne. L'hypermasculinité et le corps dur de Sylvester Stallone en sont venus à représenter la maîtrise nationale sur les ennemis étrangers et nationaux. Un film de privé comme *I, the Jury (J'aurai ta peau, Richard T. Heffron, 1982)* est représentatif de cela. Le détective Mike Hammer est le *tough guy* par excellence : machiste, séducteur, grossier... À l'inverse d'un Harry Moseby ou d'un Frank Boggs, Mike Hammer est très efficace, arrive à se dépêtrer de toutes les situations et n'hésite pas à tuer la femme fatale à la fin du film. Il est frappant de se rendre compte à quel point le héros du cinéma américain a changé dans les années 1980.

374 Susan Jeffords, *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Years*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1994, p. 16.

« Certainly the election of Ronald Reagan in 1980 and his reelection in 1984 by the largest electoral college margin in U.S. history offered Hollywood some insight into “ what audiences want to see ” : spectacular narratives about characters who stand for individualism, liberty, militarism, and a mythic heroism. »

III) Une impuissance sexuelle

Dans la période classique, le privé incarné par Bogart est bien sûr une figure érotiquement puissante. Dans *The Big Sleep*, presque tous les personnages féminins du film trouvent Marlowe irrésistible. Dès l'ouverture dans le manoir, Carmen Sternwood se montre très attirée par le détective. Elle suce son pouce, ricane et lui dit qu'il est « mignon³⁷⁵ ». Marlowe se réserve le droit de résister à ses avances. Bien que cela ne soit jamais dit explicitement, il est très sous-entendu que Marlowe et une libraire ont fait l'amour dans la première partie du film. Une conductrice de taxi lui glisse même sa carte à la fin de la course en lui conseillant de l'appeler « plutôt la nuit³⁷⁶ ». Mais le film est avant tout marqué par la tension sexuelle permanente entre Marlowe et Vivian Sternwood interprétée par Lauren Bacall. Leurs dialogues sont truffés de sous-entendus charnels, notamment leur fameuse discussion à propos des courses de chevaux, de montures et de cavaliers chevauchant plus ou moins bien... « Les films de détectives privés traditionnels font souvent état d'une forte tension sexuelle, voire d'une liaison, entre le détective et la femme fatale³⁷⁷ » expose William Luhr. Dans *Harper*, le détective hérite de l'attraction sexuelle attribuée à Bogart particulièrement avec la jeune Miranda Sampson qui lui propose de se « détendre³⁷⁸ » et lui demande « Tu ne me trouves pas séduisante³⁷⁹? ». Harper avoue qu'il la trouve désirable (« Vous êtes jeune, riche et belle, et ma femme demande le divorce. Que pensez-vous que je pense³⁸⁰? »). D'ailleurs la promotion du film l'a présenté non seulement comme un détective privé *tough guy*, mais aussi comme un « sex-symbol »³⁸¹. Le studio a souligné cela avec des slogans sur les affiches tels que « L'excitation s'accroche à lui comme à une dame³⁸² », « Les filles adorent Harper³⁸³ » ou encore « Voyez Harper faire rire les filles³⁸⁴ » (image en annexe 34). Ces accroches ne reflètent bien sûr pas pleinement le film. Harper est loin d'être un détective coureur de jupons comme l'est Tony Rome (le privé interprété par Frank Sinatra et

375 « You're cute. I like you. Philip Marlowe. »

376 « Uh, night's better. I work during the day. »

377 William Luhr, *Film Noir*, Wiley-Blackwell, Malden, 2012, p. 158

« Traditional detective films often posited strong sexual tension, if not an affair, between the detective and the femme fatale. »

378 « Don't you ever feel the need to relax ? »

379 « Don't you think I'm attractive ? »

380 « You're young, rich and beautiful, and my wife is divorcing me. What do you think I think ? »

381 Christine Becker, « Paul Newman: Superstardom and Anti-Stardom » dans Pamela Robertson Wojcik (dir.), *New Constellations. Movie Stars of the 1960s*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2012, p. 30.

« The studio also stressed the star's masculine allure with such poster slogans (*Harper* pressbook, Warner Bros., 1966). »

382 « Excitement clings to him like a dame »

383 « Girls go for Harper »

384 « See Harper make girls feel funny »

apparaissant dans deux films de la fin des années 1960). Il séduit les femmes mais ne profite à aucun moment de cela. Il est davantage tourmenté par sa séparation avec sa femme. Comme évoqué précédemment, Harper est totalement déglamourisé dès l'ouverture du film. Et c'est cette tendance qui va être généralisée dans la seconde vague de privé.

1) Le sexe comme source d'angoisse : *Night Moves* et *Hickey & Boggs*

Ray Pratt soutient que dans *Night Moves*, « le sexe est utilisé comme une sorte d'arme tout au long du film, en particulier dans le mariage de Harry qui se détériore³⁸⁵. » Harry n'arrive plus à satisfaire sexuellement sa femme alors même qu'un homme handicapé peut. Le sexe devient une activité désespérante qui n'est bonne qu'à trahir et à accroître l'anxiété. Delly, la jeune fugueuse de 16 ans, a été abusée à la fois par son père et son beau-père Tom Iverson. Harry semble être le seul personnage masculin à poser un regard protecteur et non pervers sur elle. La révolution sexuelle est incarnée par le personnage de Delly. Elle tente même de séduire Harry en lui demandant d'utiliser sa douche, comment jouer aux échecs... Mais le privé refuse toujours et s'attache à « avoir de bonnes et propres pensées³⁸⁶. » De même, la mère de Delly, Arlene Iverson, lui propose de prendre un bain avec elle mais il décline. Paula fait d'ailleurs référence à la libération féministe et à la révolution sexuelle dans un dialogue évoquant le libertinage de Delly : « Lorsque nous serons tous libérés comme Delly, il y aura des combats dans les rues³⁸⁷. » Moseby n'est pas en phase avec son temps et ne peut même pas concevoir cela. Sans doute est-ce pour cette raison aussi qu'il a du mal à donner du plaisir à une femme. Quand Harry arrive en Floride pour rechercher la fugueuse Delly, il fait la connaissance de Paula, le personnage féminin qui, en apparence, incarne l'archétype de la femme fatale. C'est à cause de Paula qu'Harry va prendre un temps démesuré pour assembler les pièces du puzzle de l'enquête. Paula semble être aussi un personnage féminin plus fragile et ouvert sur ses problèmes liées à la sexualité que la femme fatale classique. Elle raconte notamment à Harry la première fois qu'un homme lui a touché ses seins qui sont restés « encore dur une demi heure après » et lui demande « Tu ne trouves pas ça triste³⁸⁸? » Paula confie aussi qu'elle a été strip-teaseuse et prostituée à un moment de sa vie. Les deux personnages font l'amour et Paula disparaît subitement. Harry découvre à la

385 Ray Pratt, *Projecting Paranoia : Conspiratorial Visions in American Film*, University Press of Kansas, Lawrence, 2002, p. 122.

« Sex is used as a kind of weapon throughout the film, especially in Harry's deteriorating marriage. »

386 « Oh, I just think good, clean thoughts. »

387 « When we all get liberated like Delly there'll be fighting in the streets. »

388 « The nipples stayed hard for nearly half an hour afterward. Don't you think that's sad? »

fin que Paula s'est confiée à lui et lui a fait pour détourner son attention d'un meurtre. Elle peut malgré tout être affiliée de ce point de vue au modèle de la femme fatale. Harry croit exercer un attrait charnel sur Paula mais ce n'est qu'une illusion au final.

