

Pierre Floquet
ENSEIRB, Université Bordeaux I

Représentations et fonctions symboliques de la ville dans les films noirs. Miroir, miroir aux alouettes et vitre sans tain

Résumé - En quittant les immensités naturelles et ouvertes de l'Ouest sauvage, les hors-la-loi des westerns investissent l'espace urbain, fermé, et s'y forment un statut de gangster. Ils se construisent dans, par et pour la ville, ainsi que le laissent apparaître les films noirs hollywoodiens. À travers quelques exemples, il s'agira de mettre en perspective les représentations de la ville dans l'affirmation du film noir comme genre. Plus qu'un décor, la ville attire et leurre les individus, elle exacerbe et reflète leurs agissements et leurs espoirs (déçus). Parfois, elle laisse aussi entrevoir le point de vue des réalisateurs sur la construction sociale qui leur inspire un tel discours.

La ville qui travaille le cinéma et l'informe n'est plus ici le lieu feutré de l'intériorité bourgeoise et de l'homme privé. Elle est au contraire pure extériorité, espace du mouvement et de l'agitation¹.

Patrice Rollet, *Passages à vide*

La ville n'est pas seulement à considérer comme un lieu, l'hôte d'une diégèse donnée et codifiée. Il s'agit, dans ce propos, de la percevoir aussi et surtout comme une représentation spatiale, ou encore comme le microcosme urbain et l'architecture induite, comme allégories du parcours des personnages des films noirs. Il n'est pas question ici de revenir en détails sur la définition du terme « genre ». On peut

¹ Patrice Rollet, *Passages à vide, Ellipses, éclipses, exils du cinéma*, Paris, P.O.L. 2002, p. 71.

Pierre Floquet, « Représentations et fonctions symboliques de la ville dans les films noirs. Miroir, miroir aux alouettes et vitre sans tain », Bertrand Gervais et Christina Horvath [éd.], *Écrire la ville*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 14, 2005, p. 145-158.

LA VILLE DANS LES FILMS NOIRS

se référer à ce qu'en disent Jean-Loup Bourget² et Raphaëlle Moine³, parmi les parutions les plus récentes. Ainsi, Moine affirme :

Concevoir le genre cinématographique comme mythe amène nécessairement à attribuer au spectacle d'un film de genre une fonction rituelle : en offrant une mise en scène du système des valeurs d'une société, codifiée dans des règles et des fonctions connues de tous, il aide les spectateurs à se reconnaître comme des membres de cette société⁴.

Elle suggère en outre un fonctionnement pragmatique du film de genre, dans lequel nous pouvons inscrire la représentation de la ville comme jungle ou comme miroir des agissements et des espoirs (déçus). Parfois, elle laisse aussi entrevoir le point de vue des réalisateurs sur la construction sociale qui leur inspire un tel discours.

La terminologie même appelle quelques mises en perspective. Peut-être l'expression « film criminel » serait-elle plus appropriée, renvoyant à un grand genre complexe qui inclurait (plus ou moins chronologiquement) le film de gangster, le film policier, le film noir à proprement parler. Le terme est apparu en France en 1944, lors de l'arrivée soudaine, dans le sillage des GIs, de plusieurs films tels que *Laura*⁵ et *Double Indemnity*⁶. Leur esthétique particulière suggéra le terme à la critique du moment, en référence à la collection « Série noire », qui regroupait alors des auteurs de romans policiers anglais et américains. Aussi, moins qu'un genre, l'expression « film noir » est une dénomination *a posteriori*. Par convention, nous utiliserons ici cette dénomination courante, telle qu'elle est généralement perçue par le grand public et reprise par François

² Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan Université, 1998.

³ Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, Paris, Nathan Cinéma, 2002.

⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁵ Otto Preminger, *Laura*, U.S.A., 1944, 88 min.

⁶ Billy Wilder, *Double Indemnity*, U.S.A., 1944, 107 min.

