



L'ENFER URBAIN DU FILM NOIR

DANS LA JUNGLE DES VILLES

Dans les années 1940 et 1950, Hollywood a produit nombre de polars où détectives privés, femmes fatales et tueurs sans pitié apparaissent comme les proies d'une ville tentaculaire.

PAR DICK TOMASOVIC

↑
Quand la ville dort (1950).

LA RUE ROUGE¹⁹⁴⁵ (SCARLET STREET) de Fritz Lang, **L'IMPASSE TRAGIQUE**¹⁹⁴⁶ (THE DARK CORNER) d'Henry Hathaway, **LES PASSAGERS DE LA NUIT**¹⁹⁴⁷ (DARK PASSAGE) de Delmer Daves, **SUNSET BOULEVARD**¹⁹⁵⁰ de Billy Wilder, **LES FORBANS DE LA NUIT**¹⁹⁵⁰ (NIGHT AND THE CITY) de Jules Dassin, **LE PORT DE LA DROGUE**¹⁹⁵³ (PICKUP ON SOUTH STREET) de Samuel Fuller ou **LA CINQUIÈME VICTIME**¹⁹⁵⁶ (WHILE THE CITY SLEEPS), encore de Fritz Lang... La liste de ces films noirs, devenus cultes et dont les titres originaux se réfèrent explicitement à l'environnement urbain, semble interminable. Surtout si l'on y ajoute le jeu des traductions françaises, dénaturant leur objet initial pour insister sur la présence et la prégnance de la ville (**KISS OF DEATH** d'Henry Hathaway, en 1947, devient **LE CARREFOUR DE LA MORT** et **WOMAN ON THE RUN** de Norman Foster, en 1950, se situe **DANS L'OMBRE DE SAN FRANCISCO**). À l'exception du western, aucun autre genre hollywoodien ne sera autant associé à son lieu diégétique. Mais cette ville n'existe que de manière fantasmagorique, symbolisant les plus dangereuses des tentations et constituant un espace aussi érotique que mortifère, condamnant généralement ses arpenteurs à la seule temporalité du nocturne puisque, comme le signale Nicholas Ray en 1948, **THEY LIVE BY NIGHT** (**LES AMANTS DE LA NUIT**).

DES CITÉS OBSCURES

Dans le film noir, tout est noir, a-t-on coutume de dire. L'intrigue, souvent opaque, les intentions des personnages, souvent sombres, la temporalité des événements, essentiellement nocturne. Le premier cadre dans lequel s'inscrivent les personnages est bien la pénombre. Parkings et lieux souterrains, caves, métros, bars, hôtels, clubs et salles de cinéma, mais aussi rues et ruelles, véritables boyaux sans horizon. La ville elle-même semble plongée dans une nuit éternelle. Cette obscurité est quasiment palpable. Elle est atmosphère et matière parce qu'elle est simultanément le sentiment de présence de la mort et la matérialisation de celle-ci. Le noir est une couleur magique : elle est ambiance et force, état et acte. C'est tout le sens du noircissement de l'image dans **ADIEU, MA BELLE**¹⁹⁴⁴ (Edward Dmytryk). Philip Marlowe accepte d'accompagner un homme qui doit déposer une rançon pour récupérer des bijoux volés. Marlowe s'éloigne un

peu de la voiture, évoluant avec méfiance dans une nuit très sombre... Lorsqu'il revient à la voiture, l'homme a disparu. Marlowe reçoit alors un coup sur la tête. Il s'effondre. « *J'ai pris un coup par derrière. J'ai sombré dans un lac profond.* » Sur ces paroles prononcées en voix off (Marlowe raconte son histoire au policier, ceci est un flash-back), le noir qui était la couleur de la nuit se fait plus opaque et envahit l'écran. L'image se recouvre totalement de sombres brumes. Ce procédé sera utilisé plusieurs fois durant le film. Le noir passe à l'acte, il engloutit, il se fait matière. Le cadre, le décor agissent sur les personnages qui sont condamnés à vivre dans l'obscurité. C'est leur univers, leur élément. Dans le film noir, les protagonistes ne sortent que le soir tombé. Les personnages sont dans la nuit (**QUELQUE PART DANS LA NUIT** comme l'annonce parfaitement le titre du film que Joseph L. Mankiewicz réalise en 1946). L'obscurité est une véritable obsession¹. Dans **PANIQUE DANS LA RUE**¹⁹⁵⁰ (Elia Kazan), le lieutenant Reed (Richard Widmark), pris dans une course contre la montre pour arrêter une épidémie de peste bubonique, lancé à la poursuite d'assassins possiblement infectés, enquête sans relâche de jour comme de nuit. Cependant, les indices ne se révèlent que la nuit, et s'il retrouve le criminel (Jack Palance) pendant le jour, c'est pour le perdre à nouveau dans d'obscurs hangars. Car la ville du film noir attend la nuit et l'obscurité pour jouer pleinement son rôle : créer de la confusion.