Dans *Hickey and Boggs*, les deux protagonistes ne possèdent aucun attrait ni charme. Un critique du quotidien *The Cincinnati Enquirer* à la sortie du film va même jusqu'à déclarer que « Cosby et Culp sont les détectives privés les plus miteux et les moins séduisants de tous les films récents³⁸⁹ » tandis qu'Elizabeth Ward soutient qu'Hickey et Boggs « ne sont pas d'une beauté frappante ou ne sont pas des solitaires romancés³⁹⁰. » Boggs devrait se raser et paraît toujours souffrir des effets d'une ivresse récente. Tous deux portent les mêmes vêtements pendant des jours entiers. Hickey semble avoir deux costumes, Boggs en a un. Leur cravate est constamment mal ajustée. Ils mangent sans cesse des chili-dogs écœurants, conduisent des voitures délabrées... Il ne semble jamais y avoir ne serait-ce qu'un seul moment de séduction ou de tension sexuelle avec un personnage féminin tout au long du film. Les personnages sont plutôt frustrés sexuellement. Boggs va voir des prostituées pour satisfaire ses pulsions. Cette frustration atteint son paroxysme lors de la séquence déjà mentionnée dans laquelle Boggs se torture en regardant son ex-femme le rejeter pour la énième fois. Hickey, lui, va rendre visite à son ex-compagne très tard dans la nuit alors même qu'il ne l'a pas vue depuis trois semaines. Il semble alors qu'il passe la voir seulement pour avoir une relation sexuelle avec elle mais il essuie un échec cuisant.

2) Un personnage asexué : *The Long Goodbye*

Comme évoqué précédemment, le Marlowe de Bogart exerce une attraction sexuelle si intense sur les personnages féminins que cela en devient presque exagéré. Cela est tout l'inverse pour le Marlowe de Gould. Gene Daniel Phillips affirme que « *The Long Goodbye* est le premier film de Marlowe dans lequel le scénario ne fournit pas au détective un intérêt amoureux³⁹¹. » Il est, pour autant qu'on puisse le voir, asexué. Le Marlowe d'Altman se

389 Joseph Gelmis, « Seedy Private Eye Flicks Drag the Genre Downhill », *The Cincinnati Enquirer*, 13 octobre 1972, p. 28.

« Cosby and Culp are the seediest, least attractive private eyes in any recent movie »

390 Elizabeth Ward, *op. cit.*, p. 238.

« these men are not strikingly handsome or romanticized lonen. »

391 Gene Daniel Phillips, *Creatures of Darkness: Raymond Chandler, Detective Fiction, and Film Noir*, The University Press of Kentucky, Lexington, 2003, p. 159.

« *The Long Goodbye* was the first Marlowe movie in which the scenario did not supply the detective with a love interest. »

montre totalement indifférent au plaisir charnel à une époque pourtant hypersexualisée. Cela est, une fois de plus, une caractéristique infantile du personnage. Tous les autres personnages centraux ont des liaisons sexuelles. Le meilleur ami de Marlowe, Terry Lennox, est marié et a eu une liaison avec Eileen Wade. Roger Wade a une liaison avec la femme de Terry Lennox... Le gangster Marty Augustine est toujours accompagné de sa maîtresse et évoque parfois sa femme.

Un appartement adjacent à celui de Marlowe est occupé par un groupe de jeunes femmes hippies, souvent droguées, nues et faisant du yoga (image en annexe 35). Marlowe les salue poliment, leur rend de petits services mais ne montre aucun intérêt sexuel pour elles. Elles l'interpellent pourtant en permanence, notamment lorsque l'une d'entre elles lui demande s'il peut l'aider à « à étirer sa jambe droite³⁹² ». Marlowe prend cette allusion sexuelle évidente au premier degré et lui répond : « Non, je ne peux même pas toucher mes orteils³⁹³ ». Ce désintéressement est pourtant loin d'être partagé par les autres personnages masculins du film. Un policier entre par exemple chez Marlowe, est censé l'interroger mais ne l'écoute pas puisqu'il ne peut pas s'empêcher de regarder du coin de l'œil les voisines. De même, un gangster demande à Marlowe si ces filles sont des lesbiennes, ce à quoi le détective répond « elles ne font que s'entraîner³⁹⁴ ».

Le personnage féminin central, Eileen Wade, tente à de nombreuses reprises de charmer Marlowe mais en vain. Eileen correspond bien au modèle de la femme fatale en apparence : blonde et belle. Cependant la scénariste Leigh Brackett n'a pas traité Eileen Wade comme la femme fatale qu'elle est dans le roman. Eileen Wade reste hypocrite mais n'est plus du tout menaçante pour le détective. Marlowe a de nombreux moments d'intimité avec Eileen Wade. Ils se baladent ensemble et elle l'invite par deux fois à dîner avec elle. Eileen prend Marlowe pour son confident et développe une attirance pour lui. Elle exige presque sa présence auprès d'elle (« Vous reviendrez, n'est-ce pas³⁹⁵? ») mais Marlowe n'en voit pas la nécessité. C'est toujours lui qui met un point final à leurs conversations, comme s'il voulait absolument s'échapper. Il n'y a ni alchimie ni tension sexuelle entre ces deux personnages. Comme le formule Kyle Barrett, « Marlowe est inconscient de ce qui l'entoure. Il est incapable de comprendre cette attirance et [...] il n'y a pas de développement d'une relation

392 « Can you help stretch my right leg ? »

393 « No, I can't even touch my toes »

394 « They're just training »

395 « You will come back again, won't you ? »

romantique traditionnelle³⁹⁶ » caractéristique du film noir classique. Le Marlowe de Gould a du mal à reconnaître qu'il est séduit. Dans le roman original de Chandler, Marlowe se montre très intéressé par Eileen comme l'illustre cet extrait : « Eileen Wade surgit près de moi, dans une espèce de robe bleu pâle qui, je dois le dire, ne l'enlaidissait pas³⁹⁷. » Il l'embrasse sur la bouche³⁹⁸ et cela rend même jaloux Roger Wade. Il y a une tension sexuelle dans le roman similaire à celle de Marlowe et Vivian Rutledge dans le film de Hawks.

Cette idée d'asexualité dans le film de Robert Altman devient littérale dans la dernière partie lorsque le gangster Marty Augustine menace de faire couper le pénis de Marlowe avec un couteau. Marty insiste pour que tout le monde se déshabille dans la pièce (y compris ses sbires) afin de prouver qu'ils n'ont rien à se cacher l'un à l'autre. Il n'y a aucune tension homo-érotique dans la scène puisque le ridicule y prédomine. Un des gangsters est interprété par Arnold Schwarzenegger dont la musculature éclipse Marlowe et l'humilie encore plus (image en annexe 36). Marty demande à l'un de ses hommes de main, dont le père était mohel, de lui couper le pénis³⁹⁹. La menace d'Ugustine est ironique car, comme nous le savons tous, Marlowe est impuissant à tous points de vue. Cela est vain car Robert Altman a effectivement déjà castré Marlowe.

Si Marlowe tient à quelque chose, cela est bien son amitié et sa loyauté envers Terry Lennox qu'il aide à s'enfuir au Mexique. Dans le roman, cette relation serait « homosociale » car les deux personnages se seraient rencontrés à l'armée et Marlowe ressentirait de l'empathie liée à leur expérience de la guerre. Dans l'adaptation de Robert Altman, les deux personnages ont très peu de moments d'interaction. À la fin du long-métrage, quand Marlowe apprend que Terry lui a menti et a bien assassiné sa femme, il le tue de manière froide et brutale (ce passage n'apparaît pas dans le livre). Cette action va complètement à l'encontre de ce que nous attendions de Marlowe tout au long du film. C'est le seul moment où le détective use de son revolver, une action purement virile.

396 Kyle Barrett, « Bracketting Noir: Narrative and Masculinity in *The Long Goodbye* », *Networking Knowledge*, vol. 10, n°2, juin 2017, p. 52.

« how oblivious Marlowe is to his current surroundings. He is unable to compute this attraction and [...] there is no development of a traditional romantic relationship. »

397 Raymond Chandler, *op. cit.*, p. 234.

398 *Ibid.*, p. 206.

« Je la pris dans mes bras, et l'embrassai sur la bouche brutalement. »

399 « Cut it off. »

Conclusion

Ce travail a permis de mettre en lumière la transposition d'une figure archétypale masculine américaine à l'ère d'un pays en plein bouleversement aussi bien au niveau de la société que dans la manière de fabriquer les films dans l'industrie. S'emparer du personnage du détective privé revient à prendre en considération un large héritage cinématographique et littéraire. Ce mémoire s'est proposé de se concentrer sur une période spécifique et fourmillante : ce que l'on a appelé la *Hollywood Renaissance*. Mon corpus de film couvre une large période, allant de 1966 à 1978. Il est évident qu'il y a un fossé entre le privé incarné par Paul Newman et celui interprété par Richard Dreyfuss. Des acteurs tels que Paul Newman ou Marlon Brando ont servi de transition entre l'ancienne génération d'acteurs et la nouvelle, symbolisée par des *anti-stars* masculines telles que Gene Hackman ou Elliott Gould. Ces derniers étaient promus et reçus, sur les couvertures de magazines et dans le discours populaire, comme la meilleure réponse possible d'Hollywood aux revendications de la jeunesse de l'époque. La réception critique permet de dévoiler les différents changements de paradigme dans le vedettariat ou dans le type de privés que ces nouveaux acteurs incarnent. Certains critiques par exemple ne pouvaient se détacher du modèle du mâle robuste américain et d'autres comme l'influente Pauline Kael ont su célébrer ce renouveau.

