

Cours « Une histoire du cinéma en mots et en images »
 Cinémathèque suisse, salle Paderewski, 14h-17h
 Prof. Alain Boillat (Section d'histoire et esthétique du cinéma, UNIL)

Séance du 22 février 2023

Les genres du cinéma hollywoodien (I) : films de gangsters et « film noir »

Extraits montrés lors de la séance

- I-II. *Scarface* (Howard Hawks, 1932)
- III. *Dark Passage* (*Les Passagers de la nuit*, Delmer Daves, 1947)
- IV-V. *Naked City* (*La Cité sans voiles*, Jules Dassin, 1948)
- VI-VII. *Gun Crazy* (*Le Démon des armes*, Joseph L. Lewis, 1950).
- VIII. *Double Indemnity* (*Assurance sur la mort*, Billy Wilder, 1944)
- IX. *Phantom Lady* (*Les Mains qui tuent*, Robert Sidomak, 1944)
- X. *The Postman always Rings Twice* (*Le Facteur sonne toujours deux fois*, Bob Rafelson, 1981)
- XI. *Dark City* (Alex Proyas, 1998)

Citations et références

« En raison des scandales successifs et du puritanisme des autorités fédérales des années 1920, puis de l'émotion soulevée par certains films du début des années 1930 au plan de la violence (*Scarface*, 1932) [...], Hollywood vit au rythme de la censure interne dont l'industrie s'est dotée [Code Hays dès 1930]. Son organisation définitive prend forme en 1934 quand Joseph Breen est nommé à la tête de ce qui devient le Production Code Administration. [...] fervent croyant, rigoriste, antisémite, [il] impose ses décisions et ses injonctions sans discussion, imposant par exemple la mise à l'index des œuvres de James M. Cain. »

Jean-Pierre Esquenazi, *Le Film noir*, Paris, CNRS, 2012, pp. 127-128.

« Un genre ne se définit pas comme une classe fondée sur une grammaire de critères fixes et stricts, en termes de possession ou non de telle ou telle propriété [linguistique]. Le jugement de participation d'un texte à un (ou plusieurs) genre(s) est à la fois flou et systémique, comme la plupart des autres opérations humaines de catégorisation, [qui] reste[nt] la plupart du temps intuitives. L'identification d'un genre n'est pas un raisonnement abstrait, fondé sur le repérage d'ensembles de propriétés définies. Il s'agit plutôt de regroupements par « airs de famille ». Les genres sont des catégories prototypiques définissables par des tendances ou des gradients de typicalité, par des faisceaux de régularités et des phénomènes de dominante. »

Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, « Six propositions pour l'étude de la généricité », dans R. Baroni et M. Macé, *Le Savoir des genres*, Rennes, PUR, 2007, p. 30.

[...] la notion même de genre garde une fonction redoutablement ambiguë. D'un côté, c'est un outil d'analyse historique et esthétique extrêmement précieux, car on en apprend beaucoup sur un film en le confrontant à un corpus d'œuvres relevant du même registre d'inspiration, des mêmes modes de représentation, des mêmes

Cours « Une histoire du cinéma en mots et en images »

Cinémathèque suisse, salle Paderewski, 14h-17h

Prof. Alain Boillat (Section d'histoire et esthétique du cinéma, UNIL)

principes rhétoriques et stylistiques : il suffit de comparer rapidement *Johnny Guitare* à quelques westerns traditionnels pour en saisir l'originalité. [...] De l'autre côté, lorsqu'on se cantonne à l'intérieur d'un genre et d'une époque limités, il est beaucoup moins facile d'évaluer un film de genre qu'un film « d'auteur » se donnant pour tel. [...]

Après tout, ce n'est pas le moindre intérêt des genres que de découper le matériau hollywoodien selon d'autres critères que ne le fait l'histoire-panthéon, notamment nourrie au sein de la politique des auteurs. [...]

« Le film de genre est un effet direct de l'industrialisation du mode de production hollywoodien. Dans la mesure où il implique la reproduction mécanique des mêmes modèles, le genre est à la fois un puissant instrument de standardisation et de différenciation, ces deux impératifs caractérisant la production industrielle de films par les grands studios ».

Jacqueline Nacache et Francis Vanoye, *Le Film hollywoodien classique*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 17 et p. 19.

« Sur un plan économique [...], on s'accorde généralement à voir dans les genres, qui exploitent dans un jeu de répétitions et variations un ensemble de conventions narratives, iconographiques et stylistiques, un système rationnel de production et d'exploitation d'images, dont Hollywood, tout particulièrement dans sa période classique, fournit un exemple canonique. »

Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*, Paris, Nathan, 2005, p. 5.

