Femme fatale/femme assassine dans le film noir : dévier le stéréotype

Letort Delphine

Pour citer cet article
Letort Delphine, « Femme fatale/femme assassine dans le film noir : dévier le stéréotype », *Cycnos*, vol. 23.2 (Figures de femmes assassines - Représentations et idéologies), 2006, mis en ligne en novembre 2006.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/621

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/621
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/621.pdf

Cycnos, études anglophones
revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL
Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

Femme fatale / femme assassine dans le film noir : dévier le stéréotype

Delphine Letort

Delphine Letort est Maître de Conférences à l'Université du Maine (Le Mans). Elle est l'auteur d'une thèse intitulée *Du film noir au néo-noir (1941-2001) : mythes et stéréotypes en représentation* soutenue à l'Université Rennes 2 Haute Bretagne en 2002.

Les criminelles sont des personnages marginaux dans le film noir qui préfère mettre en scène le pouvoir de manipulation de la *femme fatale*, pouvoir lié au thème érotique abondamment exploité par le *thriller*. Le film noir nous emmène au-delà du mythe et de l'archétype lorsqu'il met en scène des assassines. *The Postman Always Rings Twice* (Tay Garnett, 1945) et *Leave Her to Heaven* (John M. Stahl, 1945) dressent des portraits de femmes dont les actes criminels trahissent les contradictions internes, la déchirure entre idéal de soi et vie quotidienne décevante, humiliante.

Women killers are minor characters in films noirs which more often than not relate the stories of *femmes fatales* who use their sex-appeal to manipulate men in *thrillers*. Film noir takes us beyond the archetypal and mythical woman while staging women killers. *The Postman Always Rings Twice* (Tay Garnett, 1945) and *Leave Her to Heaven* (John M. Stahl, 1945) depict two women whose criminal activities betray the internal dilemmas of the female subject torn between an ideal self and a disappointing, humiliating daily life.

archétype, film noir, femme fatale, femme criminelle, beauté, pouvoir, émancipation, devoir, convention, désir, raison, passion, maternité, xxe siècle, transgression, pulsion de mort

Associés à la complexité narrative d'une énigme criminelle, les éclairages en clair-obscur du film noir soutiennent la confusion autour de femmes éblouissantes dont les pulsions de meurtre sont aussi imprévisibles qu'insoupçonnables. Innocence et culpabilité s'entremêlent sous les traits de ces femmes assassines et redoutables qui hantent l'espace du film noir. Le genre oppose deux archétypes de la féminité : l'*innocente victime* persécutée par un époux violent (*Gaslight/Hantise*, George Cukor, 1944) ou par un prétendant jaloux (*Laura*, Otto Preminger, 1944) et la *femme fatale*, séductrice au pouvoir maléfique qui s'acharne à devenir maître de son destin sans jamais reculer devant aucun obstacle. Entre ces deux paradigmes se déclinent une série de portraits qui infléchissent le stéréotype vers une plus grande ambiguïté : les signes s'accumulent qui excusent l'épouse libertine de nourrir un désir adultère face à l'indifférence hostile de sa moitié (*Gilda*, Howard Hawks, 1946) ; l'ambition revendiquée ternit non seulement le statut de la mère engagée dans une carrière de femme d'affaire à la tête d'une chaîne de restaurants (*Mildred Pierce/Le Roman de Mildred Pierce*, Michael Curtiz, 1945) mais encore l'image de femmes célibataires en quête d'indépendance (*Laura*, Otto Preminger, 1944). Les rôles des femmes se diversifient au sein de la fiction criminelle comme leur fonction sociale évolue dans le monde du travail.[1]

[1] L'entrée en guerre des États-Unis (décembre 1941) offre de nouvelles opportunités de carrière aux femmes : « Employers were told to hire and train women "on a basis of equality with men", to "remove all barriers to the employment of women in any occupation for which they are or can be fitted", and to use "every method available" to ensure women's acceptance ». William H. Chafe, *The American Woman*, p. 148. Parallèlement, Mary P. Ryan observe que les femmes ont accès à des rôles moins stéréotypés à partir de 1941 ; elle explique : « Before 1941, women characters who work in movies usually do so in sectors of the economy carved out almost exclusively for their sex ». Mary P. Ryan, *Womanhood in America: From Colonial Times to the Present*, p. 179.

La *femme assassine* demeure néanmoins un personnage marginal dans les films noirs qui se plaisent au contraire à accentuer la fragilité d'hommes vulnérables, se laissant naïvement manipuler jusqu'à un dénouement tragique par des femmes à la beauté *fatale*[2]. Entre l'instigatrice du complot (rôle dévoué à la *femme fatale*) et la mise à mort qu'elle commande se tisse un lien presque invisible : celui d'une relation adultère qui enchaîne l'homme à son désir. Si elle tire les ficelles d'un plan machiavélique dont elle envisage les plus minutieux détails, la femme demeure dans l'ombre d'un amant qui relaye ses pensées assassines. La *femme fatale* joue de sa féminité pour charmer l'homme qu'elle a choisi de manœuvrer afin qu'il agisse à sa place et procède à l'exécution de ses projets funestes.

Seul l'échec de ses stratégies diaboliques la conduit à s'emparer des armes qu'elle manie avec maladresse, causant la blessure du narrateur qui signe la fin de *Double Indemnity* (*Assurance sur la mort,* Billy Wilder, 1944). La meurtrière se dévoile dans les dernières minutes de *The Maltese Falcon* (*Le Faucon maltais,* Howard Hawks, 1941) pour faire face à l'humiliation imposée par la trahison d'un amant qui décide de la confier aux autorités dès qu'il obtient la preuve de sa compromission dans un homicide. La criminelle symbolise l'échec de la relation établie entre beauté et pouvoir, elle révèle les faiblesses de la *femme fatale* dont le rayonnement mythique est soudain ébranlé. Les stéréotypes féminins ne suffisent pas à contenir la violence vengeresse de l'assassine qui entre en scène pour se faire justice à travers des actes d'une brutalité virile. *The Postman Always Rings Twice* (*Le Facteur sonne toujours deux fois,* Tay Garnett, 1945) et *Leave Her to Heaven* (*Péché mortel,* John M. Stahl, 1945) nous font entrer dans l'intimité de femmes dont l'histoire personnelle devient criminelle car, pour ces personnages, la violence est à la fois l'expression d'une souffrance profonde et l'unique moyen d'action sur une situation contraignante.

Adapté d'un roman de James M. Cain (1934), *The Postman Always Rings Twice* explore le pouvoir de manipulation dont la femme fatale abuse lorsqu'elle réussit à susciter le désir dans le regard d'hommes amoureux.[3]

Narré par une voix off qui atteste d'un point de vue rétrospectif sur les événements, le film s'ouvre par la confession d'un homme dont la voix ponctue régulièrement le récit. Frank Chambers y avoue le regret qui l'assaille après s'être laissé entraîner malgré lui dans une affaire de crime passionnel. Le récit de la liaison amoureuse et clandestine qui l'a rapproché de Cora Smith est enchâssé, encadré, par la voix off qui surveille la progression du film, procédant à des accélérations ou à des ralentissements selon les rebondissements du scénario. La dualité narrative amplifie la tension entre raison et passion, elle prolonge l'impression d'enfermement créée visuellement au moyen d'une série de plans fixes et de cadrages qui enserrent Cora dans l'encadrement d'une porte, dans l'espace confiné de la cuisine, à l'intérieur d'une voiture, de manière à circonscrire son environnement à celui de l'écran.

Les premières minutes du film permettent cependant à la femme de s'imposer en tant que protagoniste dans le cadre d'un récit qu'elle modèle selon son envie, guidant la plume irresponsable d'un narrateur naïf comme le regard concupiscent d'un spectateur subjugué. D'abord réifiée par la caméra qui s'attache à souligner ses lèvres pulpeuses au milieu d'un visage parfaitement maquillé, Cora parvient à subvertir le système sémiologique à l'œuvre

[2] Angela Martin définit quatre types de criminelles dans le film noir : « Female killers (a), victims deciding to kill (b), accidental murder (c) and suicide (d) ». Angela Martin, «'Gilda Didn't Do Any of Those Things You've Been Losing Sleep Over!' : The Central Women of 40s Films Noirs » p. 220. Certains personnages appartiennent à plusieurs catégories à la fois comme nous allons le montrer dans cette étude.

[3] Quand il aperçoit Cora, Frank décrit les lèvres pulpeuses de la jeune femme, symbole d'une féminité provocante et agressive qui éveille comme un instinct bestial chez l'homme. « Then I saw her. She had been out back, in the kitchen, but she came in to gather up my dishes. Except for the shape, she really wasn't any raving beauty, but she had a sulky look to her, and her lips stuck out in a way that made me want to mash them in for her. » James M. Cain, *The Postman Always Rings Twice*, p. 4.

dans la poétique du film. Maîtresse dans l'art de la séduction que la caméra présente comme acte de subversion, la femme mariée révèle une hyper-sensualité mise en valeur par des tenues lascives. La caméra subjective trahit la naissance du désir dans le regard ébloui de Frank dont elle adopte le point de vue : elle révèle en gros plan les pieds de Cora, puis remonte doucement le long de ses jambes, de son buste jusqu'à la hauteur de son visage. Frank est déjà sous l'emprise de la jeune femme comme le suggèrent l'insert d'un rouge à lèvre tombé à terre qu'il s'apprête à ramasser ou le gros plan du steak qu'il a laissé brûler par inadvertance sur la plaque du fourneau.

Le film noir développe le pouvoir de la femme à travers une image dont la composition traduit la fascination exercée par sa présence. Le gros plan montre un rétrécissement du champ de vision de l'homme tourmenté par l'image d'une femme qui le fait fantasmer. Pour Janey Place, la femme déploie son pouvoir de séduction à travers une mise en scène qu'elle commande et qui lui obéit dans la mesure où elle en est l'élément central :

> The strength of these women is expressed in the visual style by their dominance in composition, angle, camera movement and lighting. They are overwhelmingly the compositional focus, generally centre frame and/or in the foreground, or pulling focus to them in the background. They control camera movement, seeming to direct the camera (and the hero's gaze, with our own), irresistibly as they move[4].

Parce qu'elle ne se contente pas d'être « objet des regards » mais participe activement à sa propre mise en scène afin de devenir « objet du désir »[5], Cora peut maintenant dépasser le rôle de victime dans lequel l'avait cantonné sa fonction d'épouse, en adoptant le rôle d'amante qui l'aide à supporter le joug d'un mariage synonyme de frustration. Cora domine l'aventure dont elle orchestre elle-même les enchaînements et les rebondissements, forte de son pouvoir sur Frank. Molly Haskell célèbre le film noir pour les modèles féminins qu'il propose et dont elle admire l'ambition et le courage ; la femme y défie son environnement pour ne pas être contrainte de le subir éternellement, elle vise à changer sa condition, à reprendre le contrôle d'un destin qui l'a avilie. Le personnage féminin du film noir est selon elle : « A woman who begins as a victim of discriminatory circumstances and rises, through pain, obsessions, or defiance, to become mistress of her fate »[6]. Face à tant d'obstacles qui se dressent sur le chemin de ses ambitions, la femme fait de la violence son alliée quand elle développe une stratégie de résistance, perçue comme tentative de subversion à l'écran.

The Postman Always Rings Twice véhicule une image négative du mariage auquel s'est résigné Cora en épousant un homme plus âgé dans l'espoir d'atteindre une situation respectable, mais elle est humiliée par le discours infantilisant du patriarche. L'isolement géographique de Twin Oaks, café restaurant qui vit au rythme des voitures dont le passage instaure une routine quotidienne, reflète par métonymie l'ennui de la jeune femme au sein d'un mariage stérile. Dans ce contexte, le contrôle de sa sexualité confère à la femme un pouvoir d'action quasi illimité[7], mais le meurtre se présente bientôt comme le seul moyen de

[4] Janey Place, « Women in Film Noir » pp. 54-55.

[5] Laura Mulvey considère que la femme est nécessairement passive, destinée à satisfaire le regard actif du spectateur-voyeur dans ce type de scènes. « In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote "to-be-looked-at-ness". Woman displayed as sexual object is the leitmotiv of erotic spectacle: from pinups to striptease, from Ziegfeld to Busby Berkeley, she holds the look, plays to, and signifies male desire. » Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », p. 8. Le film noir tend pourtant à subvertir ce mode de représentation en enchaînant le spectateur à son désir d'en voir toujours davantage et en conférant à la femme le pouvoir de satisfaire ou non ce désir.

[6] Molly Haskell, *From Reverence to Rape*, p. 160.

[7] Pour E. Ann Kaplan, la femme est fatale parce qu'elle utilise sa sexualité pour menacer l'autorité masculine : « Sexuality being the only weapon women have in relation to men, they use it to entrap the investigator and

briser le cercle vicieux de la dépendance et de l'enfermement domestiques. Le désir de tuer prolonge presque naturellement le désir sexuel tandis que la relation extraconjugale introduit la violence irrationnelle d'une passion interdite dans le mélodrame. Cora a emprunté la voie de la clandestinité pour goûter à une liberté (sexuelle, professionnelle, matérielle) qui s'offre à elle dans le hors champ, évoquée à force de symboles dans l'espace diégétique. La blondeur dorée de ses cheveux trahit son avidité matérielle tandis que ses baignades en compagnie de Frank dans une eau assombrie par le coucher du soleil laissent deviner une attirance sexuelle irrésistible entre les amants. Les tenues blanches portées par Cora témoignent aussi du souci des apparences qui la pousse à manipuler son époux pour qu'il investisse dans une enseigne lumineuse reconnaissable et repérable de la route.

Au fur et à mesure que l'intrigue se déroule, la fonction initiale de l'épouse semble se dissoudre dans le rôle d'amante. Des séquences se succèdent qui illustrent des aspirations féminines contraires : la jeune femme rêve de fonder une famille dans des scènes qui tirent vers le mélodrame, mais ses actes l'entraînent inéluctablement dans l'univers coupable du film noir.[8] L'écran s'assombrit pour que la tentative de meurtre ait lieu sous le couvert de la nuit, amplifiant l'ambiguïté autour de Cora dont on a du mal à déterminer le degré de culpabilité et de corruption. Alors que l'iconographie tend à identifier Cora comme une femme fatale dès les premières minutes du film et que le récit rétrospectif accuse son emprise grandissante et destructrice sur Frank, le « mélange des genres »[9] sème la confusion : le mélodrame se laisse contaminer par le film noir, suggérant que le raisonnement criminel de la femme est intimement lié à sa condition sociale. Des scènes aux tonalités distinctes captent des flux d'émotions contradictoires (amour et jalousie, tendresse et colère) et trahissent le désir de meurtre qui naît dans l'intimité amoureuse. Lorsque Cora s'apprête à tuer son époux, les événements s'enchaînent trop vite pour que le spectateur puisse se persuader de la perversité de la femme meurtrière. Seule la bande-son nous décrit la scène : Nick chantonne, insouciant dans son bain, puis l'écran s'obscurcit soudain à cause d'une panne d'électricité. La tentative de meurtre est restée hors champ et le cri de terreur lâché par la jeune femme inquiète le spectateur qui devine la fragilité d'une Cora affolée. La tentative de meurtre a échoué, ce qui accroît un peu plus la distance entre la femme et la liberté ; son innocence est préservée au prix d'une soumission réaffirmée aux lois d'une société de type patriarcal.

Cette scène modifie l'apparence de Cora dont les traits s'humanisent en exprimant panique et angoisse. Les gros plans captent la fragilité humaine et saisissent la peur qui déforme la beauté du visage féminin, idéalisée par une lumière de face douce et abondante au début du film. Seul l'époux demeure aveugle à la souffrance de Cora, plongé littéralement dans le noir au moment où la première tentative de meurtre est perpétrée par une femme qu'il ne voit pas, mue en pulsion de mort. Le regard transi de Frank confère à Cora un sentiment de puissance dont elle est privée face à un époux au regard fuyant ; il détourne toujours les yeux comme pour nier la présence et l'existence de sa femme. *The Postman Always Rings Twice* suggère que l'identité féminine se définit à travers le regard porté sur son corps : elle se criminalise lorsqu'elle est observée et exposée pour son unique beauté, tandis qu'elle s'humanise si l'autre la regarde comme un sujet dans sa totalité. Le corps féminin est morcelé en fragments

prevent him from accomplishing his task. » E. Ann Kaplan, « The Place of Women in Fritz Lang's *The Blue Gardenia* » p. 81.

[8] Pour Christine Gledhill, Cora incarne une multiplicité de rôles qui entretiennent la confusion entre être et paraître. Elle est à la fois : « (1) sex-bomb; (2) hardworking, ambitious woman; (3) loving playmate in an adulterous relationship; (4) fearful girl in need of protection; (5) victim of male power; (6) hard, ruthless murderess; (7) mother-to-be; (8) sacrifice to law. » Christine Gledhill, « *Klute 1:* A Contemporary Film Noir and Feminist Criticisim », p. 31.

[9] Jean-Loup Bourget explique que plusieurs catégories génériques « se chevauchent ou tendent à fusionner » dans le film noir. Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, p. 15.

fétiches par le cadrage si bien que les jambes de Cora inspirent le désir dès qu'elles apparaissent à l'écran, mais la jeune femme conquiert son statut de sujet dans des gros plans où elle apparait de face, pleine de conscience de soi. Cora dépasse le stéréotype associé à sa féminité dangereusement voluptueuse dans les plans rapprochés qui impriment la valeur émotive sur son visage. Le plan rapproché montre Cora sous un jour nouveau lorsqu'elle divulgue à Frank la nouvelle de sa grossesse dans les dernières minutes du film ; elle s'épanouit en se projetant dans son rôle de mère, mais un accident de voiture lui interdit la maternité en faisant d'elle à nouveau une victime.

La notion du regard qui construit ou détruit l'identité du sujet féminin est au cœur de l'intrigue criminelle exploitée par *Leave Her to Heaven* (1945). Alors que le regard de l'autre contribue à changer l'image de la femme dans le film de Tay Garnett et lui ouvre l'accès au statut de sujet, il se charge d'une valeur oppressive dans le film de John M. Stahl. Dana Polan note volontiers l'effet destructeur et le poids écrasant d'un regard inquisiteur qui contribue à créer une atmosphère étouffante dans *Leave Her to Heaven* : « Social life is literally described as a goldfish bowl where no one can escape the withering, crushing glance of others ».[10] Le récit criminel fait à nouveau l'objet d'une narration en flash-back, introduite par l'avocat qui a représenté Richard Harland, de retour chez lui après avoir passé deux années en prison parce qu'il a menti face à la cour de justice devant laquelle il devait défendre son innocence, accusé d'avoir assassiné sa femme. Le discours de l'avocat est empreint d'un ton moralisateur qui se dissémine dans l'histoire dont il prétend connaître les plus intimes secrets : « Of all the seven deadly sins, jealousy is the most deadly » précise-t-il en préambule. Dans le récit qui débute, un méga-narrateur se substitue à l'avocat et organise l'histoire de manière moins édifiante que ne le laisse supposer la séquence d'ouverture, adoptant jusqu'au point de vue de l'assassine dont il retrace l'aventure. Alors que Richard Harland s'éloigne sur une barque dans l'arrière-plan de l'écran, le film remonte au jour où il fit la connaissance de Ellen Berent.

Assis face à face dans le wagon qui les emmène vers Jacinta au Nouveau Mexique, ce sont des regards fuyants qui marquent leur première rencontre. Flatté de voir que la jeune femme lit un roman dont il est l'auteur, Richard ne peut s'empêcher de la fixer avant de se ressaisir et de baisser pudiquement les yeux vers sa propre lecture. Lorsqu'elle pose à son tour les yeux sur l'homme, Ellen est immédiatement saisie par l'étrange ressemblance entre Richard et son propre père. « You look so much like my father » explique-t-elle au bout de quelques minutes pour excuser ce regard insistant, irrésistiblement attiré par les traits d'un visage aux contours familiers. L'absence de contact visuel décrit d'emblée une rencontre ratée entre Richard et Ellen qui ne se voient pas en même temps. L'alternance champs-contrechamps isole chaque coup d'œil jeté à l'autre et retrace l'échec de la rencontre ; Ellen observe Richard qui détourne les yeux, allume une cigarette, fuit le regard soutenu de celle qui lui fait face. D'emblée, le jeu visuel établit un manque et creuse un fossé entre l'homme et la femme dont les regards ne se croisent pas. La scène éveille un désir d'autant plus grand de reconnaissance que chaque observateur est ignoré par l'autre. Quelques mots amorcent la conversation, mais leur banalité ne permet pas de pallier le manque d'information initial. « While I was watching you, exotic words drifted across the mirror of my mind » déclare Richard, reprenant des mots couchés dans ce roman dont Ellen achève la lecture, intitulé *Time Without End*. La séquence initiale dans le train est donc le lieu d'un quiproquo qui s'éclaircit après l'arrivée en gare où Richard et Ellen font véritablement connaissance. La scène place le malentendu à l'origine de la relation amoureuse qui va naître. En effet, Richard aborde Ellen en se réfugiant derrière une citation du livre qu'il a écrit, quelques phrases dont Ellen se souvient parfaitement puisqu'elle les a lues sur les pages du roman qu'elle feuillette pendant le voyage. Ces moments de

[10] Dana Polan, *Power and Paranoia*, p. 197.

complicité nés dans le train sont placés sous le signe de l'illusion associée à la fiction ; ils se prolongent dans le désert du Nouveau Mexique où les personnages se retrouvent et dans la cabane située au bord d'un lac où Richard et Ellen s'installent une fois mariés. Les lieux (train, désert, cabane) sont autant de microcosmes qui préservent l'esprit de la fiction auquel se voue le romancier, mais ils anéantissent la jeune femme qui se laisse berner par le récit exalté dont Richard est l'auteur.

Pourtant Ellen pourrait être l'héroïne qui reçoit cette déclaration d'amour ; elle incarne une beauté éclatante, mise en valeur par son allure sophistiquée, presque extravagante. Vêtue d'un ensemble blanc qui magnifie sa beauté, Ellen tend à masquer la présence des autres femmes qu'elle rejoint sur le quai de la gare de Jacinta ; sa mère et sa sœur adoptive Ruth se retirent en arrière-plan, trop modestes pour tenter de lui prendre la parole quand elle manifeste une curiosité non feinte pour Richard dont elle vient de découvrir qu'il est l'auteur de ses lectures. Dans *Leave Her to Heaven*, le regard se trouve investi d'un enjeu dramatique existentiel ; il est source de frustrations constantes pour Ellen qui cherche constamment à attirer les regards de Richard dont la ressemblance à la figure du père est troublante. Les besoins œdipiens de la jeune femme affleurent lorsqu'elle annonce sa rupture soudaine avec son fiancé Russel pour épouser Richard, objet d'une adoration bientôt excessive car elle projette dans son couple le besoin d'une affection exclusive à l'image de la relation idéalisée père/fille. « They were inseparable » explique la mère quand elle évoque la relation entre Ellen et son père. Le manque exacerbe le désir chez Ellen qui se lance dans une sorte de compétition avec son entourage, désireuse de remporter les moindres attentions que son époux est capable de prodiguer. « I love you so I can't bear to share you with anybody » avouera-t-elle, prisonnière de son amour pour cet homme, jalouse des rapports filiaux qu'il partage avec son frère infirme. Le mariage accentue le sentiment de frustration d'Ellen qui, incomprise par un époux romancier plus soucieux de parfaire son travail d'écriture que de partager une intime complicité avec elle, souffre de ne pas rencontrer un regard plus passionné dans les yeux de Richard. La sensation de solitude qui l'assaille redouble lorsque le couple s'installe dans la maison de Deer Lake, isolée dans les bois près d'un lac.

Alors que le cadre se prêterait volontiers à des promenades romantiques, le montage parallèle construit l'image d'un couple qui se disloque dans des activités solitaires. Les plages de silence inscrivent sur la bande son le manque de communication. L'arrivée des membres de la famille d'Ellen introduit un contraste sonore qui est vécu comme une intrusion par la jeune femme, trop fragile pour partager le champ de vision de son époux avec Ruth comme avec son frère infirme, Danny. Agressive envers les individus qui se placent entre elle et Richard, Ellen s'efforce de cacher une dépendance grandissante envers l'homme dont elle est jalousement éprise. Elle voudrait un amour absolu tel qu'il est poétisé dans les romans de Richard, mais ce dernier ne comprend jamais le désir d'intimité exprimé par la jeune femme. La fiction dans laquelle il se plonge à travers l'écriture le conduit à se retirer du réel, à repousser son épouse dans l'espace du film noir car ses désirs sont niés. Les surprises préparées par Richard en témoignage d'amour envers son épouse créent autant de ruptures dans le film dont Ellen se sent victime. L'invitation secrète que Richard a lancée à sa mère et à sa sœur provoque une irritation visible chez Ellen. Les coupes franches suggèrent cette violence au niveau du montage, violence qui se prolonge dans les accès de colère spontanés agitant la jeune femme.

La sérénité associée au paysage pastoral de Deer Lake est troublée par une dangerosité diffuse dès l'arrivée de Danny, dont la présence contrarie fortement Ellen, obligée d'accepter sa venue qu'elle interprète comme un viol de son intimité conjugale. A l'évidence, le statut d'épouse ne semble pas apporter à la femme la sécurité attendue, il nourrit au contraire une insatisfaction grandissante que le film tend à transformer en hystérie dans la mesure où les réactions d'Ellen sont toujours montrées comme exagérées, en totale rupture avec

l'atmosphère qui prévaut. Ellen communique sur un mode conflictuel avec le monde extérieur, représenté par sa famille ou par celle de Richard, tirant prétexte d'événements anodins pour manifester son agacement. Emportée par la spirale du manque, Ellen se sent menacée par la présence d'individus qu'elle imagine se poser en obstacle à la réalisation de son désir. Elle s'isole progressivement dans un monde noir qui stimule son interprétation négative des gestes esquissés par Richard ; elle considère comme autant de trahisons les sourires qui se dessinent sur son visage et qu'il adresse à d'autres. Parce qu'il ne veut pas interrompre son effort d'écriture pour s'occuper d'elle mais accepte de consacrer du temps aux autres membres de la famille, Ellen se sent abandonnée et repoussée. Elle refoule alors des élans de tendresse, accumule les vexations et les frustrations qui la conduisent à se réfugier dans une solitude que l'arrivée de Danny ne parvient pas à briser. L'infirmité du garçon oblige Ellen à assumer un rôle maternel non choisi car il dépend de son aide quand il s'exerce à nager sur des distances toujours plus longues dans le lac.

Lorsqu'il nage jusqu'à l'épuisement, victime d'une crampe qui lui paralyse la jambe, Ellen chausse ses lunettes de soleil et le regarde se noyer sans réagir. Les verres teintés qu'elle revêt symbolisent parfaitement le sentiment d'aliénation qui l'a progressivement envahie et éloignée des gens qui l'entourent. Si elle voit les efforts que fait Danny afin de remonter à la surface de l'eau, elle assiste immobile à la scène jusqu'au moment où elle entend Richard siffler et aperçoit une silhouette se rapprocher. La séquence de l'homicide prend une dimension cauchemardesque : Ellen n'est plus que l'ombre d'une femme derrière ces lunettes qui dissimulent un regard coupable d'inaction. Danny s'enfonce au fond du lac tel un poids mort dont elle s'est débarrassée dans une sorte d'inconscience. Ses appels au secours rencontrent un silence qui signale comme une absence, une impuissance, que la criminelle invoquera ensuite pour mieux justifier son innocence. La disparition du garçon satisfait un désir que l'on pourrait qualifier d'œdipien dans la mesure où Ellen vise à s'approprier Richard, figure paternelle qu'elle se refuse à partager. La mort de Danny lui permet de recouvrer la sensation de pouvoir dont elle s'est trouvée spoliée depuis son arrivée à Deer Lake, moment à partir duquel Richard n'a manifesté qu'indifférence à son égard.

Lorsqu'elle crie et plonge dans l'eau, elle ne tente pas de sauver le noyé, mais se lance dans une ultime tentative de renaissance dans le regard de l'autre. Contrairement à Cora dans *The Postman Always Rings Twice*, Ellen ne prémédite pas le meurtre mais saisit l'occasion qui se présente d'être débarrassée de Danny. Elle s'enferme dans un silence glacial au moment où elle observe le corps couler dans les profondeurs du lac, forte alors de son pouvoir de vie ou de mort. Filmée en caméra subjective, la scène du meurtre éveille une sensation de malaise chez le spectateur, réduit à une inaction qui le rend complice et témoin. La disparition de Danny traduit la toute-puissance de la meurtrière, sentiment partagé par le spectateur coupable d'associer son regard au sien. La caméra subjective nous initie au mécanisme mental et meurtrier qui réduit le corps de Danny à un objet encombrant dont Ellen se débarrasse en le jetant littéralement par-dessus bord.

La mort de Danny l'éloigne encore plus de Richard, rongé par un deuil dont la jeune femme parviendra à atténuer la douleur en tombant enceinte. L'attente du bébé ne produit pourtant pas l'effet escompté : Ellen ne supporte pas le changement que la grossesse produit sur son corps. Ses commentaires sont cinglants : « This baby is making a prisoner out of me » confie-t-elle à sa sœur Ruth qu'elle envie de plus en plus en la voyant passer du temps avec Richard, occupé à aménager une chambre d'enfant dans l'ancien atelier du père en prévision de la naissance. Ruth et Richard consolident une amitié dont Ellen se sent exclue. Prisonnière de l'encadrement d'une fenêtre qui devient comme une barrière à franchir, Ellen est réduite à l'état de voyeur quand elle les guette le jour où ils rapportent des vêtements qu'ils ont achetés ensemble pour le bébé. Le plan d'ensemble s'associe au point de vue subjectif pour décrire la