Privilégiant avant tout une approche *gender*, cette étude a permis de considérer les changements socio-culturels dans l'Amérique des années 1970, notamment au regard de l'évolution des rôles de genre. C'est pour cette raison qu'il est question de films se déroulant dans les années 1970 aux États-Unis, en pleine guerre du Vietnam, et au cœur de la révolution féministe et hippie... Le privé peut être associé aux nouveaux modèles de masculinité mais peut aussi souffrir de son impossibilité à se conformer aux anciens canons, qui peuvent être personnifiés au cinéma par la figure du privé bogartien. Arthur Penn exprime dans un entretien que « l'une des caractéristiques des récits de détectives modernes est que la propre histoire du détective est intimement liée à l'intrigue de base⁴⁰⁰. » Dans les films de privé de la seconde vague, la vie privée du détective devient un élément central du

400 Richard Combs, « Richard Combs 1981 » dans Michael Chaiken et Paul Cronin (dir.), *Arthur Penn: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2008, p. 139.

« one of the things we should have in modern detective story is that the detective's own story becomes intimately involved with the basic plot. »

récit. « Ce qui caractérise d'ordinaire le privé, c'est sa solitude, sa non-participation à quoi que ce soit. Il n'a pas de famille, il n'a pas d'amis⁴⁰¹ » avance le cinéaste Jeremy Kagan. Ici, les relations conflictuelles que le détective entretient avec sa conjointe sont un moyen pour les cinéastes de traiter de la redéfinition dans les années 1960-1970 de la notion du couple homme/femme. Après la guerre du Vietnam, il n'est plus possible de représenter un personnage masculin glorifié et fort. La figure du vétéran du Vietnam estropié hante donc les personnages de privés de la seconde vague, et les anti-héros des films noirs des années 1970 en général comme *Taxi Driver*.

Dans tous ces films, le privé est dépeint comme un personnage quelconque et archaïque tandis que des anti-héros davantage puissants (comme Harry Calahan ou le Paul Kersey de *Death Wish*) avaient un succès très important auprès du public. L'échec public relatif des films de mon corpus renforce un paradoxe important : pourquoi des films de privés ont-ils continué à être produits jusqu'à la fin des années 1970 alors même que le détective était considéré comme une figure complètement démodée ?

Il serait intéressant de mener une étude comparative des personnages de privés des années 1970 avec ceux des années 1980. Comme évoqué précédemment, le privé de *I, the Jury* possède tous les attributs de la virilité américaine. Mais le privé Harry Angel de *Angel Heart* (Alan Parker, 1987) est un individu encrassé et torturé, dont l'identité est questionnée. Dans les années 1980, l'ancien combattant de la guerre du Vietnam devient un personnage récurrent. Dans *Cutter's Way (La Blessure)*, Ivan Passer, 1981), un vétéran, qui a laissé un œil et un bras à la guerre, enquête sur la mort d'une jeune adolescente et se met en tête d'arrêter l'homme qui a commis le crime. En cela, la quête de justice et de vérité de ce personnage peut s'apparenter à celle d'un détective privé.

Malgré des efforts importants de la part de la Cinémathèque française mais aussi de la part d'historiens spécialistes de la période tels que Jean-Baptiste Thoret, ces longs-métrages ont encore été peu visionnés en France. Ce mémoire a alors permis de mettre en valeur certains films oubliés et peu étudiés tels que *Hickey & Boggs* ou *The Late Show*. Un film comme *Night Moves* réalisé par un auteur aussi célèbre qu'Arthur Penn n'a par exemple jamais bénéficié d'une édition vidéo en France. Il y a aussi eu peu de travaux universitaires

401 Michel Sineux, « Entretien avec Jeremy Paul Kagan », *Positif*, n°302, avril 1986, p. 20.

français consacrés à la *Hollywood Renaissance*⁴⁰² et ce travail permet alors de revaloriser cette période.

La figure du privé continue d'être exploitée dans le cinéma américain contemporain, le plus souvent dans une approche nostalgique. Un long-métrage comme *The Nice Guys* (Shane Black, 2016) est justement un hommage aux films étudiés dans ce mémoire. Il s'agit d'un *buddy movie* comique se déroulant à Los Angeles en 1977. Le détective maladroit interprété par Ryan Gosling, portant un plâtre tout au long du film et tentant de retrouver l'estime de sa fille préadolescente, fait évidemment songer au Moses Wine de *The Big Fix*. Cependant, le regard sur cette époque est plutôt empreint de nostalgie que désabusé. On peut encore citer *Inherent Vice* (Paul Thomas Anderson, 2014) adapté du roman du même nom de Thomas Pynchon où l'on suit Doc Sportello, un privé hippie aux cheveux longs pris dans une enquête vaporeuse au début des années 1970. Louis Menand dans le *New Yorker* avait intitulé sa critique du roman original « *Soft-Boiled*⁴⁰³ » et cet adjectif peut qualifier admirablement la majorité des privés des années 1970.

402 On peut notamment citer la thèse de doctorat de Baptiste Villenave, *Entre nature et artifice : le point de vue écartelé : une étude stylistique du nouvel Hollywood (1967-1980)*, dir. Vincent Amiel, Université de Caen Normandie, 2011. Baptiste Villenave a poursuivi ce travail dans son ouvrage intitulé *Le Nouvel Hollywood (1967-1980) Une réinvention du point de vue*

403 Louis Menand, « *Soft-Boiled* », *The New Yorker*, vol. 85, n°23, 3 août 2009, p. 74.

Annexes

1 – Le détective sensible dans *The Big Fix*



2 – Le détective stoïque dans *Hickey & Boggs*



3 – Le détective âgé dans *The Late Show*



4 – Le traumatisme lié à la figure masculine du père dans *Night Moves*



5 – L'incommunicabilité du couple dans *Harper*



6 – Le regard malade de l’homme jaloux dans *Night Moves*



7 – Le spectacle pathétique de *Hickey & Boggs*



8 – Le privé prouvant sa virilité dans *Night Moves*



9 – Le couple en crise et le détective égoïste dans *Harper*



10 – L'attaque symbolique de Susan contre Harper



11 – La caricature du personnage homosexuel dans *Hickey & Boggs*



12 – L'incertitude concernant le genre du personnage dans *Hickey & Boggs*



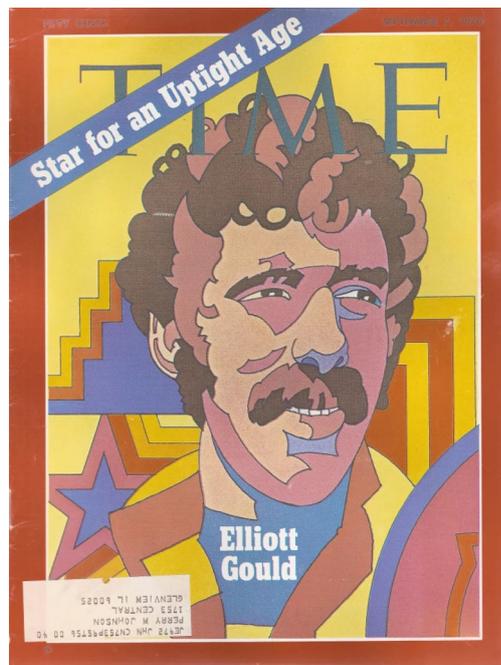
13 – L'accoutrement excentrique du privé incarné par Richard Dreyfuss dans *The Big Fix*



14 – Richard Dreyfuss portant l'héritage du burlesque américain dans *The Big Fix*



15 – Elliott Gould en couverture du *TIME Magazine* datant du 7 septembre 1970



16 – Marlowe imitant de manière clownesque Al Jolson dans *The Long Goodbye*



17 – La conclusion dansante et ironique de *The Long Goodbye*



18 – La fascination jusqu'à l'obsession pour Bogart dans *Play It Again, Sam*



19 – Lauren Bacall porteuse de l'héritage du privé bogartien dans *Harper*



20 – L'ombre de Bogart dans *The Late Show*



21 – L'affiche de *The Long Goodbye* lors de la première sortie le 7 mars 1973



22 – L'opposition entre deux générations dans *The Late Show*



23 – La conclusion mélancolique et pessimiste de *Hickey & Boggs*



24 – La séquence d'ouverture de *Harper*



25 – Les visions cauchemardesques de Marlowe dans *Murder, My Sweet*



26 – La fumée comme forme d’emprisonnement du privé traumatisé dans *Murder, My Sweet*



27 – Bob se servant de son fusil comme substitut phallique dans *Coming Home*



28 – Le détective privé physiquement vulnérable dans *Night Moves*



29 – L'explosion de violence dans *Night Moves*



30 – Le bateau tournant infiniment en rond dans *Night Moves*



31 – Le cockpit de l’hydravion et le pilote sombrant observés du point de vue du privé impuissant dans *Night Moves*



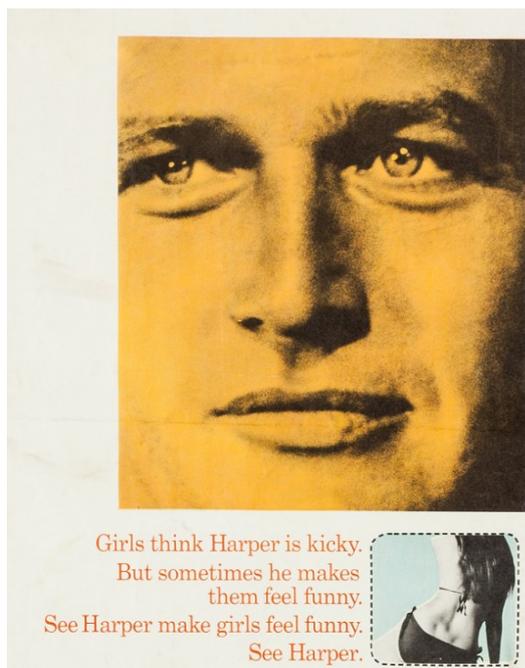
32 – La lentille de Fresnel altérant la vision de Harry dans *Night Moves*



33 – L'arme à feu inopérante du détective dans *Hickey and Boggs*



34 – Fragment du poster original de *Harper*



35 – La libération sexuelle figurée par un groupe de filles hippies dans *The Long Goodbye*



35 – L'émasculation du privé tourné en dérision dans *The Long Goodbye*



Filmographie

Corpus principal :

Harper / Détective privé

USA ; **Production** : Elliott Kastner, Jerry Gershwin ; **Réalisation** : Jack Smight ; **Scénario & adaptation** : William Goldman, d'après *The Moving Target* de Ross Macdonald ; **Photographie** : Conrad L. Hall ; **Caméra** : Kenneth Peach Jr., James Connel, Jack Willoughby, ; **Assistant réalisation** : James H. Brown ; **Direction artistique** : Alfred Sweeney ; **Décors** : Claude Carpenter ; **Costumes** : William Smith ; **Musique** : Johnny Mandel ; **Son** : Stanley Jones ; **Montage** : Stefan Arnsten ; **Distribution (USA)** : Warner Bros. ; **Durée** : 121 min ; **Visa (USA)** : n° 21071 ; **Sortie (USA)** : 22/02/1966 (Los Angeles), 30/03/1966 (New York) ; **Sortie (France)** : 06/05/1966 ; **Box-office (USA)** : 12 000 000 \$ (rentals) ; **Box-office (France)** : 625 110 entrées.

Avec : Paul Newman (Lew Harper), Lauren Bacall (Elaine Sampson), Julie Harris (Betty Fraley), Arthur Hill (Albert Graves), Janet Leigh (Susan Harper), Pamela Tiffin (Miranda Sampson), Robert Wagner (Allan Taggart), Robert Webber (Dwight Troy), Shelley Winters (Fay Estabrook), Harold Gould (Shérif Spanner), Strother Martin (Claude), Roy Jenson (Puddler), Martin West (Shérif adjoint), Jacqueline deWit (Madame Kronberg), Eugene Iglesias (Felix), Richard Carlyle (Fred Platt).

Hickey & Boggs

USA ; **Producteurs** : Fouad Said, Joel Reisner ; **Réalisation** : Robert Culp ; **Scénario** : Walter Hill ; **Photographie** : Wilmer Butler ; **Caméra** : Jordan Cronenweth, Richard Doran, Richard Moore, Rexford Metz ; **Assistant réalisation** : Edward Teets ; **Décors** : Don Smith ; **Costumes** : William Ware Theiss ; **Musique** : Ted Ashford ; **Son** : Glen Glenn Sound ; **Montage** : David Berlatsky ; **Distribution (USA)** : United Artists ; **Durée** : 111 min ; **Visa (USA)** : no. 23287 ; **Sortie** : 20/09/1972 (New York) et 04/10/1972 (USA).

Avec : Bill Cosby (Al Hickey), Robert Culp (Frank Boggs), Ta-Ronce Allen (la fille de Nyona), Rosalind Cash (Nyona), Lou Frizzell (l'avocat), Isabel Sanford (la mère de Nyona), Sheila Sullivan (Edith Boggs), Carmen (Mary Jane), Robert Mandan (Monsieur Brill), Michael Moriarty (Ballard), Jack Colvin (Shaw), Vincent Gardenia (Papadakis), Ed Lauter (Ted), James Woods (Lieutenant Wyatt), Lester Fletcher (Rice), Gilchrist Stuart (Farrow), Jerry Summers (Bledsoe), Sylvester Words (Monsieur Leroy).

The Long Goodbye / Le Privé

USA ; **Production** : Elliot Kastner, Jerry Bick, Robert Eggenweiler ; **Réalisation** : Robert Altman ; **Scénario & adaptation** : Leigh Brackett, d'après *The Long Goodbye* de Raymond Chandler ; **Photographie** : Vilmos Zsigmond ; **Caméra** : Joseph M. Wilcots ; **Assistant réalisation** : Tommy Thompson ; **Costumes** : Kent James, Marjorie Wahl ; **Musique** : John Williams ; **Son** : John Speak ; **Montage** : Lou Lombardo ; **Distribution (USA)** : United Artists ; **Résultats (USA)** : 959,000 (dollars) ; **Dur** : 112 min ; **Sortie (USA)** : 07/03/1973 (première à Los Angeles), 28/10/1973 (ressortie à New York), 21/12/1973 (ressortie à Los Angeles) ; **Sortie (France)** : 29/11/1973 ; **Box-office (USA)** : 105 201 \$ en 3 semaines (rentals, résultat non définitif) ; **Box-office (France)** : 305 088 entrées.

Avec : Elliott Gould (Philip Marlowe), Nina van Pallandt (Eileen Wade), Sterling Hayden (Roger Wade), Mark Rydell (Marty Augustine), Henry Gibson (Docteur Verringer), David Arkin (Harry), Warren Berlinger (Morgan), Jo Ann Brody (Jo Ann Eggenweiler), Jim Bouton (Terry Lennox), Stephen Coit (DéTECTIVE Farmer), Jack Knight (Mabel), Pepe Callahan (Pepe), Vincent Palmieri (Vince), Pancho Córdova (Docteur), Enrique Lucero (Jefe), Rutanya Alda (Rutanya Sweet), Jack Riley (Riley), Jerry Jones (DéTECTIVE Green), John Davies (DéTECTIVE Dayton), Rodney Moss (Employé du supermarché), Arnold Schwarzenegger (Truand).