« Nous retrouvons cette dureté, cette mysogonie dans *Double Indemnity*. Ici, pas de mystère, on sait tout depuis le début. [...] Ainsi, ces films « noirs » n'ont-ils plus rien de commun avec les bandes policières de type habituel. Récits nettement psychologiques, l'action, violente et mouvementée, y importe moins que les visages, les comportements, les paroles – donc la vérité des personnages [...]. Après des films comme ceux-ci, les personnages de bandes policières usuelles ont l'air de fantoches. »

Nino Frank, « Un nouveau genre policier : l'aventure criminelle », *L'Ecran français*, n°61, 1946, p. 14.

« Sans doute y a-t-il une convention de récit policier : il y faut un cadavre, et l'assassinat n'est recommandé par aucune morale. Mais, avec un détective sympathique et une bonne proportion d'innocents, la confiance en la nature humaine peut y trouver son compte. Dans *Double Indemnity* comme dans *Murder My Sweet*, tous les personnages sont plus ou moins ignobles. [...] On voit combien l'attrait sexuel a d'importance dans la trame de ces récits. Par une sorte de contradiction due à la convention, la censure, insensible au pessimisme désespérant qui se dégage de ces personnages, interdit que l'on donne sa vraie valeur à ce facteur de leur détermination. Le résultat est que les actes de tous ces gens semblent conditionnés par une obsédante fatalité du crime. »

Jean-Pierre Chartier, « Les Américains aussi font des films "noirs" », *La Revue du cinéma*, n°2, 1946, pp. 68-69.

Cours « Une histoire du cinéma en mots et en images »

Cinémathèque suisse, salle Paderewski, 14h-17h

Prof. Alain Boillat (Section d'histoire et esthétique du cinéma, UNIL)

« C'est au cours de l'été 1946 que le public français eut la révélation d'un nouveau type de film américain. En quelques semaines, de la mi-juillet à la fin du mois d'août, cinq films se succédèrent sur les écrans français, qui avaient en commun une atmosphère insolite et cruelle, teintée d'un érotisme assez particulier : *Le Faucon maltais* de John Huston, *Laura* d'Otto Preminger, *Assurance sur la mort* de Billy Wilder et *La Femme au portrait* de Fritz Lang. »

Raymond Borde et Etienne Chaumeton, *Panorama du film noir américain (1941-1953)*, Paris, Minuit, 1955, p. 11.

« Prudemment et avec habileté, une sorte de *moniteur d'images* nous transporte dans les positions successives qui simplement parfois suggèrent l'attitude *morale* des acteurs du drame. [...]

Il vient juste de nous arriver d'Amérique tout un lot de films où ce récit virtuel est au moins en partie tiré au grand jour. [...] Je pense naturellement aux bandes où un commentaire parlé accompagne, soutient ou fait naître les images (*Qu'elle était verte ma vallée*, *Citizen Kane*, *Assurance sur la mort*, etc.). [...]

Peut-être cette technique n'est-elle qu'une mode. [...] Il se peut bien aussi qu'ils indiquent une direction où le cinéma va s'engager résolument. »

Albert Laffay, « Le récit, le monde et le cinéma », *Les Temps modernes*, n°21, 1947.

« Publié en 1954 aux Éditions de Minuit, de très nombreuses fois réédité ensuite par différents éditeurs, l'ouvrage de Raymond Borde et Etienne Chaumeton installe définitivement la notion dans le vocabulaire cinéphilique français » (p.40).

« Ce que Sistrom [directeur de production à la Paramount] et Wilder ont d'abord à affronter, c'est l'interdit apposé sur l'œuvre de James Cain par Joseph Breen et le Production Code Administration depuis 10 ans. [...] Il est vrai que des fissures étaient apparues quelque temps auparavant dans l'intransigeance du PCA: la violence de certaines séries B, celle des films de guerre avaient ouvert la voie. Quoi qu'il en soit, le succès final devra beaucoup à l'habileté des négociateurs, ainsi qu'au talent de dialoguiste de Raymond Chandler. [...] La réalisation de *Double Indemnity* représente une brèche dans le mur des exigences du PCA. Les autres films noirs vont bénéficier de cet exemple. » (pp. 86-87)

« En raison des scandales successifs et du puritanisme des autorités fédérales des années 1920, puis de l'émotion soulevée par certains films du début des années 1930 au plan de la violence (*Scarface*, 1932) [...], Hollywood vit au rythme de la censure interne dont l'industrie s'est dotée. Son organisation définitive prend forme en 1934 quand Joseph Breen est nommé à la tête de ce qui devient le Production Code Administration. [...] fervent croyant, rigoriste, antisémite, [il] impose ses décisions et ses injonctions sans discussion, imposant par exemple la mise à l'index des œuvres de James M. Cain. » (pp. 127-128).

Jean-Pierre Esquenazi, *Le Film noir*, Paris, CNRS, 2012.

Cours « Une histoire du cinéma en mots et en images »

Cinémathèque suisse, salle Paderewski, 14h-17h

Prof. