



LE FILM NOIR

PAR DICK TOMASOVIC

QUELQUE PART DANS LA NUIT

↑
Rita Hayworth dans *La Dame de Shanghai* (1948) d'Orson Welles.

Entre 1940 et 1960, des films ont développé à ce point une ambiance nocturne dans leurs intrigues criminelles qu'ils furent baptisés de la couleur de la nuit. Depuis, le film noir est devenu un univers ultra-codifié, teinté d'une poésie de la pénombre très spécifique.

L'IMAGE EST NOIRE. Comme noircie même. Mais la lumière trop blanche d'un réverbère troue le voile de la pellicule et situe l'intrigue dans l'une des grandes villes américaines de la première moitié du xx^e siècle. Plus tard, une silhouette, flanquée d'un chapeau souple, se détache en contre-jour de l'entrée rétroéclairée d'un hangar plongé dans une nuit poisseuse. Ailleurs, le visage d'une femme, fatale évidemment, qui s'allume une cigarette et fait surgir son profil sensuel et prédateur dans un halo de lumière qui la détache de la pénombre environnante. Etc. Le film noir, ce genre qui n'en est pas tout à fait un, croisement toujours fuyant entre le film policier et le film criminel, invention de spectateur cinéphile de l'après-Seconde Guerre mondiale, est d'abord un style. À l'instar d'un western, d'une comédie musicale ou de tout autre genre hollywoodien, les premières secondes d'un film noir installent non seulement une diégèse (un lieu, une intrigue, des personnages), mais aussi une atmosphère. Avant même de se révéler angoissante ou énigmatique, celle-ci est presque toujours d'abord nocturne. Il s'agit avant tout de montrer une ville et ses êtres esseulés plongés dans la nuit la plus obscure. Elle sera tantôt froide et pluvieuse, tantôt caniculaire et étouffante, mais elle sera toujours le premier et le dernier territoire des protagonistes. On ne compte d'ailleurs plus les titres de films noirs qui font directement référence à leur climat nocturne : *SOMEWHERE IN THE NIGHT*¹⁹⁴⁶ (*QUELQUE PART DANS LA NUIT*) de Joseph Mankiewicz, *DARK PASSAGE*¹⁹⁴⁷ (*LES PASSAGERS DE LA NUIT*) de Delmer Daves, *THEY LIVE BY NIGHT*¹⁹⁴⁸ (*LES AMANTS DE LA NUIT*) de Nicholas Ray, *NIGHT AND THE CITY*¹⁹⁵⁰ (*LES FORBANS DE LA NUIT*) de Jules Dassin, ou encore *THE NIGHT OF THE HUNTER*¹⁹⁵⁵ (*LA NUIT DU CHASSEUR*) de Charles Laughton, pour ne citer que ceux-là.

On a beaucoup glosé au fil des décennies sur l'identité visuelle si sombre du film noir. Certains insistent sur la prégnance narrative de lieux de perdition ou de « non-lieux » nocturnes si bien décrits dans les romans noirs dont les films sont le plus souvent les adaptations (bars, motels, clubs, salles de jeux, rues désertes, hangars désaffectés, repaires de trafiquants, criminels et belles-de-nuit). D'autres mettent en avant les soucis d'économie budgétaire durant les années de guerre et

de vaches maigres (les intrigues nocturnes et les éclairages très sélectifs permettent des décors en studio peu détaillés – le film noir est peu coûteux à produire et doit être rapidement rentabilisé). D'aucuns, encore, croisent ou opposent les traditions visuelles issues de l'expressionnisme allemand (potentiellement portées par une série de techniciens de la UFA qui auraient fui le régime nazi pour se réfugier à Hollywood) et de recherches d'innovations techniques typiquement hollywoodiennes dans une perspective réaliste (sensibilité de la pellicule, types d'objectifs, nouvelles caméras favorisant le travail de l'éclairage en clair-obscur, etc.). Les débats sont riches et parfois encore ouverts¹. Mais qu'il s'agisse de la ville nocturne en surimpression fantasmagique qui ouvre *ADIEU, MA BELLE*¹⁹⁴⁴ (Edward Dmytryk) ou de celle, hyperréaliste, de *PHANTOM LADY*¹⁹⁴⁴ (Robert Siodmak), la nuit n'est jamais qu'un simple paramètre de décor dans le film noir. Au contraire, elle est un puissant agent du récit.

LORSQUE LA NUIT TOMBE...