Night Moves / La Fugue

USA ; **Production** : Robert M. Sherman, Gene Lasko ; **Réalisation** : Arthur Penn ; **Scénario** : Alan Sharp ; **Photographie** : Bruce Surtees ; **Caméra** : John Bailey, Bob Dawes ; **Assistant réalisation** : Jack Roe ; **Décors** : Ned Parsons ; **Costumes** : Rita Riggs ; **Musique** : Michael Small ; **Son** : Jack Solomon ; **Montage** : Dede Allen ; **Distribution (USA)** : Warner Bros., Inc. ; **Durée** : 99 min ; **Sortie (USA)** : 11/06/1975 (New York), 02/07/1975 (Los Angeles) ; **Sortie (France)** : 17/09/1975 ; **Box-office (USA)** : 573 588 \$ (rentals, résultat non définitif) ; **Box-office (France)** : 124 866 entrées.

Avec : Gene Hackman (Harry Moseby), Jennifer Warren (Paula), Edward Binns (Joey Ziegler), Harris Yulin (Marty Heller), Kenneth Mars (Nick), Janet Ward (Arlene Iverson), James Woods (Quentin), Anthony Costello (Marv Ellman), John Crawford (Tom Iverson), Melanie Griffith (Delly Grastner), Ben Archibek (Charles), Susan Clark (Ellen).

The Late Show / Le Chat connaît l'assassin

USA ; **Production** : Robert Altman, Scott Bushnell, Robert Eggenweiler ; **Réalisation** : Robert Benton ; **Scénario** : Robert Benton ; **Photographie** : Charles Rosher Jr. ; **Caméra** : Robert C. Thomas, Ozzie Smith, James Pergola, Jordan Klein ; **Assistant réalisation** : Tommy Thompson ; **Costumes** : Jules Melillo ; **Décors** : Robert Gould ; **Musique** : Kenneth Wannberg ; **Son** : Jim Webb ; **Montage** : Lou Lombardo, Peter Appleton ; **Distribution (USA)** : Warner Bros., Inc. ; **Durée** : 94 min ; **Visa (USA)** : n° 24771 ; **Sortie (USA)** : 10/02/1977 (New York), 25/02/1977 (Los Angeles) ; **Sortie (France)** : 28/09/1977 ;

Box-office (USA) : 2 748 000 \$ (rentals, résultat non définitif) ; Box-office (France) : 36 374 entrées.

Avec : Art Carney (Ira Wells), Lily Tomlin (Margo), Bill Macy (Charlie Hatter), Eugene Roche (Ron Birdwell), Joanna Cassidy (Laura Birdwell), John Considine (Lamar), Ruth Nelson (Mrs. Schmidt), John Davey (Sergent Dayton), Howard Duff (Harry Regan).

The Big Fix

USA ; **Production :** Carl Borack, Richard Dreyfuss ; **Réalisation :** Jeremy Paul Kagan ; **Scénario & adaptation :** Roger L. Simon d'après son roman éponyme ; **Photographie :** Frank Stanley ; **Caméra :** William E. Clark., Tim Wade, Rick Mention ; **Assistant réalisation :** Jon C. Andersen, Robert Latham Brown, Candace Allen ; **Directeur artistique :** Raymond Brandt ; **Décors :** Mary Ann Biddle ; **Costumes :** Edith Head ; **Musique :** Bill Conti ; **Son :** David Ronne ; **Montage :** Patrick Kennedy ; **Distribution (USA) :** Universal Pictures ; **Durée :** 108 min ; **Visa (USA) :** n° 25324 ; **Sortie (USA) :** 06/10/1978 ; **Sortie (France) :** 05/09/1978 ; **Box-office (USA) :** 12 000 000 \$ (rentals) ; **Box-office (France) :** 99 410 entrées

Avec : Richard Dreyfuss (Moses Wine), Susan Anspach (Lila), Bonnie Bedelia (Suzanne), John Lithgow (Sam Sebastian), Ofelia Medina (Alora), Nicolas Coster (Spitzler), F. Murray Abraham (Eppis), Fritz Weaver (Oscar Procaro Sr.), Jorge Cervera, Jr. (Jorge), Michael Hersheve (Jacob Wine), Rita Karin (Tante Sonya), Ron Rifkin (Randy), Larry Bishop (Wilson), Andrew Bloch (Michael Linker), Sidney Clute (Monsieur Johnson), John Cunningham (Hawthorne).

Corpus secondaire :

- ASHBY Hal, *Coming Home (Retour)*, USA, 1978, 127 min.
- DMYTRYK Edward, *Murder, My Sweet (Adieu, ma belle)*, USA, 1944, 95 min.
- HATHAWAY Henry, *The Dark Corner (L'Impasse tragique)*, USA, 1946, 99 min.
- HAWKS Howard, *The Big Sleep (Le Grand sommeil)*, USA, 1946, 114 min.
- HUSTON John, *The Maltese Falcon (Le Faucon maltais)*, USA, 1941, 101 min.
- TOURNEUR Jacques, *La Griffé du passé (Out of the Past)*, USA, 1947, 97 min.

Bibliographie

1 - La Hollywood Renaissance

- BEACH Christopher, *The Films of Hal Ashby*, Wayne State University Press, Détroit, 2009, 208 p.
- CAWELTI John G., « *Chinatown* and Generic Transformation in Recent American Films », dans Barry Keith Grant (dir.), *Film Genre Reader IV*, University of Texas Press, Austin, 2012, p. 279-297.
- COMBS Richard, « Richard Combs 1981 » dans Michael Chaiken et Paul Cronin (dir.), *Arthur Penn: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2008, p. 139.
- DANKS Adrian, *A Companion to Robert Altman*, Wiley-Blackwell, New Jersey, 2015, 521 p.
- ELSAESSER Thomas et KING Noel et HORWATH Alexander (dir.), *The Last Great American Picture Show : New Hollywood Cinema in the 1970s*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2011, 400 p.
- LERMAN Leo, « Pauline Kael Talks About Violence, Sex, Eroticism and Women & Men in the Movies », dans Will Brantley (dir.), *Conversations with Pauline Kael*, University Press of Mississippi, Jackson, 1996, p. 31-40.
- KEYSER Lester J., *Hollywood in the Seventies*, Tantivy Press, Londres, 264 p.
- KING Geoff, *New Hollywood Cinema: an Introduction*, I.B. Tauris, New York, 2002, 257 p.
- KIRSHNER Jonathan, *Hollywood's Last Golden Age: Politics, Society, and the Seventies Film in America*, Cornell University Press, Ithaca, 2012, 281 p.
- KOLKER Robert, *Cinema of Loneliness*, Oxford University Press, Oxford, 2011, 570 p.
- MAHONEY Edward George, *Penn's Woods: America in the Films of Arthur Penn*, thèse de doctorat, Université du Nouveau-Mexique, 1985, 514 p.
- SINEUX Michel, « Entretien avec Jeremy Paul Kagan », *Positif*, n°302, avril 1986, p. 19-21.
- THORET Jean-Baptiste, *Le Cinéma américain des années 70*, Cahiers du cinéma, Paris, 2006, 396 p.
- VILLENAVE Baptiste, *Le Nouvel Hollywood (1967-1980). Une réinvention du point de vue*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2022, 320 p.
- WOOD Robin, *Hollywood from Vietnam to Reagan... & Beyond*, Columbia University Press, New York, 2003, 480 p.

2 - Le détective privé

- BAILEY Jason, *It's Okay With Me: Hollywood, The 1970s, and the Return of the Private Eye*, CreateSpace Independent Publishing Platform, Scotts Valley, 2018, 80 p.
- BARRETT Kyle, « Bracketting Noir: Narrative and Masculinity in *The Long Goodbye* », *Networking Knowledge*, vol. 10, n°2, juin 2017, p. 45-55.
- BERMAN Emmanuel, « Arthur Penn's *Night Moves*: A film that interprets us », *International Journal of Psychoanalysis*, vol. 79, 1998, p. 175-178.
- GATES Philippa, « Always a Partner in Crime: Black Masculinity in the Hollywood Detective Film », *Journal of Popular Film & Television*, vol. 32, n°1, printemps 2004, p. 20-29.
- JACKSON Bruce, « Loose Ends in *Night Moves* », *Senses of Cinema*, n°55, juillet 2010, consulté le 20 novembre 2022 : <https://www.sensesofcinema.com/2010/feature-articles/loose-ends-in-night-moves-2/>
- MASON Fran, *Hollywood's Detectives: Crime Series in the 1930s and 1940s from the Whodunnit to Hard-boiled Noir*, Palgrave Macmillan, Londres, 197 p.
- NICOL Bran, *The Private Eye: Detectives in the Movies*, Reaktion Books, Londres, 2013, 227 p.
- TAYLOR Charles, « BEBOP/SILENCE: *Hickey and Boggs* » dans *Opening Wednesday at a Theater Or Drive-In Near You. The Shadow Cinema of the American '70s*, Bloomsbury Publishing, Londres, 2017, p. 48-59.
- WARD Elizabeth, « The Post-noir P.I. : *The Long Goodbye* and *Hickey and Boggs* », dans Alain Silver et James Ursini (dir.), *Film Noir Reader*, Limelight Editions, New York, 1996, p. 237-241.