PIERRE FLOQUET

Guérif⁷. Si des types peuvent être sériés et différenciés, on peut tout autant repérer, en particulier à partir des années cinquante, des films qui dénotent une hybridité, un enchevêtrement de paramètres, de conventions et de représentations spécifiques de plusieurs sous-genres.

Si l'on devait énumérer quelques-uns des éléments constitutifs du genre du film noir, il faudrait citer, d'un point de vue narratif, le flash-back, la voix hors champ; d'un point de vue dramatique, la mort du personnage principal (sinon du héros) et la présence d'un personnage féminin – soit personnage rédempteur voué à l'échec, soit femme fatale -; d'un point de vue technique, la caméra subjective, des éclairages crus et contrastés, souvent inspirés de l'expressionnisme allemand et qui tranchent avec la pénombre qui noie nombre de séquences; enfin une préférence pour des décors urbains, souvent en extérieur nuit. Le premier intertitre de *Underworld*⁸ annonce « *A big city, at night* », repris en écho en 1948 par Jules Dassin avec son film *Night and the City*⁹ qui, il est vrai, décrit les bas-fonds de Londres.

Western et film noir

Le film noir apparaît comme une relecture de l'épopée de la conquête de l'identité nationale américaine, comme l'a été auparavant et en parallèle le western. Si le genre du western est évoqué ici, c'est que, paradoxalement, il est le complément, le symétrique, à la fois le pendant et le repoussoir de la prise en compte du genre du film noir. S'y référer permettra de mieux percevoir la place de la ville dans ces films. Bourget écrit à ce propos :

Si le western exprime, magnifie (magnifie même lorsqu'il semble l'humilier) et perpétue le mythe nostalgique de l'Ouest pastoral ou agraire, le film criminel, de manière comparable, exprime la fascination de l'Amérique (le plus souvent contemporaine et urbaine) pour la violence, même

⁷ François Guérif, *Le film noir américain*, Paris, H. Veyrier, 1999, [1979].

⁸ Joseph von Sternberg, *Underworld*, U.S.A., 1927.

⁹ Jules Dassin, *Night and the City*, U.S.A., 1948, 95 min.

LA VILLE DANS LES FILMS NOIRS

si cette fascination s'accompagne, au moins pendant la période classique, d'une réprobation sincère ou feinte¹⁰.

Il faut pousser un peu plus loin la mise en parallèle des deux genres. Dans les premiers temps du cinéma muet, la nuance entre film criminel et western est bien tenue. Ce qui n'est pas encore le septième art est le contemporain et le voisin géographique des derniers attermoissements de la conquête de l'Ouest. Mais très vite, le western s'inscrit dans une thématique ancrée dans le passé, alors que le film criminel, de gangster ou le film noir, va évoluer en prise directe avec les événements sociaux et humains liés au développement urbain dont il s'inspire, jusque dans les années cinquante (avec comme exception notable *The Roaring Twenties*¹¹, en 1939). Quoi qu'il en soit, les similitudes demeurent. À en croire Michel Ciment : « Le shérif annonce le policier, le hors-la-loi le gangster, le saloon le bar, l'entraîneuse la vamp, le cheval l'automobile¹². »

La ville et le monde qu'elle abrite ont refaçonné à leur image le cow-boy de l'Ouest sauvage. Le hors-la-loi se mue en jeune chien fou urbain (*The Public Enemy*¹³, *Scarface*¹⁴, *Force of Evil*¹⁵), que le cinéma associe à une iconographie qui le montre adapté à son milieu : accent, tenue vestimentaire, personnages secondaires comme autant de faire valoir, ambition; Bourget : « [p]ar l'ensemble de ces traits, le gangster est doublement désigné comme une caricature du rêve américain, un dévoiement des idéaux de l'Amérique¹⁶. » Le héros du film noir est le produit de la ville et des systèmes qu'elle abrite et suscite, qu'ils soient sociaux, économiques et architecturaux. Le décor ontologique du western, c'est la nature sauvage,

¹⁰ Jean-Loup Bourget, *op. cit.*, p.61.

¹¹ Raoul Walsh, *The Roaring Twenties*, U.S.A., 1939, 104 min.

¹² Michel Ciment, *Le Crime à l'écran : Une Histoire de l'Amérique*, Paris, Gallimard, 1992, p. 14.

¹³ William Wellman, *The Public Enemy*, U.S.A., 1931, 83 min.

¹⁴ Howard Hawks, *Scarface*, U.S.A., 1932, 90 min.

¹⁵ Abraham Polonsky, *Force of Evil*, U.S.A., 1948, 98 min.

¹⁶ Jean-Loup Bourget, *op. cit.*, p. 64.

PIERRE FLOQUET

les plaines à l'infini, ou encore les étendues désertiques. Un monde à l'horizontal, où « les «cathédrales» naturelles du Sud-Ouest des États-Unis constituent un décor grandiose¹⁷. » Une spiritualité de l'état de nature à conquérir, pour laquelle les fragiles clochers des villes de bois ne sont qu'une piètre concurrence. Ainsi, dans *My Darling Clementine*¹⁸, John Ford met en scène un héros simple, en accord avec le milieu qui l'entoure et avec la petite communauté qui l'accueille pour un temps. Les symboles d'une Amérique en pleine construction se concentrent sur le plan de la structure du clocher – comme le squelette d'un ouvrage en devenir - sur lequel flottent deux drapeaux américains. Dans *Stage Coach*¹⁹ l'immensité de la plaine est sans cesse rappelée au spectateur témoin du huis clos dans la diligence. Les plans alternent entre l'intérieur et l'extérieur de la voiture, inscrivant la diégèse au cœur de l'Ouest; le cadre de l'action est le désert, par-delà les fragiles et artificiels encadrements de bois. Deleuze écrit à propos du western :

La qualité principale de l'image, ici, c'est le souffle, la respiration. C'est elle qui non seulement inspire le héros mais réunit les choses en un tout de la représentation organique, et se contracte ou se dilate suivant les circonstances. [...] Englobé par le ciel, le milieu englobe à son tour la collectivité²⁰.

Au contraire, dans les films noirs, la hauteur des bâtiments et le dehors retiennent et écrasent les personnages et l'action dans un dedans labyrinthique, mystérieux et angoissant. Voici énoncée la différence fondamentale entre les deux représentations filmiques du rêve américain. Le genre du western la décline sur le mode de l'horizontalité, quand celui du film noir s'appuie sur la verticalité. Ainsi, aux cathédrales de roches des déserts de l'Ouest faut-il opposer la pierre façonnée et le métal forgé des gratte-ciels, ce symbole dressé de l'esprit

¹⁷ *Ibid.*, p. 42.

¹⁸ John Ford, *My Darling Clementine*, U.S.A., 1946, 102 min.

¹⁹ John Ford, *Stage Coach*, U.S.A., 1939, 91 min.

²⁰ Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de minuit, 1999, p. 202.

LA VILLE DANS LES FILMS NOIRS

d'entreprise, l'orgueil matérialisé du capitalisme américain, dans une société aboutie. Aux étendues vides à perte de vue des westerns répondent les rues fermées, à l'horizon clos soit par les murs, soit par l'obscurité. Quand les plans s'élargissent, les rues grouillent d'activité, dans une esthétique à la Dickens, une autre manière pour le crime de se dissimuler (voir *Angels With Dirty Faces*²¹ et *The Public Enemy*).