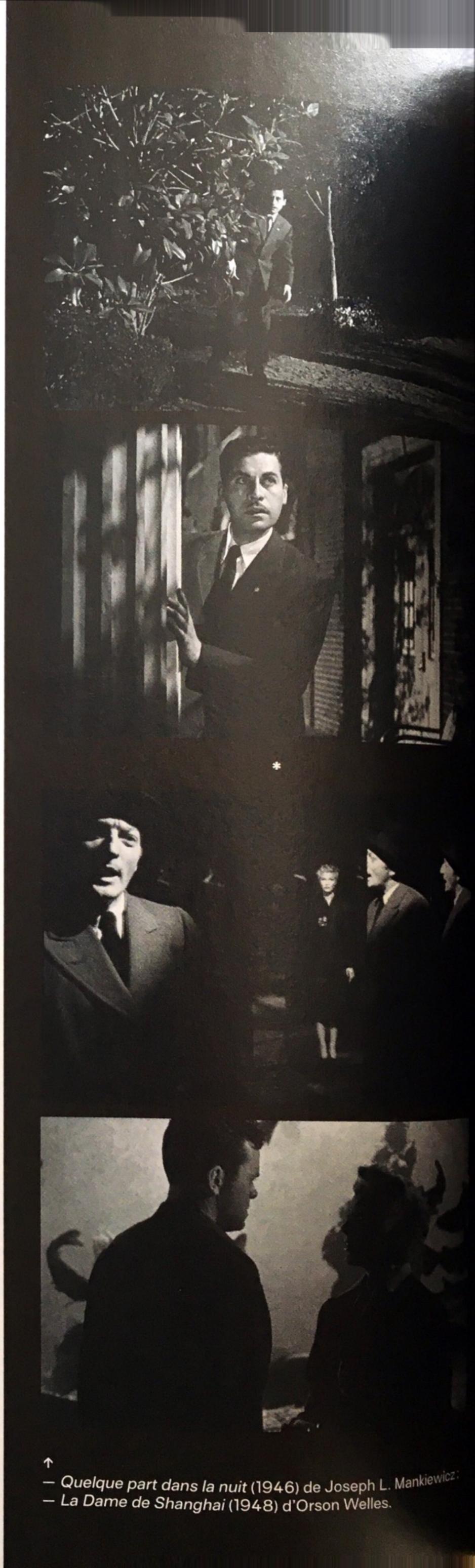
Nombreux sont les mythes qui associent la nuit au chaos. Elle se retrouve parfois ainsi à l'origine du monde, avec une capacité à engendrer ou métamorphoser celui-ci, à bouleverser les normes, les statuts et les affects qui organisent un rassemblement d'individus en collectivité. La nuit, tout est possible, dit-on. Déjà, dans les spectacles de lanternes magiques, lorsque le jour devient la nuit, le visage d'un homme se déforme, une forêt se remplit de présences fantomatiques, les traits d'un monstre se constituent... Les plaques s'animent et créent surprise et effroi chez le spectateur. Ce procédé est très couramment utilisé dans le film noir. De manière générale, la pénombre – l'obscurité – rend illisible l'image et pervertit l'espace : un endroit de plaisir devient un endroit d'effroi et de mort. Dans *KEY LARGO*¹⁹⁴⁸ (John Huston), un hôtel de rêve devient le repère de gangsters et l'île paradisiaque le lieu de tourments et de mort. Dans *LA DAME DE SHANGHAI*¹⁹⁴⁷ d'Orson Welles, le parc d'amusement et le palais des glaces deviendront le tombeau de Rita Hayworth. Le cabaret de *GILDA*¹⁹⁴⁶ →

1. Lire Jean-Pierre Esquenazi, *Le Film noir*, Paris, CNRS éditions, coll. « Biblis », 2021.

(Charles Vidor) se transforme en scène de crime. Il s'agit bien d'une constante du film noir que l'on retrouve aussi à de nombreuses reprises chez Hitchcock (le meurtre forain sur l'île de l'amour dans *L'INCONNU DU NORD-EXPRESS* en 1951, par exemple). Le nocturne fait perdre les repères et annonce une crise importante. La forme noire est le lieu de la mort; elle peut frapper à tout moment. La nuit risque de tomber brutalement et de perdre les hommes qui ne sont pas en sécurité. Le film noir est essentiellement «crépusculaire», au sens de cette catégorie fondamentale de l'esthétique de la mort qui met en jeu le concept d'incertitude. Le doute, l'inquiétude, le scepticisme dont font si régulièrement preuve les personnages du film noir ainsi que le clair-obscur, la métamorphose, le double, le miroir, la brume, le rêve, dont le film noir use et abuse, sont autant de signes de l'appartenance à cette catégorie. Souvent, le vertige qui en résulte agit comme un processus de déstructuration. Le film noir est un film nocturne, certes, mais essentiellement dans sa dimension crépusculaire. Son univers est celui de l'anéantissement des certitudes et de la clarté. Les mondes de Sam Spade, Philip Marlowe, Mike Hammer et des autres «héros» du film noir sont sans morale, sans illusion, sans ligne de partage entre les innocents et les coupables et, souvent, sans espoir ni lumière. Le crépuscule recouvre les formes noires d'un voile funèbre, tant les morts s'y accumulent bien souvent au fil du récit.