3 - Acteurs de la Hollywood Renaissance

- CIEUTAT Michel, « Elliott Gould ou l'argus de la survie », *Positif*, n°166, février 1974, p. 20-29.
- CIEUTAT Michel, « Gene Hackman ou l'impasse de la perplexité », *Positif*, n°175, novembre 1975, p. 22-30.
- ELIA Maurice, « Richard Dreyfuss. Un combat sur corde raide », *Séquences*, n°152, juin 1991, p. 46-47.
- FLATLEY Guy, « What Ever Happened to Elliott Gould ? Plenty ! », *The New York Times*, 4 mars 1973, p. 131.

- GOODWIN Michael, « Close Encounter with a Rising Star », *The New York Times*, 15 janvier 1978, disponible à l'adresse : <https://www.nytimes.com/1978/01/15/archives/close-encounters-with-a-rising-star.html>
- HOBBERMAN James, « The Goulden Age », *The Village Voice*, mis en ligne le 10 avril 2007, consulté le 3 mars 2023 : <https://www.villagevoice.com/2007/04/10/the-goulden-age/>
- J. QUIRK Lawrence, *The Films of Paul Newman*, The Citadel Press, New York, 1971, 224 p.
- KAEL Pauline, « The Current Cinema : Waiting for Orgy », *The New Yorker*, 26 septembre 1969, p. 144.
- MORRISON James, *Hollywood Reborn: Movie Stars of the 1970*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2010, 272 p.
- R. KARLI Shaun, *Becoming Jack Nicholson: The Masculine Persona from Easy Rider to The Shining*, Scarecrow Press, Maryland, 2012, 204 p.
- SCOTT Vernon, « Gould Blossoms as Actor », *Los Angeles Herald-Examiner*, 10 novembre 1969, p. 22.
- SMITH-ROWSEY Daniel, *Star Actors in the Hollywood Renaissance: Representing Rough Rebels*, Palgrave Macmillan, New York, États-Unis, 2013, 200 p.
- SHIPAN David, *The Great Movie Stars the International Years*, Angus and Robertson, Londres, 1972, 568 p.
- VALLELY Jean, « Richard Dreyfuss Building Back », *Esquire*, 10 octobre 1978, p. 51-62.
- VIVIANI Christian, *Les Séducteurs du cinéma américain*, Henri Veyrier, Paris, 1984, 221 p.
- ANONYME, « Elliott Gould: The Urban Don Quixote », *Time Magazine*, 7 septembre 1970, mis en ligne le 1er mai 2010, consulté le 20 décembre 2022 : <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,902712-10,00.html>

4 - Le roman noir

- CHANDLER Raymond, *The Long Goodbye. Une enquête du privé Philip Marlowe*, traduction de Janine Hérisson et Henri Robillot, Éditions Gallimard, Paris, 2014, 497 p.
- F. MOSS Robert F., *Raymond Chandler: A Literary Reference*, Carroll and Graff, New York, 2003, 352 p.
- LUHR William, *Raymond Chandler and Film*, Frederick Ungar, New York, 1982, 208 p.
- TADIÉ Benoît, *Le Polar américain, la modernité et le mal*, Presses universitaires de France, Paris, 2006, 233 p.

- TROTT Sarah, *War Noir: Raymond Chandler and the Hard-Boiled Detective as Veteran in American Fiction*, University Press of Mississippi, Jackson, 2016, 272 p

5 - Le film noir

- BROOKES Ian, *Film Noir: A Critical Introduction*, Bloomsbury Academic, New York, 2017, 288 p.

- CLAYTON Leigh, *Authentic Heroes: Existentialism and Film Noir*, thèse de doctorat, Université d'Aberdeen, 1996, 132 p.

- CONARD Mark T., *The Philosophy of Film Noir*, The University Press of Kentucky, Lexington, 2005, 264 p.

- DURGNAT Raymond , « Paint It Black : The Family Tree of the Film Noir » dans Alain Silver et James Ursini (dir.), *Film Noir Reader*, Limelight Editions, New York, 2001, p. 37-51.

- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Le Film noir : Histoire et significations d'un genre populaire subversif*, CNRS Éditions, Paris, 442 p.

- G. PORFIRIO Robert, « No Way Out: Existential Motifs in The Film Noir », *Sight and Sound*, vol. 45, n°4, automne 1976, p. 212-217.

- LUHR William, *Film Noir*, Wiley-Blackwell, Malden, 2012, 247 p.

- MALTBY Richard, « The Politics of the Maladjusted Text » dans Ian Cameron (dir.), *The Movie Book of Film Noir*, Studio Vista, Londres, 1994, p. 39-48.

- PHILLIPS Gene Daniel, *Creatures of Darkness: Raymond Chandler, Detective Fiction, and Film Noir*, The University Press of Kentucky, Lexington, 2003, 352 p.

- PRATT Ray, *Projecting Paranoia: Conspiratorial Visions in American Film*, University Press of Kansas, Lawrence, 2002, 512 p.

- SILVER Alain et URSINI James, *Film Noir Reader*, Limelight Editions, New York, 1996, 360 p.

- SILVER Alain et URSINI James, *Film Noir Reader 4*, Limelight Editions, New Jersey, 2004, 326 p.

- SPICER Andrew, *Film Noir*, Routledge, New York, 2014, 250 p.

6 - Le néo-noir

- HIRSCH Foster, *Detours and Lost Highways: A Map of Neo-Noir*, Limelight Editions, New York, 2004, 404 p.
- LANG Cody Matthew, *Ideology and Neo-noir: Political Discourses and the Cinematic Mode of Production in Hollywood Cinema*, thèse de doctorat, dir. Sourayan Mookerjea et Ronjon Paul Datta, University of Alberta, 2013, 224 p.
- LETORT Delphine, *Du film noir au néo-noir. Mythes et stéréotypes de l'Amérique, 1941-2008*, L'Harmattan, Paris, 2010, 330 p.
- MARTIN Richard, *Mean Streets and Raging Bulls: The Legacy of Film Noir in Contemporary American Cinema*, Scarecrow Press, Lanham, 2000, 210 p.
- SHORT Sue, *Darkness Calls: A Critical Assessment of Neo-Noir and Its Appeal*, Palgrave Macmillan, Londres, 2019, 269 p.

7 - Le film noir dans une perspective gender

- ABBOTT Megan E. « Nothing You Can't Fix: Screening Marlowe's Masculinity », *Studies in the Novel*, vol. 35, n°3, 2003, p. 305-324.
- BARRETT Kyle, « Bracketting Noir: Narrative and Masculinity in *The Long Goodbye* », *Networking Knowledge*, vol. 10, n°2, juin 2017, p. 45-55.
- DYER Richard, « Homosexuality and Film Noir », *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, n°16, novembre 1977, p. 18-21.
- GATES Philippa, *Detecting Men: Masculinity and the Hollywood Detective Film*, State University of New York Press, New York, 2012, 358 p.
- HOPPENSTAND Gary, « Lethal Weapons: The Gun as Icon in the Popular Urban Vigilante Film » dans Linda K. Fuller et Paul Loukides (dir.), *Beyond the Stars 3: The Material World in American Popular Film*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green, 1990, p. 149-163.
- KAPLAN E. Ann (dir.), *Women in Film Noir*, BFI Publishing, Londres, 1998, 238 p.
- KRUTNIK Frank, *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, Routledge, Londres, 1991, 268 p.