Dans le western, les personnages luttent pour l'agrandissement physique de leur maîtrise d'un territoire vierge – du moins dans leur esprit pionnier faisant abstraction des « *natives* »; un combat reproduit de façon très manichéenne comme l'expansion du bien contre l'état sauvage et le mal. Dans le film noir, la ville n'est que le théâtre d'une ascension sociale, de l'accroissement du pouvoir. L'expansion territoriale demeure, bien sûr, car elle est le corollaire d'un pouvoir accru sur les hommes et une perversion du système capitaliste. Le gangster, dans sa soif de réussite, est la version urbaine, verticalisée de l'ambition expansionniste des Robber Barons du 19^e siècle. Quand le propriétaire de ranch étale, (dans tous les sens du terme) sa réussite, l'iconographie du nom de sa propriété s'étend horizontalement au-dessus de l'entrée. Quand un gangster italien, lui, affiche sa puissance, très métaphoriquement, il érige un néon vertical dans la nuit, qui va accessoirement affirmer son appartenance ethnique, la couleur de son clan. Ainsi, le premier plan de Chicago tel qu'il apparaît dans *Little Caesar*²² (Mervyn Leroy, 1930) montre le nom du night - club en contre plongée : « *Club* » en haut, horizontal; « *Palermo* » dessous, vertical; enfin en bas « *Dancing* », horizontal. Trois mots de néons qui clignotent lentement, laissant en s'éteignant apparaître seule la guirlande lumineuse qui les encadrent, formant alors un grand « I » menaçant et viril, dressé dans la nuit.

Enfin, le monde décrit par les westerns est essentiellement un monde ouvert, au grand jour, dans lesquels les combats sont le plus souvent clairement codifiés par des face-à-face rituels. Dans l'univers sombre du film noir, les règlements de compte

²¹ Michael Curtiz, *Angels With Dirty Faces*, U.S.A., 1938, 97 min.

²² Mervyn Leroy, *Little Caesar*, U.S.A., 1930, 79 min.

PIERRE FLOQUET

jouent sur la trahison et les coups dans le dos. Deux titres simplement, à peu près aux deux bornes chronologiques du genre, illustrent cet état de fait : Joseph Von Sternberg réalise *Underworld* en 1927, John Huston *The Asphalt Jungle*²³ en 1950.

À la marge de la verticalité urbaine

Deux lieux emblématiques, comme des îlots projetés à l'extérieur par l'univers urbain pour capter le voyageur et en cristalliser les affres et les turpitudes, sont récurrents dans les films noirs. Il s'agit de la station service et du « *diner* », deux entités closes, mais dont la vocation est de rester ouvertes pour accueillir ce qui vient de l'immensité alentour; symboles de la transition, de l'arrêt, du passage. Dans des films comme *The Postman Always Rings Twice*²⁴, ils sont le lieu quasi unique de l'action. Plus souvent, ils en marquent le début : dans *Little Caesar*, le plan séquence d'ouverture, très bref, a lieu la nuit dans une station service, la deuxième séquence, dans un « *diner* ». Les images du bâtiment très simple dont seule la série de fenêtres carrées illuminées trouent l'obscurité, puis celles de l'intérieur, annoncent les plans du début de *The Killers*²⁵. Il faut par ailleurs rapprocher l'esthétique des plans du film de Siodmak du célèbre tableau *Nighthawks* de Hopper (1942). En outre, dans le même film, c'est dans un garage que Swede (Burt Lancaster) a d'abord trouvé refuge avant d'y croiser son destin. La station service apparaît aussi dans *Angel Face*²⁶ (avec Robert Mitchum en mécanicien face aux avances d'une belle psychotique interprétée par Jean Simmons), et surtout dans *Out of the Past*²⁷ (où Robert Mitchum une fois encore est un gangster repent et reconverti dans l'automobile, fuyant en vain le destin qui prend les traits de K. Douglas). Néanmoins, ces lieux, au même titre que le motel, plus tard²⁸,

²³ John Huston, *The Asphalt Jungle*, U.S.A., 1950, 115 min.

²⁴ Tay Garnett, *The Postman Always Rings Twice*, U.S.A., 1946, 113 min.

²⁵ Robert Siodmak, *The Killers*, U.S.A., 1946, 105 min.

²⁶ Otto Preminger, *Angel Face*, U.S.A., 1952, 91 min.

²⁷ Jacques Tourneur, *Out of the Past*, U.S.A., 1947, 95 min.