PEUR SUR LA VILLE

La ville du film noir, forcément inquiétante, voit la terreur guetter au coin de ses rues. Elle attire pourtant énigmatiquement l'homme dans ses filets. Le personnage masculin du film noir est un papillon de nuit. Il se brûle en s'approchant trop près des enseignes lumineuses, de l'asphalte brillant de bruine, du sourire des jeunes filles au visage peint, figées dans les vitrines de magasins ou lascives sous les projecteurs des bars louches : la ville, c'est une sorte de matière organique, mouvante et perturbatrice. La ville, c'est la rue, c'est « l'en-dehors » du domicile →

1. On sait par ailleurs combien le manque d'éclairage sur un plateau a permis à Hollywood, lors des années de vaches maigres, de faire de substantielles économies, notamment sur les décors.

conjugal, de la vie rangée. La rue, c'est tout le contraire de la sécurité, de la tranquillité, de la monotonie. La rue, c'est l'aventure, c'est le lieu où se vit le désir (paradoxalement, la ville du film noir est le lieu où la loi civile n'est pas appliquée – ou bien alors fort maladroitement), c'est surtout le lieu de la tentation, du crime, de l'agression, de la destruction, des passions et des obsessions, et, par excellence, le lieu de la perversion. L'obscurité, c'est-à-dire l'absence d'horizon, amplifie cette sensation de claustrophobie. On ne sort pas de la ville. On ne peut échapper à la marque de la ville, dont la saleté s'associe d'ailleurs au délabrement moral de ceux qui battent son pavé. L'alliance de la nuit et de la ville permet au mal d'être partout et donc fatalement toujours tout autour de l'homme.

Labyrinthe intelligent, la ville du film noir, source de nombre de tourments, se dote d'une très grande puissance fantasmagique et hypnotique. Les premières lignes du roman de James Eastwood, *Murder Inc.*, sont tout à fait symptomatiques du pouvoir fascinant qu'exerce la ville sur l'homme et emblématiques des premières séquences de (presque) tous les films noirs : « *Bientôt deux heures du matin. La ville dort... La ville, avec ses hauts buildings compacts et blancs, profilés vaguement sur le ciel nocturne... La ville avec ses rues vides, si vides que le seul bourdonnement d'une voiture attardée y éveille un écho brutal... La ville, avec ses enseignes clignotantes, rouges et blanches, racoleuses de fantômes... Jungle de pierre, créée par l'homme, désertée en cette heure pour l'homme... Décor monté, semble-t-il, pour quelque vision de cauchemar...* »²