8 – La masculinité dans le cinéma

- BAKER Brian, *Masculinity in Fiction and Film: Representing Men in Popular Genres, 1945-2000*, Continuum, Londres, 2006, 186 p.
- BRUZZI Stella, *Bringing Up Daddy : Fatherhood and Masculinity in Postwar Hollywood*, BFI Publishing, Londres, 2005, 234 p.
- CHAMBRUN Noëlle de, *Masculinité à Hollywood: de Marlon Brando à Will Smith*, l'Harmattan, Paris, 2011, 224 p.
- COHAN Steven et HARK Ina Rae (dir.), *Screening the Male : Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Routledge, New York, 1992, 288 p.
- COHAN Steven, *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties*, Indiana University Press, Bloomington, 1997, 376 p.
- DONNAR Glen, *Troubling Masculinities: Terror, Gender, and Monstrous Others in American Film Post-9/11*, Université du Mississippi, Jackson, 2020, 235 p.
- EASTHOPE Anthony, *What a Man's Gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture*, Routledge, New York, 2013, 196 p.
- Kevin Floyd, « Closing the (Heterosexual) Frontier : " *Midnight Cowboy* " as National Allegory », *Science & Society*, vol. 65, n°1, printemps 2001, p. 99-130.
- GATES Phillipa, « Buddy Films » dans *American Masculinities: A Historical Encyclopedia*, Sage Reference Publication, New York, 2003, p. 73-74.
- GUERRERO Ed, *Framing Blackness: The African American Image in Film (Culture And The Moving Image)*, Temple University Press, Philadelphie, 1993, 272 p.
- HORROCKS Roger, *Male Myths and Icons: Masculinity in Popular Culture*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 1995, 203 p.
- JAQUES Elliott, « Death and the Midlife Crisis », *The International Journal of Psychoanalysis*, vol. 46, n°4, 1965, p. 502-514.
- JEFFORDS Susan, *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Years*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1994, 224 p.
- LUTZ Tom, « Men's Tears and the Roles of Melodrama » dans Jennifer Travis (dir.), *Boys Don't Cry? Rethinking Narratives of Masculinity and Emotion in the U.S.*, Columbia University Press, New York, 2002, p. 185-204.
- M. BENSHOFF Harry et GRIFFIN Sean (dir.), *America on Film Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*, John Wiley & Sons, Chichester, 2011, 472 p.

- MASON Jodi, *Buddy Films and Gender Identity: Representing the Bonds of Masculinity*, thèse de doctorat, Université de Brock, juin 2004, 134 p.
- MELLEEN Joan, *Big Bad Wolves. Masculinity in the American Film*, Pantheon Books, New York, 1977, 365 p.
- MIRAKLA Fjoralba, « The Great Shift in Hollywood Cinema: Men, Women, and Genre Revisionism of the American New Wave » dans Gregory Frame et Nathan Abrams (dir.), *New Wave, New Hollywood: Reassessment, Recovery, and Legacy*, Bloomsbury Academic USA, New York, 2021, p. 21-38.
- NEIBAUR James L., *Tough Guy: The American Movie Macho*, McFarland & Company, Jefferson, 1989, 232 p.
- REHLING Nicola, *Extra-ordinary Men: White Heterosexual Masculinity in Contemporary Popular Cinema*, Lexington Books, Plymouth, 2010, 292 p.
- RUSSO Vito, *The Celluloid Closet : Homosexuality in the Movies*, Harper & Row, New York, 1984, 384 p.
- SELLIER Geneviève, « Gender studies et études filmiques », *Cahiers du genre*, vol. 38, n°1, 2005, p. 63-85.
- SHARY Timothy (dir.), *Millennial Masculinity: Men in Contemporary American Cinema*, Wayne State University Press, Detroit, 2012, 384 p.
- SHARY Timothy (dir.), *Cinemas of Boyhood Masculinity, Sexuality, Nationality*, Berghahn Books, New York, 2021, 192 p.
- STARFIELD Penny, « The Odd Couple : the Dual Male Protagonist Configuration in American Films of the Sixties-seventies », dans Gilles Menegaldo (dir.), *Crises de la représentation dans le cinéma américain*, La Licorne, UFR de Langues et Littératures, Poitiers, 1996, p. 103-112.
- WOODWORTH Amy Jean, *From Buddy Film to Bromance: Masculinity and Male Melodrama Since 1969*, thèse de doctorat, dir. Miles Orvell, Temple University, 2014, 224 p.

9 – Histoire et théorie de la masculinité

- ASHLEY Colin P., « Gay Liberation: How a Once Radical Movement Got Married and Settled Down », *New Labor Forum*, vol. 24, n°3, automne 2015, p. 28-32.
- BLY Robert, *Iron John: A Book About Men*, Da Capo Press, Boston, 2015, 304 p.
- CONNELL Raewyn, *Masculinities*, Polity Press, Cambridge, 2005, 352 p.
- DUPUIS-DÉRI Francis, *La Crise de la Masculinité : autopsie d'un mythe tenace*, Éditions du remue-ménage, Montréal, 2017, 320 p.

- FARRELL Warren, *The Liberated Man. Beyond Masculinity: Freeing Men and Their Relationships with Women*, Random House, New York, 1974, 380 p.
- GILBERT Richard K., « Revisiting the Psychology of Men: Robert Bly and the Mytho-poetic Movement », *Journal of Humanistic Psychology*, n°32, 1992, p. 41-67.
- GUIONNET Christine et DULONG Delphine et NEVEU Érik (dir.), *Boys Don't Cry! Les coûts de la domination masculine*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2012, 330 p.
- HORROCKS Roger, *Masculinity in Crisis: Myths, Fantasies, and Realities*, Palgrave Macmillan, New York, 1994, 218 p.
- KIMBRELL Andrew, *The Masculine Mystique: The Politics of Masculinity*, Ballantine Books, New York, 1995, 367 p.
- KIMMEL Michael, *Manhood in America: A Cultural History*, Oxford University Press, Oxford, 2006, 392 p.
- O'NEILL James M., « Patterns of Gender Role Conflict and Strain: Sexism and Fear of Femininity in Men's Lives », *The Personnel and Guidance Journal*, vol. 60, n°4, décembre 1981, p. 203-210.
- OTTMAN Ana et LEE Rebekah, « Fathers' rights movement », dans Jeffrey Edleson et Claire M. Renzetti (dir.), *Encyclopedia of Interpersonal Violence*, SAGE, New York, juin 2008, p. 252.
- PAYNE Leanne, *Crisis in Masculinity*, Baker Publishing Group, Grand Rapids, 1995, 140 p.
- ROBINSON Sally, *Marked Men: White Masculinity in Crisis*, Columbia University Press, New York, 285 p.
- SAWYER Jack, « On Male Liberation », *Liberation*, vol. 15, automne 1970, p. 32-33.
- SEDGWICK Eve Kosofsky, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York, 2015, 272 p.
- TRÄBERT Alva, « At the Mercy of Femocracy ? Networks and Ideological Links Between Far-Right Movements and the Antifeminist Men's Rights Movement » dans Michaela Köttig, Renate Bitzan et Andrea Petö (dir.), *Gender and Far Right Politics in Europe*, Palgrave Macmillan, New York, 2017, p. 273-288.
- WINTER Thomas, « Crisis of Masculinity » dans Bret Carroll (dir.), *American Masculinities: A Historical Encyclopedia*, SAGE Reference, New York, 2003, p. 117-118.

10- La guerre du Vietnam et la masculinité

- JEFFORDS Susan, *The Remasculinization of America. Gender and the Vietnam War*, Indiana University Press, Bloomington, 1989, 240 p.

- KARNER Tracy, « Fathers, Sons, and Vietnam: Masculinity and Betrayal in the Life Narratives of Vietnam Veterans with Post Traumatic Stress Disorder », *American Studies*, vol. 37, n°1, printemps 1996, p. 63-94.
- MARTIN Andrew, « Vietnam and Melodramatic Representation », *East-West Film Journal*, vol. 4, n°2, juin 1990, p. 54-58
- MCKENZIE Ashlie P., *Casualties of War: The Demasculinization of the Vietnam Veteran in American Film*, thèse de doctorat, dir. Barbara Hales, Université de Houston Clear Lake, 2010, 102 p.
- MORAG Raya, *Defeated Masculinity: Post-Traumatic Cinema in the Aftermath of War*, Peter Lang, Bruxelles, 2009, 294 p.
- THORET Jean-Baptiste, *L'Esprit retrouvé - "Retour" de Hal Ashby*, Carlotta Films, Paris, 2022, 160 p.

11 – L'image de la femme dans le cinéma

- BASINGER Jeanine, *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960*, Alfred A. Knopf, New York, 1993, 528 p.
- HASKELL Molly, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, The University of Chicago Press, Chicago, 2016, 444 p.
- HASKELL Molly, « The Mad Housewives of the Neo-Woman's Film: The Age of Ambivalence Revisited », dans Jonathan Kirshner et Jon Lewis (dir.), *When the Movies Mattered The New Hollywood Revisited*, Cornell University Press, Ithaca, 2019, p. 28-51.

12 - La seconde vague féministe aux États-Unis

- FALUDI Susan, *Backlash: The Undeclared War Against Women*, Vintage Books, Londres, 2010, 912 p.
- FRIEDAN Betty, *La Femme mystifiée*, traduction de Yvette Roudy, Belfond, Paris, 2019, 560 p.
- KAHN Suzanne, *Divorce, American Style: Fighting for Women's Economic Citizenship in the Neoliberal Era*, University of Pennsylvania press, Philadelphie, 2021, 327 p.
- KIMMEL Michael, « Men's Responses to Feminism at the Turn of the Century », *Gender and Society*, vol. 1, n° 3, septembre 1987, p. 261-283.
- MARTINS LAMB Vanessa, *The 1950's and the 1960's and the American Woman : the transition from the "housewife" to the feminist*, Mémoire de master civilisations

contemporaines et comparées, dir. Michel Van der Yeught, Université du Sud Toulon-Var, 2011, 106 p.

- SHERMAN Janann, *Interviews with Betty Friedan*, University Press of Mississippi, Jackson, 2002, 277 p.

- STEINEM Gloria, « Women's Liberation' Aims to Free Men, Too », *Washington Post*, 7 Juin 1970, p. 192-193.

13 - Revue de presse des films

Harper, Jack Smight, 1966

- CROWTHER Bosley, « Screen: Paul Newman in *Harper* Evokes Bogart », *The New York Times*, 31 mars 1966, p. 43.

- MORRISSON Bill, « "*Harper*" isn't Bogart », *The News and Observer*, 7 juin 1966, p. 15.

- TAILLEUR Roger, « *Harper*, le Festival du Cinéma Nouveau », *Positif*, n°79, octobre 1966, p. 127-132.

- WESTGATE Barry, « Old-Fashioned Private Eye Welcome Reality Nowadays », *Edmonton Journal*, 9 avril 1966, p. 49.

- ANONYME, *Western Daily Press and Times and Mirror*, 21 juin 1966, p. 3.

Hickey and Boggs, Robert Culp, 1972

- GELMIS Joseph, « Seedy Private Eye Flicks Drag the Genre Downhill », *The Cincinnati Enquirer*, 13 octobre 1972, p. 28.

- HALE Wanda, « Murder Thriller Neat and Tricky », *Daily News*, 21 septembre 1972, p. 272.

- PORTMAN Jamie, « Culp and Cosby's *Hickey And Boggs* : a new film image of the private eye », *Calgary Herald*, 28 octobre 1972, p. 66.

- POICCARD Michel, « I Spy Talented TV Team Together in Film », *Austin American-Statesman*, 4 octobre 1971, p. 31.

- WEILER Abraham H., « *Hickey and Boggs*, a Tale of Chasing and Carnage », *The New York Times*, 21 septembre 1972, p. 53.

***The Long Goodbye*, Robert Altman, 1973**

- ARNOLD Gary, « *The Long Goodbye* », *The Washington Post*, 22 mars 1973, section D, p. 19.
- BENAYOUN Robert, « La clé des champs de bob Altman », *Positif*, n°155, janvier 1974, p. 30-34.
- BENOÎT Claude, « La griffe d'Altman », *Jeune Cinéma*, n°76, février 1974, p. 37-40.
- CANBY Vincent, « Film Modernizes Old Private Eye », *The Sentinel*, 22 février 1974, p. 6.
- Charles Champlin, « A Private Eye's Honor, Blackened », *The Los Angeles Times*, 8 mars 1973, partie IV, p. 1.
- CIMENT Michel Ciment, HENRY Michael, « Entretien avec Robert Altman (de *The Long Goodbye* à *Thieves Like Us*) », *Positif*, n°166, février 1975, p. 8-15.
- GELMIS Joseph, « A Live Film That's a Great Cartoon », *Newsday*, 11 novembre 1973, p. 107.
- KAEL Pauline, « Cinémaland ou le paradis des clochards » dans *Chroniques américaines*, traduction de Aurélia Lenoir, Sonatine Editions, Paris, 2010, p. 157-168.
- REMOND Alain, « L'esprit de Chandler », *Télérama*, 1er décembre 1973.
- R. HOWARD Alan, « '*The Long Goodbye*': THR's 1973 Review », *The Hollywood Reporter*, 7 mars 1973, mis en ligne le 7 mars 2018, consulté le 22 février 2023 : <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/long-goodbye-review-1973-movie-1089809/>
- SIMON Jeff, « Altman's Perforation of Detective Myth Struggles With Off-the-Wall Distribution », *The Buffalo News*, 16 mars 1974, p. 42.
- WAGNER Jean, « Un film sec et sans âme », *Télérama*, 1er décembre 1973.
- ANONYME, « Le Privé... De rien », *France soir*, 1er décembre 1973

***Night Moves*, Arthur Penn, 1975**

- BEYLIE Claude, « *La Fugue* », *Écran*, n°41, novembre 1975, p. 59.
- COURSODON Jean Pierre, « Grand entretien avec Arthur Penn », *Cinéma 77*, n°221, mai 1977, p. 12-35.
- GALLAGHER Tag, « *Night Moves* », *Sight and Sound*, vol. 44, n°2, printemps 1975, p. 86-89.
- BICKLEY Dan, « Film by Dan Bickley », *The Berkeley Gazette*, 30 juillet 1975, p. 13.

The Late Show, Robert Benton, 1977

- BARTHOLOMEW David, « *The Late Show* », *Sight and Sound*, vol. 46, n°3, été 1977, p. 189-190.
- BENOIT Claude, « *Le Chat connaît l'assassin* », *Jeune Cinéma*, n°107, décembre 1977-janvier 1978, p. 49-50.
- CEBE Gilles, « *Le Chat connaît l'assassin* », *Écran*, n°63, novembre 1977, p. 53-54.
- CANBY Vincent, « The Gumshoe in Winter: "*The Late Show*" », *New York Times*, 11 février 1977, section C, p. 4.
- DENBY David, « *The Late Show* » dans Mike Sragow (dir.), *Produced and Abandoned: The Best Films You've Never Seen*, Mercury House, San Francisco, 1990, p. 335-338.
- HENRY Michael, « Cinéma de minuit (*The Late Show*) », *Positif*, n°199, novembre 1977, p. 61-63.
- TARRATT Margaret, « *The Late Show* », *Films and Filming*, vol. 23, n°12, septembre 1977, p. 38- 39.
- VIGELAND Carl, « Charm of "*Late Show*" in its characters », *The Recorder*, 28 avril 1977, p. 10.

The Big Fix, Jeremy Paul Kagan, 1978

- C. A., « *The Big Fix* », *Les Échos*, 7 septembre 1979.
- B. R., « *The Big Fix* », *Le Point*, 3 septembre 1979.
- DE BARONCELLI Jean, « *The Big Fix*, rêves et désillusions d'une génération », *Le Monde*, 10 septembre 1979.
- EICHELBAUM Stanley, « *The Big Fix* », *The San Francisco Examiner*, 6 octobre 1978, p. 26.
- GUAYET Anne, « *The Big Fix*. Le privé avait lu Marx », *Télérama*, 7 novembre 1979.
- SINEUX Michel, « Confession d'un enfant de fin de siècle », *Positif*, n°225, décembre 1979, p. 66-67.
- ANONYME, « Dreyfuss carries "*Big Fix*" », *The Times Leader*, 20 octobre 1978, p. 8.