²⁸ Alfred Hitchcock, *Psycho*, U.S.A., 1960, 109 min, et Orson Welles, *Touch of the Evil*, U.S.A., 1957, 95 min.

LA VILLE DANS LES FILMS NOIRS

appartiennent sans doute au patrimoine culturel américain avant d'être des icônes filmiques, des électrons libres de la ville, au service du discours hollywoodien. Enfin, le « *diner* » comme la station service s'intègrent plutôt dans une horizontalité du déplacement, ajoutant par là même à l'ambiguïté de leur position à la marge de la ville et de sa verticalité.

De la même manière que ces lieux intègrent des paramètres urbains du film noir dans une diégèse où prône l'horizontalité issue du western, l'hybridité des genres autorise qu'une œuvre entière s'inscrive comme un film noir voué à une horizontalité certaine, que cela soit d'un point de vue esthétique ou de l'ordre de la représentation symbolique. Dans *The Asphalt Jungle*, on ne voit pas de gratte-ciel et presque aucun bâtiment à plusieurs étages pour emplir l'horizon. Lorsque ce dernier est barré, c'est par des murs aveugles, en plans assez serrés. Les séquences d'intérieur montrent des couloirs, des salles au plafond bas; le casse a lieu dans les sous-sols d'une banque. Plus qu'une impression d'enfermement, ces décors créent une atmosphère pesante et étouffante, une sensation claustrophobique aspirant les personnages dans une quête urbaine qui n'est qu'une fuite en avant, à plat, la face plaquée contre le sol. Le film décrit un combat désabusé, avec trop peu d'espoir de réussite et d'ascension sociale. C'est la poursuite vaine et mortelle d'une aspiration refoulée que seuls les rêves révèlent; un combat perdu d'avance dans un environnement hostile : un combat dont l'oxymore du titre du film suggère l'absence de perspective.

« *The first thing I do when I get there is take a bath in the creek and get the city dirt off me!* » Dick confesse à sa compagne au milieu du film. Celui-ci s'ouvre sur une séquence lugubre, dans une aube sale que seules une voiture de police et une silhouette qui se dissimule, animent quelque peu. La caméra placée au ras du sol accentue cette impression de malaise, de piège, exagérant le glacis des places, ouvrant artificiellement le champ sur un ciel rayé de fils électriques comme autant d'infranchissables barreaux. Lorsque les plans se resserrent, c'est pour détailler des arcades et des murs délabrés. Empêtré dans sa réalité morbide, Dix est loin de son rêve. Quand le film débute, on comprend que la silhouette est prise en chasse par

PIERRE FLOQUET

la voiture à laquelle la voix à la radio confère une existence robotique menaçante, totalement déshumanisée dans cet univers minéral qui s'étale et s'étend sur l'écran.

Dans la séquence finale, dans une nouvelle aube, Dix, gravement blessé, fuit enfin hors de la ville, vers la ferme idéalisée de ses rêves. D'après Philippe Ortoli, « Les vues de cette route donnent enfin au tracé horizontal la puissance d'une ligne de fuite, puisque les immeubles et les murailles impavides sont absents de son déroulement²⁹. » Par une succession d'ellipses matérialisée par un passage à niveau, comme autant de passages douloureux du noir au western, Dix, lavé de toutes les salissures urbaines, n'atteindra son ancienne propriété familiale que vidé de son sang. Après avoir longé les clôtures blanches, qu'on peut voir comme autant de croix symboliques, le gangster perdu s'écroule et expire, les yeux si vainement ouverts, dans l'herbe qu'il rêvait d'embrasser. La caméra, au ras du sol comme dans les premiers plans du film, saisit ici la futilité d'un rêve pastoral, puis se lève dans le plan de fin. Les paysages vallonnés, même si Dix ne les voit plus, laissent s'élever le regard vers les nuages; ils limitent l'espace aussi posément et idéalement que les murs, auparavant, le masquaient brutalement.

