



## Le Film noir : de la guerre à la crise

Letort Delphine

### Pour citer cet article

Letort Delphine, « Le Film noir : de la guerre à la crise », *Cycnos*, vol. 21.2 (Les États-Unis et la guerre. Les États-Unis en guerre), 2004, mis en ligne en octobre 2006.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/656>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/656>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/656.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

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

## Le Film noir : de la guerre à la crise

Delphine Letort

Delphine Letort est l'auteur d'une thèse sur "Le film noir et ses avatars (1941-2001)" soutenue à l'Université Rennes 2 Haute Bretagne en 2002. Professeure du second degré, elle enseigne également en tant que vacataire à l'Université de Lyon 2.

Film noir et crise, Film noir et guerre

The Blue Dahlia

Le film noir apparaît dès les années trente dans le paysage cinématographique américain, mais il se vulgarise pendant la Seconde Guerre mondiale et la production ne cesse de s'accroître après la victoire des Alliés consacrée en 1945<sup>1</sup>. La liste des titres qui s'inscrivent dans la série noire s'allonge à l'issue des hostilités, cependant que l'émergence d'une nouvelle configuration géopolitique du monde fait naître de vigoureux conflits internes qui divisent déjà la nation<sup>2</sup>. Les Etats-Unis ont renforcé leur hégémonie politique et socioculturelle en participant à une intervention militaire d'envergure internationale, mais toutes les ressources du pays ont été mobilisées par l'effort de guerre, entraînant une véritable révolution sociale à l'intérieur du pays. Gilles Deleuze suggère que la Seconde Guerre mondiale a fait vaciller "le rêve américain sous tous ses aspects,"<sup>3</sup> ébranlé les mythes fondateurs de l'Amérique et éveillé un sentiment d'insécurité nationale et individuelle.

La sensation d'impuissance qui prévaut à l'époque est relayée par ce drame personnel que retracent les films noirs, mettant en scène des personnages en proie à des contradictions intérieures mais qui s'impriment jusque sur leur relation avec le monde extérieur. Les histoires individuelles s'entrechoquent sous le poids d'une histoire collective marquée par le sceau du conflit dans des récits où

---

<sup>1</sup> *The Maltese Falcon* (*Le Faucon maltais*) de John Huston est en général désigné comme le film qui inaugure la série en 1941.

<sup>2</sup> John O'Connor et Martin Jackson, *American History, American Film* (New York : Frederick Ungar Publishing Co., 1979), p. 157.

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma I, L'image-mouvement* (Paris : Les Editions de Minuit, 1983), p. 278.

l'atmosphère criminelle trahit le déchirement secret d'hommes et de femmes tiraillés entre désir et devoir. Illustrée par le jeu des contrastes appuyés entre zones d'ombres et de lumières au niveau de la photographie, la notion de conflit s'inscrit donc au cœur du film noir. La vision noire nous parlerait de ces errements que la guerre et ses suites ont engendré en contrariant les projets familiaux et les ambitions professionnelles d'individus attachés à des traditions soudain reconsidérées ; elle exprimerait le mal-être qui frappe toutes les couches sociales dont le quotidien est bouleversé trop brusquement – d'abord par la guerre, puis par le réajustement qui suit le retour à la paix. Des tensions latentes imprègnent le film noir, lui confèrent une dimension subversive que Jean-Loup Bourget retient à travers la dichotomie décrite ci-dessous :

Le film noir tout à la fois intériorise et extériorise. Il intériorise car il implique que la normalité (de quelque ordre qu'elle soit, sociale, psychique, sexuelle, architecturale...) n'est souvent qu'une apparence trompeuse et que les circonstances, le hasard, le destin, suffisent à bouleverser la vie du citoyen le plus ordinaire.<sup>4</sup>

Le film noir "intériorise" une crise extérieure liée aux incertitudes politiques et économiques qui accompagnent la fin de la Seconde Guerre mondiale et il "extériorise" une crise intérieure, vécue au sein de la famille américaine et attribuée à une remise en cause de la fonction sociale traditionnellement dévolue aux sexes. Cette dualité est représentée par une ambiguïté de l'être et du paraître, de la vraisemblance et de la vérité, de l'ordinaire et de l'extraordinaire dans le film noir. Cette dichotomie entre surface et profondeur est exprimée à l'écran par l'utilisation de la profondeur de champ qui accroît le sentiment de mystère et d'anxiété qu'un récit elliptique a déjà su créer. Le film noir traduit un regard oblique posé sur les conséquences intérieures d'une guerre livrée à l'extérieur ; l'histoire apparaît en toile de fond dans ces films où le meurtre permet d'exorciser la violence et le sentiment d'angoisse ressentis par ces hommes qui reviennent du front et découvrent une Amérique changée. La guerre entre dans le film noir de manière insidieuse ; elle est signifiée par la collaboration