VILLE PURGATOIRE

Le commissariat de MARK DIXON, DÉTECTIVE¹⁹⁵⁰ (Otto Preminger) réserve une de ses pièces comme local de repos. Dixon et son collègue inspecteur vont y récupérer quelques heures de sommeil. Dans la pièce, quelques lits et surtout une énorme fenêtre donnant sur la ville. Dixon ne dormira pas. Tourmenté par le meurtre qu'il a involontairement commis, il regardera fixement la ville, du milieu de la nuit à l'aube (un long plan fixe dévoile une vue de la ville par la fenêtre; le jour se lève peu à peu; un panoramique permet de retrouver le détective visiblement préoccupé). La ville est le symbole du mal (la police « purifie » la ville) et la cause de la violence. Le père de Dixon était un voleur. Son fils, policier, craint de lui ressembler : le combat qu'il mène à la force de ses poings n'a d'autre adversaire que lui-même à travers la ville. Si Dixon s'obstine autant à nettoyer la ville, c'est qu'il veut par ce moyen se purifier lui-même. C'est tout le sens du générique du film : des pieds foulent un trottoir sur lequel est écrit le générique. Le spectateur ne voit que des chaussures claires marchant dans la crasse de la rue. Si la rue était propre, les chaussures resteraient blanches. Il existe ainsi un lien profond, organique, entre l'homme et la ville. Mais loin de répondre à ses besoins, entre autres celui de la sécurité, cette ville noire apparaît comme une créature

2. James Eastwood, *La Femme à abattre* (trad. Minnie Danzas), Paris, Gallimard, coll. « Carré Noir », 1975 (1^{re} éd. française 1957), p. 7.



↑
La Griffe du passé (1947)
de Jacques Tourneur.



↑
L'obscurité et l'immensité des hangars
de *Panique dans la rue* (1950) d'Elia Kazan.



↑
Mark Dixon, détective (1950)
d'Otto Preminger.

autonome, hors de contrôle et chaotique, dans laquelle l'homme, qui l'a pourtant conçue et bâtie, ne reconnaît plus son propre schéma d'organisation. Or l'image claire de l'environnement, la reconnaissance de l'organisation de la cité, est nécessaire à l'être humain.

NO MAN'S LAND

Cette facilité avec laquelle un élément de la ville est identifiable et favorise la stabilisation d'un schéma cohérent de son environnement par le sujet est appelée « lisibilité » (ou « imagibilité ») par Kevin Lynch³. Cependant, la ville est extrêmement riche en informations et sensations. Il y a toujours plus à voir que l'œil humain ne peut voir, toujours plus à entendre que nos oreilles ne peuvent entendre. La ville sature le corps humain. Si l'homme perd sa capacité à gérer toutes ces informations, son sens de l'orientation, la terreur et l'anxiété s'emparent de lui. Or le film noir plonge ses personnages dans le chaos le plus profond qui soit. Les endroits que donne à voir la caméra d'Orson Welles dans *DOSSIER SECRET*¹⁹⁵⁵ sont tout à fait « illisibles ». Kevin Lynch identifie les principales caractéristiques sur lesquelles l'urbaniste doit travailler afin d'améliorer « l'imagibilité » de la cité : la singularité (clarté de la silhouette, netteté des frontières), la continuité (répétition d'intervalles rythmés), la dominance (d'un élément sur les autres), les différenciations directionnelles, etc. C'est-à-dire exactement tout le contraire de ce qui se trouve dans le film noir. De plus, l'action de ces films se déroule dans des endroits particuliers. Kevin Lynch catégorise cinq possibilités de lieux différents dans une ville : les voies, les limites, les nœuds, les quartiers, les points de repère. Les deux derniers types sont rarement utilisés ou bien sont pervertis par le crime et deviennent des lieux de destruction. Le film noir transforme le nœud en carrefour chaotique, cause d'embarras lorsqu'un personnage fuit et perd de précieuses secondes à choisir une direction qui, fatalement, le conduira à sa perte. Le personnage du film noir fait toujours le mauvais choix (la poursuite infernale qui clôt *LES FORBANS DE LA NUIT*, pour ne citer que celle-là). Les limites sont des « no-man's lands », des frontières, des lieux de fragmentation, de rupture, des régions qui se situent derrière des fils de fer barbelé : lignes de chemins de fer, murs, barrières, rivages, etc. Ce sont souvent les lieux de la mort finale dans le film noir : le quai de *PANIQUE DANS LA RUE*, ou des *FORBANS DE LA NUIT*, la décharge de *LA SOIF DU MAL*¹⁹⁵⁸ (Orson Welles), l'aéroport de *L'ULTIME RAZZIA*¹⁹⁵⁶ (Stanley Kubrick), etc. Quant à la voie, élément essentiel puisqu'elle donne une direction et donc une possibilité d'orientation, elle est interrompue par le meurtre. Plus exactement, elle est transformée en limite. Le ravin d'*UN SI DOUX VISAGE*¹⁹⁵² (Otto Preminger) est d'abord une route, une voie vers autre chose. Cependant, la marche arrière de la voiture nie la direction et précipite la voiture dans le ravin. Dans *LE CARREFOUR DE LA MORT*, la rue nie toute direction, toute possibilité d'évasion et se transforme en ligne de feu (entre la chaussée et le trottoir, entre Richard Widmark et Victor Mature). Dans *LA GRIFFE DU PASSÉ*¹⁹⁴⁷ (Jacques Tourneur), la route de la fuite est