La verticalité déclinée

Il faut cependant garder à l'esprit que ce déni de verticalité est exceptionnel dans le corpus du film noir. En effet, dans ces œuvres, c'est au contraire à une ample déclinaison du principe de verticalité que les réalisateurs se sont attachés, faisant un des paramètres esthétiques et symboliques d'un tel mouvement vers le haut comme vers le bas. Mais avant de visiter ces inflexions verticales, faut-il rappeler la paradoxale vastitude de la ville dans cet univers clos et de citer, dans *Little Caesar*, Joe (D. Fairbanks Jr.) qui partage son rêve avec Rico (E.G. Robinson) : « *Yeah, there's money in the big town*

²⁹ Philippe Ortoli, « L'espace urbain : des jungles indomptées », Gilles Menegaldo (dir.), *Le crime organisé à la ville et à l'écran*, Paris, Ellipses, 2002, p. 191.

DE LA VILLE-DÉCOR À LA VILLE-PERSONNAGE

alright!... » Ou encore, au début de *Murder my Sweet*³⁰ : Philip Marlowe (Dick Powell) entame son récit, son visage en gros plan, les yeux bandés, aveugle; la caméra glisse vers la gauche, comme s'échappant par une fenêtre vers un paysage flou. Il parle, le spectateur voit. Le récit se poursuit en voix hors champ, l'image devient nette, s'arrête sur une série de néons verticaux, clignotants, suivis par la clarté de nouvelles enseignes de formes variées et étagées au-dessus des premières; la caméra zoome avant légèrement : « *I just found out all over again how big this city is.* » Puis la caméra retourne au niveau de la rue, l'action démarre. Mais l'impression a été donnée; la ville est grande, haute et vit la nuit. Bien sûr, comme nous l'avons évoqué plus haut, les néons affirment la puissance de ceux qui les allument. Ils attirent aussi vers eux les trublions de nuit, qui s'agitent autour en une funeste sarabande. Dans *Angels With Dirty Faces*, Rocky s'aveugle sur sa relation amoureuse avec Laury. Il se leurre sur la nature du miroir aux alouettes qui le magnétise : ce n'est pas l'amour d'une ancienne camarade devenue honnêtement - et simplement - travailleuse sociale; ce sont les fastes urbains, bruyants et brillants, de sa fulgurante « réussite » sociale. Alors que Rocky entraîne Laury à travers la ville vers le cabaret qui abrite la matérialisation de ses entreprises, « la caméra s'arrête sur leurs visages radieux, en gros plan, admirant la ville illuminée. Rocky sourit, tout à l'exaltation qu'une telle vision lui procure, plus que par transport amoureux³¹. »

Et puis, c'est aussi Tony, dans *Scarface*, qui s'enflamme à la vue du globe de néon « *The world is yours* » juché au sommet d'un gratte-ciel. Le miroir aux alouettes éclairera à peine sa fin dans le caniveau : à l'instant de sa mort, la caméra pivote et zoome en contre-plongée sur les mots toujours aussi brillants : « *The world is yours* » renvoie en symétrie ironique le reflet éteint du rêve brisé du gangster, fait de gloire et d'ascension sociale.

³⁰ Edward Dmytryk, *Murder my Sweet*, U.S.A., 1944, 95 min.

³¹ Pierre Floquet, « Des néons au néant; les représentations du gangster à l'écran », Gilles Menegaldo (dir.), *Le crime organisé à la ville et à l'écran*, op.cit., p. 207.

PIERRE FLOQUET

Cependant, la verticalité engendre également des mouvements descendants. Les escaliers sont gravis bien sûr, tel celui pour atteindre le bar dans *Murder My Sweet*; mais ils sont aussi descendus, comme celui par Rocky et les siens dans *Angels With Dirty Faces*. Comme ceux que dévalent toujours Rocky, mais aussi Toni Camonte dans *Scarface*, avant d'être fauchés par les balles. La chute fait partie intégrante du parcours urbain, social et physique du gangster. La ville ne serait qu'un trompe-l'œil, un leurre, qui repousserait le gangster d'autant plus brutalement qu'il s'y serait laissé prendre. Citons à ce propos Deleuze :

Si les gangsters sont des perdants nés, malgré la puissance de leur milieu et l'efficacité de leurs actions, c'est que quelque chose ronge l'une et l'autre, inversant la spirale à leur détriment. [...] Le « milieu » est une fausse communauté, en fait une jungle où toute alliance est précaire et réversible³².