---

<sup>4</sup> Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge* (Paris : Editions Nathan, 1998), p. 68-69.

clandestine qui associe Ballin Mundson aux Allemands dans *Gilda* (Charles Vidor, 1946) ; elle est associée à l'impuissance d'hommes infirmes, blessés physiquement pendant les combats dans *Double Indemnity* (*Assurance sur la mort*, Billy Wilder, 1944) et *The Lady from Shanghai* (*La Dame de Shangai*, Orson Welles, 1948) ; elle se manifeste par l'absence d'un amant ou d'un mari parti accomplir son devoir patriotique dans *The Blue Dahlia* (*Le Dahlia bleu*, George Marshall, 1946) et *The Blue Gardenia* (*La Femme au gardénia*, Fritz Lang, 1953). Le film noir met en scène le conflit destructeur qui oppose des individus fragilisés par une guerre dont les répercussions dépassent la scène internationale pour fondre sur l'économie du pays et ses structures sociales.

Le film noir et son esthétique cristallisent le désarroi qui frappe la société américaine en privilégiant le thème de l'angoisse dans des récits où les héros se muent en anti-héros sous le flot des mutations qui contribuent à propager un malaise sournois pendant les années d'après-guerre. L'entrée en guerre a amorcé une série de changements qui perdurent à l'issue du conflit et qui se hérissent comme autant d'obstacles sur le chemin de la réinsertion des soldats à l'issue des hostilités : après avoir renoncé à leur rôle de pilier au sein de la famille pour rejoindre le front, les hommes doivent reconquérir une place désormais occupée par des mères de famille qui se sont aventurées en dehors du foyer pour exercer un travail. L'après-guerre est marquée par une période de flottement avant que le modèle ancestral, patriarcal, ne reprenne vigueur. Le film noir trahit l'ambiguïté qui est source d'inquiétude pendant cette période de transition alors que la fonction sociale de chacun a été redéfinie par la guerre. Les hommes voient leur virilité s'émousser et leur pouvoir d'action s'amenuiser tandis que les femmes s'affranchissent de leur autorité.

De manière significative, *The Blue Dahlia* (George Marshall, 1946) donne à lire la perte des repères individuels que la guerre a provoquée à travers le portrait dressé dès la première scène des soldats dont le retour à la vie civile semble compromis par un passé tourmenté. Tous les personnages portent avec eux les stigmates d'une guerre qu'ils ont vécue soit directement (en tant que soldats), soit indirectement (à travers le lien familial) ; leur comportement laisse penser que le conflit dont ils ont été les témoins a fragilisé leur identité d'homme et

de femme. La notion de conflit a dépassé le domaine public de la politique étrangère pour s'introduire au milieu des familles dont les membres s'affrontent avec une violence verbale qui dérive parfois vers l'affrontement physique. Le conflit a corrompu les sentiments et affligé la mémoire ; le doute s'est infiltré dans la relation entre mari et femme, si bien que le bonheur amoureux est relégué au domaine du souvenir et que l'amour a laissé place à la haine. Le film noir brouille les frontières entre les genres dont il emprunte divers éléments de manière à souligner peut-être les conséquences psychologiques d'une guerre qui ébranle les convictions de l'être.

Les premières minutes de *The Blue Dahlia* inscrivent la rupture entre le présent et le passé en nous décrivant le retour à Hollywood de Johnny Morrison, Buzz Wanchek et George Colpan. La guerre a rapproché les hommes qui descendent à présent d'un bus militaire avant de se diriger vers un bar où ils préserveront encore quelques instants leur amitié masculine avant de se mêler à la foule. Les signes se multiplient déjà qui dénotent le gouffre temporel et psychologique entre les vétérans et leurs compatriotes restés au pays. La bagarre éclate au cours de la première scène alors que Buzz exige d'un autre soldat qu'il éteigne le juke-box d'où s'échappe la mélodie beuglée d'une trompette. À l'évidence, Buzz ne peut cacher la blessure de guerre qui lui a laissé une cicatrice à la tête, comme il lui est impossible de se laisser bercer par le glissando d'une clarinette qui s'apparente à un martèlement tonitruant dans son esprit. La bande son décrit sa douleur en augmentant la puissance des roulements de tambour qui se superposent à des airs de jazz ; la métaphore sonore décrit âprement la lutte intérieure que Buzz doit mener contre la torture d'une migraine qui provoque chez lui des accès de violence incontrôlables. Parce qu'il a intériorisé la brutalité de la guerre, même s'il semble en avoir effacé les souvenirs les plus pénibles, emportés dans des trous de mémoire qu'il cherche honteusement à dissimuler, Buzz introduit une colère belliqueuse dans la société civile qui le repousse de manière symbolique en lui interdisant de goûter aux plaisirs de la musique. Il représente cette difficile réadaptation des soldats à la vie civile, partis trop jeunes pour avoir pu fonder une famille, revenus trop fragiles pour pouvoir se réinsérer dans la société. Buzz laisse percer un soupçon de jalousie quand il fait remarquer à Johnny que son épouse l'attend comme s'il n'avait plus aucun espoir