arrêtée par un barrage policier et par la mort. Même vaine tentative dans *FEUX CROISÉS*¹⁹⁴⁷ (Edward Dmytryk). Enfin, la route de la nouvelle vie à deux dans *LE FACTEUR SONNE TOUJOURS DEUX FOIS*¹⁹⁴⁶ (Tay Garnett) ne mène qu'à l'accident et à la mort.

Le film noir s'est parfois plu à déplacer le cadre de sa machiavélique action au cœur de la nature, loin des tourments de la ville. Dans *LA GRIFFE DU PASSÉ*, Jeff Bailey (Robert Mitchum) abandonne, pour un temps seulement, sa vie de détective privé et de citoyen pour un poste de garagiste dans un petit village perdu entre forêts et montagnes. Mais un jour arrive un homme mystérieux qui replonge Bailey dans un sombre passé et le pousse à revivre une vie tumultueuse. Le héros semble poursuivi par le maléfice de la ville jusque dans la campagne la plus retirée. C'est tout le sens de la fameuse scène finale, souvent commentée, de *QUAND LA VILLE DORT* (le film, réalisé par John Huston en 1950, a le plus beau titre original dont puisse rêver un film noir, *ASPHALT JUNGLE*). Dix Handley (Sterling Hayden), à la recherche d'une pureté originelle, disparue depuis sa fréquentation de la ville, retrouve sa femme et ses chevaux, mais il s'écroule auprès des trois étalons qu'il avait tant convoités. Il gît au sol, vêtu d'une chemise blanche et d'un pantalon noir. Il est trop tard pour lui. Malgré sa quête de véritable pureté (symbolisée par la chemise blanche), l'asphalte l'a définitivement noirci (le pantalon noir) par les pieds, par la racine comme dans *MARK DIXON, DÉTECTIVE*. La ville l'a englouti. Dix ne trouve rien du tout à la campagne, si ce n'est la souffrance, le délire et la mort. Tant qu'il restait en ville, sa blessure était supportable et vivable. Ce n'est pas le maléfice de la ville qui l'a suivi, mais la nature de la campagne qui l'a achevé. Fuir la ville est impossible.

DARK CITY

Bien des années plus tard, en 1998, un film d'Alex Proyas, à la croisée de la science-fiction et du fantastique, rendra un hommage ultime au genre du film noir : *DARK CITY*. Cette ville où il fait toujours nuit (le soleil ne s'y lève jamais) est une cité de mutations (les lieux, sans cesse méconnaissables, changent de forme sous la pression mentale d'une étrange confrérie) et de perversions (le héros est soupçonné d'assassiner les prostituées). Le programme de cette ville sombre n'est autre que de dissoudre les limites, les contours, les formes et les corps. Labyrinthe intelligent et infiniment mouvant, comme l'illustrent les fascinantes scènes de *syntonisation* des immeubles, cette *dark city* réalise figurativement et plastiquement le projet de toutes les villes du film noir : celui de plonger leurs résidents dans la confusion, de leur enlever toute possibilité d'évasion et de leur imposer un implacable et funeste destin. « *J'ai l'impression de vivre le cauchemar de quelqu'un d'autre* », dira l'un des protagonistes de *DARK CITY*, pris au piège de la jungle de l'asphalte. Jamais on ne donna une meilleure définition du film noir. ●

3. Kevin Lynch, *L'Image de la cité*, Paris, Dunod, coll. « Aspects de l'urbanisme », 1969 (1^{re} éd. 1960).