D'où la symbolique du caniveau apparue dans *Little Caesar* et reprise dans *The Public Enemy* et *Scarface*. Et puis, chute vertigineuse que celle de Rico dans *The Enforcer*³³, qui se défenestre par peur de la vengeance du parrain. Chutes plus expiatoires, celles qui suivent des exécutions sur les marches d'un parvis d'église, comme dans *Little Caesar* et *The Enforcer*.

Enfin, déchéance sociale plus que chute physique, la métaphorique descente d'escalier de Joe Morse (John Garfield), dans *Force of Evil* (A. Polonski, 1948). Une fois encore, il faut considérer en parallèle les séquences d'ouverture et de fin du film. Le récitant en voix hors champ, qui s'avérera traditionnellement être le personnage principal, assume son choix particulier de carrière en tant qu'avocat véreux au service de l'« *upperworld* ». Sa mentalité, et accessoirement la distance critique qui confère une tonalité amère implicite au film entier, sont mises en exergue par le premier plan en plongée sur les gratte-ciel et une église de New York, présentés en voix

³² Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 201.

³³ Raoul Walsh, *The Enforcer*, U.S.A., 1951, 90 min.

LA VILLE DANS LES FILMS NOIRS

hors champ, ô ironie, le jour de la fête nationale : « *This is Wall Street ... July 4th: I intended to make my first million [...] Temporarily, the enterprise was slightly illegal.* » Bien que le récit soit un flash-back, ce qui devrait donner plus de recul au discours, le ton de la voix est à la fois neutre et contrôlé; sa sonorité en écho, comme venant d'ailleurs et l'ironique euphémisme du « *slightly* » laissent entendre que même après coup, et comme le raconte la succession des damnations et des épreuves rédemptrices, le cynisme froid et professionnel de Joe Morse serait intact, le rachat, un leurre; « en quelque sorte, le constat, a priori et désabusé, de la noirceur définitive autant de la nature humaine que du système de société qui la corrompt³⁴. » À se vouloir au-dessus du système qui l'a nourri, Joe Morse détruit l'édifice criminel qu'il s'est bâti, et ne peut éviter ni le désaveu total, ni la chute de son petit escroc de frère.

Dans une symbolique descente aux enfers, avec entre autres un plan qui le montre dévalant des escaliers de pierre, minuscule pantin accroché à une muraille faite d'énormes blocs maçonnés qui occupe tout l'écran, Joe Morse se raconte : « *I just kept going down and down; it was like going to the bottom of the world... to find my brother.* » C'est au petit matin qu'il découvre le cadavre de son frère, dans un chaos de rochers, plus bas encore que l'assise de béton du pont qui devrait le rattacher à la ville, et à son propre monde³⁵.

Symétriques au plan d'ouverture filmé en plongée, les derniers plans du film s'attardent sur Doris, en contre-plongée, et trop distante de Joe pour le soutenir encore; frêles silhouettes devant l'élancement vertical des piles du pont, le couple fragilement formé débute alors une très incertaine et métaphorique remontée vers une très hypothétique rédemption.

Avant de conclure, il est opportun de rappeler que la

³⁴ Pierre Floquet, *op. cit.*, p. 208.

³⁵ *Ibid.*, p. 209.