pour lui-même. “At least you have a wife to go home to !” déclare-t-il en s’installant dans la chambre d’un hôtel impersonnel qui témoigne à la fois d’un déracinement psychologique et d’un isolement familial.

*The Blue Dahlia* aborde un sujet tabou en nous invitant à imaginer la vie dissolue menée par une femme mariée, Helen Morrison, qui a comblé le vide laissé par son époux mobilisé par l’effort de guerre avec des bouteilles d’alcool qu’elle consomme sans modération. Commandant dans la marine nationale, Johnny Morrison appréhende le retour au sein d’une famille qu’il a abandonnée parce que la guerre l’avait exigé. À l’instar des soldats qui rentrent au pays, il est hanté par la crainte d’avoir été trompé par une épouse qui, pendant son absence, a conquis une liberté économique et sexuelle toute neuve. Johnny ne s’attend pas à la retrouver confortablement installée dans un bungalow donnant sur Hollywood Boulevard, en compagnie d’amis rencontrés au cours de sorties dans un night-club, “The Blue Dahlia,” dont elle affectionne tout particulièrement le propriétaire, Eddie Harwood.<sup>5</sup>

Entre mari et femme se sont dressées des barrières qui interdisent les retrouvailles : Johnny arrive seul dans la nuit pendant qu’Helen anime une soirée où les convives dansent et s’amuse sur une musique dont les rythmes enjoués diffusent une légèreté de ton que l’officier de marine n’est pas disposé à partager. Isolé et agressé par la bonne humeur qui règne dans cet appartement inondé de lumière, Johnny réagit avec violence en apercevant son épouse dans les bras d’un autre. “I think I’ve lost my manners” dit-il après avoir frappé Eddie Harwood tandis qu’Helen met un terme à la soirée pour mieux accueillir son héros de mari. “You’re a hero and a hero can get away with anything” lui reproche-t-elle comme pour le rendre coupable de la violence qui s’est immiscée dans leur couple et l’accuser de l’avoir délaissée. En accédant au statut de héros, Johnny a perdu celui d’époux aux yeux d’Helen qui s’est enfermée dans une violence

---

<sup>5</sup> Dans *The Blue Gardenia* (*La Femme au gardénia*, Fritz Lang, 1953), les rôles sont inversés par rapport au *Blue Dahlia*. La guerre de Corée a succédé à la Seconde Guerre mondiale; Norah Larkin attend patiemment le retour de son soldat quand elle reçoit une lettre dans laquelle il avoue être tombé amoureux d’une infirmière rencontrée dans un hôpital à Tokyo. Comme Johnny Morrison dans *The Blue Dahlia*, elle erre quelques heures avant de retrouver ses esprits et de découvrir qu’elle a peut-être commis un meurtre dont elle ne se souvient pas.

autodestructrice. Les époux appartiennent désormais à deux mondes devenus irréconciliables. La guerre a rompu le lien familial symbolisé par le décès du fils, tué dans un accident de voiture qu'Helen n'a pu éviter car elle conduisait sous l'emprise de l'alcool. Si elle a d'abord subi la solitude qui a suivi le départ de son époux, Helen a ensuite conquis cette indépendance qu'elle revendique à présent en refusant de se ranger à l'opinion de Johnny qui lui demande de cesser de boire : " I take all the drinks I like. Any time any place. I go where I want to go with anybody I want. I just happen to be that kind of girl. " explique-t-elle avec insolence à un époux désespéré qui préfère la fuir. Johnny déserte son épouse qu'il ne reconnaît plus sous les traits d'une femme émancipée qui refuse d'être ramenée au statut d'avant-guerre.