distance émotionnelle qui sépare Ellen de son époux : l'isolement et la solitude la rongent tandis qu'il s'amuse de la bonne humeur de Ruth.
La scène de la première rencontre se rejoue constamment tout au long du film : Ellen observe Richard dans l'attente d'un seul regard, mais il ne la voit pas et la jeune femme se croit oubliée. La maternité ne comble pas ce vide existentiel, *a contrario* elle accroît le mal-être de la femme rendue invalide, invisible, par une grossesse difficile. « I can't do anything. I can't go anywhere. I don't even see my huband ! » précise-t-elle au docteur qui lui interdit tout mouvement, tout excès de gourmandise. Ellen s'imagine plus laide à cause du poids qu'elle prend et qu'elle dissimule sous des vêtements amples. Le quiproquo initial ne cesse de se répéter dans *Leave Her to Heaven* dans la mesure où les actes exprimant l'engagement amoureux sont interprétés comme des actes punitifs[11]; Richard avait voulu réserver une surprise à son épouse en lui faisant découvrir la transformation de l'ancien atelier de son père en chambre d'enfant, mais Ellen y voit une nouvelle trahison. La jeune femme vit sa grossesse comme un handicap puisqu'elle se retrouve clouée à l'intérieur par l'ordonnance du médecin ; l'enfant qu'elle voulait offrir à Richard en guise d'amour l'empêche de profiter de toute liberté de mouvement et accroît sa frustration. Elle provoque sa fausse couche en se jetant du haut des escaliers. Filmée en caméra subjective et en plongée, la chute décrit une pulsion de mort irrésistible, emportant Ellen dans une chute suicidaire qui sera fatale à l'enfant. À nouveau, le spectateur est pris à témoin via le point de vue subjectif qui inspire comme une sensation de vertige nauséeux, accusant la femme sous l'emprise de la folie. L'infanticide dont elle se rend coupable ne fait pas d'Ellen une figure tragique à l'instar de Médée, car elle tue pour se débarrasser du poids d'un enfant qu'elle n'est pas prête à supporter.
Richard devient de plus en plus fuyant et suspicieux à l'égard d'une épouse qui ne manifeste pas son deuil tandis qu'elle profite des vagues et de la mer avec insouciance. Quand il s'apprête à la quitter, elle avoue les meurtres dont elle s'est rendue coupable dans un récit enflammé qui suggère un amour destructeur. Après avoir confessé ses actes, Ellen met en scène son suicide de manière à faire accuser Ruth de l'avoir empoisonnée comme pour mieux se venger de la relation qu'elle a senti naître entre elle et Richard. La logique meurtrière se referme sur la jeune femme, qui préfère se sacrifier car elle n'inspire plus le désir d'être vue. L'homme identifié dès les premières minutes du film à la figure du père a décidé de la renier. Elle est par conséquent déjà morte au niveau symbolique puisque Richard refuse de vivre avec elle plus longtemps.
Le film noir explore habituellement un monde au masculin : il relate des aventures d'hommes tentés par la voie criminelle afin de s'approprier des biens matériels. Lorsque la femme pénètre le monde du crime et qu'elle fait sienne la violence meurtrière, ses actes sont réduits par le discours psychanalytique à l'expression de symptômes pathologiques. Le malaise social est atténué par un récit qui recourt de manière explicite aux termes d'une analyse freudienne simplifiée (complexe d'Œdipe, névrose, obsession) pour mieux insister sur l'hystérie féminine. En tant que figure de la transgression, la criminelle traduit par la violence un tiraillement dont Cora et Ellen font les frais dans les deux films étudiés : elles aspirent à tuer, à détruire, comme pour anéantir l'écart entre le réel qui les enferme et l'idéal qui les inspire. Le roman auquel il est fait référence au début de *Leave Her to Heaven* illustre parfaitement la conception d'un amour idéalisé, mythifié, proposé aux femmes comme seul modèle. Les films

[11] Dana Polan explique que les valeurs expressionnistes sont changées dans la mesure où l'environnement ne reflète pas une subjectivité, mais démontre une indifférence totale à la personnalité. « It is important to emphasize that the expressionism here is most often than not the triumph of a subjectivity in which environment somehow reflects back to a character his/her own internal nature but, quite the contrary, an expressionism that demonstrates the radical externality of environment to personality. Thus, when characters are willfully expressive, they will find the vehicles of their expression turning against them. », *Power and Paranoia*, p. 210.

noirs ne cessent de montrer que le rêve s'étiole face à une routine quotidienne. La désillusion est assez profonde pour conduire les femmes vers le meurtre plutôt que vers la sphère domestique où elles se sentent prisonnières. Bien qu'encadré par un discours moralisateur représenté par les avocats et la justice dans *The Postman Always Rings Twice* comme dans *Leaver her to Heaven*, les angles de prises de vues se multiplient qui relativisent cette convenance pour laisser émerger une position féminine. Une sorte de malaise se dissémine à l'intérieur du film, porté par des femmes qui se virilisent en adoptant un comportement violent. Cependant, cette violence rebelle est dépolitisée car la criminalité y est associée à un état mental plutôt que social. L'oppression subie par les femmes dans la fiction est secondaire par rapport à la définition d'un mal-être associé à la féminité.

Bourget Jean-Loup : *Hollywood, la norme et la marge* (Paris : Éditions Nathan, 1998).
Cain James M. : *The Postman Always Rings Twice* (New York : Alfred A. Knopf, 1934).
Chafe William H. : *The American Woman* (Oxford : Oxford University Press, 1972).
Haskell Molly : *From Reverence to Rape* (Chicago : The University of Chicago Press, 1974).
Kaplan E. Ann (Editor) : *Women in Film Noir* (London : British Film Institute, 2000).

- Gledhill Christine, « *Klute 1:* A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism », pp. 20-34.
- Kaplan E. Ann, « The Place of Women in Fritz Lang's *The Blue Gardenia* », pp. 183-201.
- Martin Angela, « 'Gilda Didn't Do Any of Those Things You've Been Losing Sleep Over !': The Central Women of 40s Films Noirs », pp. 202-228.
- Place Janey, « Women in Film Noir », pp. 47-68.

Mulvey Laura : "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen 16, 3,* Autumn 1975.
Polan Dana : *Power and Paranoia* (New York : Columbia University Press, 1986).
Ryan Mary P. : *Womanhood in America: From Colonial Times to the Present* (New York : Harper and Rowe, 1975).