PIERRE FLOQUET

représentation peut chercher à donner de la ville une image positive. Quand elle renvoie à la monumentalité, ce sont les institutions qui sont aussi célébrées. Ainsi, dans *The Enforcer*, les séquences précédant la mort accidentelle du témoin sont en partie tournées en extérieur nuit. Le doute des policiers, parmi lesquels Ferguson (H. Bogart), est compensé par l'emphatique représentation des immeubles qui abritent ces policiers. L'ordre établi se rassure dans une architecture monumentale, qui n'est pas sans rappeler celle qui trop souvent est l'apanage des régimes dictatoriaux. En outre, cette association de l'ordre et du monumental s'oppose dans le film à la précarité dans laquelle le syndicat du crime se dissimule; l'arrogance glorifiée de l'autorité, opposée à la duplicité des bas-fonds. Plus tard dans la diégèse, un retour en arrière s'ouvre sur une image fugace :

un plan fixe en contre-plongée, l'entrée du poste de police, au-dessus de laquelle est gravé dans la pierre : « BELL STREET STATION », fait plus penser au fronton d'un temple néo-classique qu'au hall d'un commissariat, avec sa frise et ses amorces de colonnes cannelées. Au premier plan, en bas à droite, une sphère lumineuse : « POLICE » efface toute ambiguïté; ou plutôt, elle inscrit l'ordre et la loi dans un contexte de célébration, sinon de vénération³⁶.

Ainsi, lorsque le western célèbre la construction d'une nation, l'émergence de héros humains dans leur quête de territoire, le film noir dépeint les agissements sans scrupules d'individus en quête d'une frontière non plus géographique, mais financière et sociale. Cette dernière, par principe hollywoodien gardé par la censure, demeure une chimère et n'est envisageable que dans une société finie, ou du moins qui donne l'impression de l'être, derrière l'apparente solidité de ses édifices. La société d'alors se sent-elle cependant trop

³⁶ Pierre Floquet, « The Enforcer, La femme à abattre : un film, des regards », Pierre Lagayette et Dominique Sipièrre (dir.), *Le crime organisé à la ville et à l'écran, op.cit.*, p. 200.

LA VILLE DANS LES FILMS NOIRS

fragile pour accepter que de tels modèles d'hommes survivent à leurs méfaits. La morale veut leur perte. Tragiquement, lorsqu'un réalisateur comme Polonsky s'attaquera au système sociopolitique qui nourrit son inspiration, la ville et la société qu'elle abrite lui feront subir, ainsi qu'à son acteur principal, le sort réservé aux héros - mauvais - filmiques. Face à un corps constitué, à une organisation, au monde urbain, à l'underworld comme à l'upperworld, l'individu n'a que sa chair à vainement exposer.

Le message de Polonsky, dramatiquement ironique quant à sa propre destinée, serait dirigé à la fois contre le monde des affaires et contre l'univers du crime.

Leo Morse, le frère de Joe, le petit escroc qui estime faire un travail honnête : « *legal business* », comme ses collègues, est absorbé par une entreprise en fraude de plus grande envergure. En même temps, Joe Morse, en voulant influencer sur la marche inéluctable des affaires délictueuses, tout en cherchant à en tirer profit, est laminé. Terriblement humain et finalement fragile, il incarne une résistance illusoire face au profit à tout prix, face au Mal³⁷.

La HUAC, et, au delà, Hollywood et le public américain en 1950, feront cher payer ce discours, tout autant à Garfield, en le bannissant des studios, qu'à Polonsky, qui sera inscrit sur la liste noire. La censure tolère en fait mieux la mort, violente mais cinématographiquement correcte, de quelques personnages, que la critique, même discrètement implicite, du système. La société urbaine observe, dissimulée derrière une glace sans tain, les miroirs des vitres de ces buildings. Elle peut montrer, mais sans dénoncer. Et, pour que le discours ne souffre aucune ambiguïté, les dernières scènes de *Force of Evil*, comme les derniers plans de *The Asphalt Jungle*, sont tournés en pleine lumière, ultime éclairage, et ironique reflet de la ville, qu'offre le film noir.

³⁷ Pierre Floquet, « Des néons au néant; les représentations du gangster à l'écran », Gilles Menegaldo (dir.), *Le crime organisé à la ville et à l'écran*, *op.cit.*, p. 215.