La relation au sein du couple n'existe plus que sur le mode de la violence parce que l'institution familiale s'est effondrée sous le poids des sacrifices exigés par la guerre. *The Blue Dahlia* pénètre l'espace de la *road movie* quand le film décrit l'errance de Johnny qui tente d'esquiver le conflit domestique en s'enfonçant dans la nuit sous une pluie battante. Le thème de l'infidélité hante le récit de *The Blue Dahlia* et apparaît comme une conséquence directe de la guerre dont les effets sont destructeurs sur l'ensemble des couples présentés par le film noir. La représentation de la famille traditionnelle (mère, père, enfants) est absente du film noir, comme si elle était incompatible avec ce monde de noirceur associé à la guerre. Pour Sylvia Harvey, les tensions visuelles du film noir prolongent les tensions sociales qui affectent l'institution familiale à la fin des hostilités :

The repressed presence of intolerable contradictions and the sense of uncertainty and confusion about the smooth functioning of the social environment present at the level of style in film noir can be seen also in the treatment of social institutions at the thematic level and most notably in the treatment of the family. Moreover, the kinds of tension characteristic of the portrayal of the family in these films suggest the beginnings of an attack on the dominant social value normally expressed through the representation of the family.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Sylvia Harvey, "Woman's Place: The Absent Family of Film Noir", in John Belton (Ed.) *Movies and Mass Culture*, p. 174-175. L'auteur ajoute: "These economic changes forced certain changes in the traditional organization of the family; and the

L'auteur accorde une valeur documentaire à la fiction qui témoigne d'une rupture sociale lorsqu'elle peint en noir l'institution de la famille. Le film noir dénoncerait donc l'aliénation engendrée par des institutions telles que le mariage ou la famille en exposant la désintégration de l'amour ou même son absence dans le couple marié. Alors que d'autres genres cinématographiques tendent à glorifier l'amour par le *happy end*, ou promesse d'un avenir conjugal et familial heureux, le film noir remet en question les valeurs familiales et domestiques. Si le mariage est d'abord source de frustration pour les personnages du film noir, c'est parce qu'il est devenu synonyme d'enfermement et d'angoisse. Plongée dans une situation de crise, la structure familiale ne protège plus les membres qui la composent, elle les enchaîne les uns aux autres. *The Blue Dahlia* illustre parfaitement cet enchaînement lorsque Johnny est accusé et recherché pour le meurtre d'Helen, dont la dépouille a été découverte dans le bungalow. Le drame familial dont Johnny est victime s'insère dans l'arrière-plan du film, mais cette histoire est enchâssée dans le récit d'une intrigue policière dans laquelle Johnny joue le rôle du suspect principal. Le lien tissé entre drame familial et récit policier suggère que l'institution familiale a été corrompue par le conflit.

Lorsqu'il accepte de prendre place à côté d'une jeune femme avec laquelle il sympathise bientôt, Johnny découvre à son tour la tentation de l'adultère, exprimée à l'écran par des regards langoureux, suggérant l'attirance réciproque. L'approche subversive qui caractérise le film noir est présente dans *The Blue Dahlia* dans la mesure où le récit policier va servir à exposer les failles d'une morale qui s'effrite et qui s'avère incapable de souder plus longtemps la famille en voie de dissolution. Si le meurtre d'Helen Morrison apparaît d'abord comme la conséquence d'un mode de vie dangereux et sanctionne la liberté que la jeune femme a préférée à la fidélité jurée à son époux, il est également un coup porté à l'institution de la famille qui ne résiste pas à la libération des mœurs.

Les conflits mis en scène par le film noir sont destructeurs car ils trahissent des passions tantôt politiques, tantôt sociales, qui déchaînent

---

underlying sense of horror and uncertainty in film noir may be seen, in part, as an indirect response to this forcible assault on traditional family structures and the traditional and conservative values which they embodied.”



la violence. Portées par des personnages hors normes, les passions ouvrent une brèche dans l'espace diégétique du film noir pour laisser entrer un message subversif qui contribue à marginaliser le genre et des réalisateurs qui, à leur tour, affrontent le courroux des censeurs. Les ambiguïtés du film noir attisent un conflit qui se joue à l'intérieur du pays entre progressistes et puritains, entre démocrates et républicains, entre syndicat et patronat, entre hommes et femmes. Le film noir est la fiction d'un conflit dont il se nourrit, mais il alimente aussi la polémique à travers les ambiguïtés qu'il expose.