

Le film noir La nuit américaine

Pierre Barrette

Numéro 114, hiver 2003

Nuits du cinéma

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24646ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Barrette, P. (2003). Le film noir : la nuit américaine. *24 images*, (114), 20–21.

LE FILM NOIR: *la nuit américaine*

PAR PIERRE BARRETTE

On reconnaîtra ici, à n'en pas douter, l'univers du film noir: une chambre d'hôtel minable, la nuit. Sur le lit, un homme défait, traqué, son visage à demi éclairé par la lumière d'un néon qui pénètre par une fenêtre donnant sur la rue, d'où monte la rumeur mêlée des voitures, des éclats de voix, de quelques sirènes au loin. Au-dessus de lui, les pales d'un ventilateur battent l'air chargé par les volutes de fumée qui strient l'espace confiné de la chambre de multiples diagonales inquiétantes, figurant mieux que ne le feraient des dialogues l'angoisse lucide du héros.

Le film noir révèle un monde peuplé de personnages louches, détectives privés, petits criminels, membres sans envergure de la mafia, femmes à la double personnalité, psychopathes, un monde où règnent en despotisme les motifs de la fatalité et de la loi du Milieu, et que d'aucuns perçoivent comme un microcosme de l'Amérique d'après-guerre, une société à la dérive, désorientée, qui avance à l'aveuglette dans un monde qui a perdu ses principaux repères. Un univers qui n'existe que la nuit, qui fait corps entièrement avec elle. En effet, si le western représente le pôle solaire, diurne du cinéma américain, avec en son centre la figure emblématique du *duel sous le soleil*, du combat en pleine lumière que livre le bien au mal, au crime, au désordre, et d'où sort triomphante une certaine idée de la civilisation contre laquelle la barbarie (du hors-la-loi, de l'Indien, du paysage lui-même) ne fait pas le poids, à l'autre bout du spectre se déploie le film noir, tout entier lunaire et nocturne.

Impossible de douter un seul instant que la nuit est bien l'élément premier dans lequel baignent les films noirs, tant leurs titres mêmes sont révélateurs: *They Live By Night*, *The Long Night*, *So Dark the Night*, *Night and the City*, *Clash By Night*,



The Maltese Falcon de John Huston amorce la grande période du film noir.

Somewhere in the Night, mais aussi *The Big Sleep*, *The Dark Corner*, *Gaslight*, *Dark Passage* et combien d'autres. Ces films qu'on dit *noirs* le sont d'abord pour la raison évidente qu'ils sont *visuellement* sombres et qu'on y exploite à fond les possibilités d'un éclairage de nuit, largement plus expressif, pour ne pas dire expressionniste (les opérateurs allemands venus travailler à Hollywood y sont bien sûr pour quelque chose), que l'éclairage de jour. On a évoqué à l'instant les diagonales qui barrent l'écran en tout sens et structurent un espace à la géométrie instable, telles qu'on les voit dans une scène célèbre de *The Killers* de Robert Siodmak; mais il faudrait aussi parler de ces rais de lumière qui apparaissent un peu partout, souvent à partir de fenêtres qui trouent le décor, ou encore de ces fameux visages découpés, striés, sur- ou sous-éclairés et qui semblent ni plus ni moins se transformer en masques de théâtre. Quand on compare ce type d'éclairage avec celui qui avait cours dans les films de gangsters des années 1930 (le célèbre éclairage à la Warner Brothers, qui isole fortement le personnage), ce qui ressort, en outre, c'est combien il permet de faire parler la matière du décor en

dramatisant les contrastes, à quel point il crée des atmosphères qui contiennent déjà le germe du drame qui se joue entre les personnages, eux-mêmes souvent fondus au décor sans grandes distinctions. Les zones d'ombres qui ponctuent chaque scène de nuit sont autant d'indices de ce qui reste caché, enfoui, secret, et le héros se trouve perdu parmi elles, comme en un terrain miné, loin de la lumière du jour.

Car ce qui se joue exactement sur cette scène, et dont une ville, la nuit, constitue le décor idéal, c'est, de manière tout à fait cohérente, la part d'ombre de la nature humaine. Chantage, corruption, sexualité trouble ou perverse, tromperie et déception, violence et abus constituent le matériau de prédilection de ces films. L'issue en est fréquemment la mort, suspendue au-dessus de la tête du héros telle une épée de Damoclès. Signe de la modernité de cet ensemble d'œuvres (il n'est pas rare qu'on les compare aux romans existentialistes de Camus et de Sartre écrits à la même époque), la fatalité qui y accable le héros lui est rarement extérieure, mais participe de sa condition propre. Sans doute aucun film n'illustre mieux cette fatalité que *D.O.A.* (Death on



Dark Passage de Delmer Daves. Les personnages perdus parmi les zones d'ombre comme en un terrain miné.

Arrival) de Rudolph Maté. Le film s'ouvre sur un personnage qui fait irruption dans un poste de police et annonce qu'il va mourir. Le reste du récit raconte, sous la forme d'un long flash-back, les circonstances qui ont amené cet homme, comptable sans histoire, à partir à la recherche de son assassin après avoir découvert qu'on l'avait empoisonné. Le héros du film se trouve en conséquence à enquêter sur sa propre mort; c'est une sorte de long voyage au bout de la nuit, traversé par les accents tout à coup discordants et baroques du jazz (la révélation du drame se passe dans une boîte de nuit). On trouvera difficilement une figure plus percutante de la condamnation de l'homme et de son combat, même désespéré, pour accéder à la vérité.

Mais la nuit, c'est aussi l'espace du rêve et des cauchemars, le lieu de l'inconscient, qui ouvre à son tour, freudisme élémentaire oblige, sur la quête d'un passé, d'une origine, d'un sens qui agissent comme de puissants révélateurs. *The Big Sleep*, *The Secret Beyond the Door*, *Dark Waters*, *The Glass Key*, *Ride the Pink Horse*, les titres mêmes des films, avec leur fortes connotations psychanalytiques, laissent imaginer des uni-

vers nocturnes troubles et complexes, un monde fictif qui partage avec le rêve son organisation apparemment irrationnelle et un peu démenté, le manque de repères spatiotemporels, ses symboles persistants (dont celui de l'eau, quasiment omniprésent dans le film noir, de la surface mate du fleuve qui lance ses reflets inquiétants aux rues toujours humides et luisantes de pluie, même à Los Angeles). La narration de nombreux films noirs, en voix off et à la première personne, rappelle en ce sens le monologue du patient en cure, dont c'est le travail de la mémoire qui devient le principe organisateur du récit, ce fil d'Ariane à la fois ténu et indestructible. D'où une structure temporelle qui défie dans la majorité des cas la simple chronologie pour adopter une forme sinueuse et pleine de circonvolutions qui mime efficacement le fonctionnement de l'inconscient, avec ses avancées et ses retours, ses longues échappées en arrière qui sont comme une actualisation de traumatismes passés. Dans certains cas, comme dans *The Big Sleep* de Howard Hawks par exemple, la structure de l'intrigue est si tordue, si alambiquée que le sens du film lui-même s'en trouve compromis. Mais l'impression qui en résulte géné-

ralement (par exemple dans *Double Indemnity* ou dans *Out of the Past*) est que le personnage principal est perdu dans une forêt de signes, qu'il avance à tâtons dans une nuit sans lune, sa quête s'apparentant en réalité à la tâche d'un Sisyphé dont les chaînes sont celles-là mêmes qu'il s'est construites.

Mais la nuit viendra à se faire sur le genre lui-même. La grande période du film noir, qui avait débuté avec *The Maltese Falcon* de John Huston en 1941, s'achève entre 1955 et 1958 — alors qu'on n'en tourne à peu près plus depuis plusieurs années — sur le chef-d'œuvre du genre, *Kiss Me Deadly* de Robert Aldrich, et sa plus magistrale épitaphe, *Touch of Evil* d'Orson Welles. La généralisation de la couleur sur les écrans et l'arrivée de la télévision avaient alors rendu caduc le style radicalement hors normes du film noir. Et puis, l'Amérique de McCarthy et d'Eisenhower préférait un autre miroir que celui que leur tendait ce groupe de films cyniques et violents, qui laissaient paraître avec un brin trop d'insistance la faille au sein de l'*American way of life*, sa part d'ombre bien réelle. Dans la mesure où, avec la guerre froide, l'ennemi à abattre se trouvait désormais hors frontières, à l'Est du rideau de fer, les années 1950, 1960 et 1970 préférèrent une nouvelle sorte de films criminels, moins menaçants pour l'ordre intérieur des États-Unis et la bonne conscience bourgeoise, plus près aussi du «règne solaire» propre au western. Mais lorsque durant les années 1980, la critique, la dérision, le second degré, le maniérisme aussi deviennent la norme d'un certain cinéma qui se fait en marge des *blockbusters*, les motifs troubles, les atmosphères glauques, les personnalités limites du film noir ne tarderont pas à refaire leur apparition sous la forme d'une vague de films *post-noirs*, parmi lesquels on compte des œuvres comme *Blood Simple* des frères Coen, *Blue Velvet* de David Lynch ou encore *Blade Runner* de Ridley Scott (on en connaît des dizaines d'exemples), des films forts, importants, marquants, des œuvres *nocturnes* dans le sens le plus fort du terme. Il faut bien se rendre à l'évidence: aucun genre mieux que le film noir ne pouvait offrir à la sensibilité des auteurs contemporains, marquée à la fois par le cynisme, une forte volonté de se démarquer de la production courante et un attachement parfois fétichiste à l'histoire de Hollywood, un terrain d'expérimentation plus riche où exercer leur talent pour dépeindre la face noire de l'Amérique. ■