FAIRE LE NOIR

Le premier cadre dans lequel s'inscrivent les personnages de détective, de femme fatale, de *go-between* et de *borderline*, bien avant la ville, est donc la pénombre. Ruelles ténébreuses, repères obscurs, boîtes de nuit et autres endroits attachés à la puissance du nocturne constituent la toile d'araignée dans laquelle les personnages de ces films se débattent. La pénombre est le lieu de la mort. 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. Le film noir, littéralement, fait le noir. C'est tout le sens du noircissement de l'image dans *ADIEU, MA BELLE*. Philip Marlowe (Dick Powell) accepte d'accompagner dans les dunes un homme qui doit déposer une rançon pour récupérer des bijoux volés. Marlowe s'éloigne un peu de la voiture, évoluant avec méfiance dans ce qui ressemble à un lieu ensorcelé : nuit très sombre, bruits mystérieux, brouillard épais... 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, ces images sont 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 et le décor agissent sur le personnage. Et sur le spectateur. Cette perception concrète de l'obscurité, capable d'agir sur les hommes, rappelle bien sûr la littérature



↑

— *Quelque part dans la nuit* (1946) de Joseph L. Mankiewicz.
— *La Dame de Shanghai* (1948) d'Orson Welles.



J'ai pris le coup par derrière.

J'ai sombré dans un lac sans fond.

J'étais bien. Comme une jambe amputée.



↑
Adieu, ma belle (1944) d'Edward Dmytryk.

gothique, à laquelle le roman noir et le film noir doivent beaucoup, et se trouve, entre autres, chez Sade : dans *La Nouvelle Justine* (1799), la puissance de l'obscurité envahit le cœur et l'âme de l'homme, elle fait naître « *la crainte dans les âmes timides et le projet du crime dans les cœurs féroces* ».

Tous ces personnages semblent condamnés à vivre dans l'obscurité. C'est leur univers, leur élément, leur biotope. Dans le film noir, les protagonistes ne sortent que le soir tombé : bars, ruelles, commissariats, ports, plages au crépuscule, boutiques nocturnes, etc. Les personnages sont dans la nuit (SOMEWHERE IN THE NIGHT comme le stipule bien le film de Mankiewicz). Dans PANIQUE DANS LA RUE¹⁹⁵⁰ (Elia Kazan), Richard Widmark enquête sans relâche de jour comme de nuit. Cependant, les indices ne se révèlent que la nuit, et s'il retrouve Jack Palance pendant le jour, c'est pour le perdre à nouveau dans d'obscurs hangars. Il est impossible d'échapper aux forces nocturnes. L'homme 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 nuit est aussi un appel : une sorte de matière organique, mouvante, perturbatrice et pleine de tentations qui efface les contours du bien et du mal, de la norme et de la marge, de la bienséance et de l'indécence. La nuit est un espace-temps dans lequel se développent les passions, les obsessions et les perversions. « *Les voiles de la nuit sont les aiguillons du crime, on ne les commet jamais aussi bien que dans l'ombre* », écrivait encore Sade dans *Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice* (1797).

NE PLUS DISTINGUER

Dans les années 1990, la vague de thrillers néo-noirs se souviendra des puissances de la nuit. Le narrateur de FIGHT CLUB¹⁹⁹⁹ (David Fincher), insomniaque, en fait abondamment l'expérience, lui qui sera amené à transformer le monde après s'être lui-même métamorphosé. Le cauchemar de la petite famille de RÉACTIONS EN CHAÎNE¹⁹⁹⁶ (David Koepp) commence avec la panne d'une centrale électrique, plongeant la ville dans l'obscurité et le chaos. Les pulsions les plus archaïques prennent alors rapidement le dessus sur la raison. LOST HIGHWAY¹⁹⁹⁷ (David Lynch) débute et se termine par une autoroute filmée de nuit, hypnotisant le spectateur par l'intermédiaire de lueurs fulgurantes (la bande discontinuée peinte sur la route, puis les lumières des gyrophares), le maintenant dans un état particulier de réception sensitive. Nombre de scènes clés se dérouleront de nuit par la suite, présentant l'obscurité telle une entité concrète, étrange et inquiétante (notamment les scènes de pénétration en caméra subjective dans les couloirs infiniment sombres de la maison de Fred et Renee), bouleversant le rapport au monde et aux images du sujet (le noir comme un des tremplins du fantasmagique). Exemple ultime, celui de DARK CITY¹⁹⁹⁸ (Alex Proyas), la ville où il fait toujours nuit, cité de mutations et de perversions. Le film noir et ses avatars feront toujours de la nuit un agent de trouble, de confusion, mais aussi de réinvention du monde. ●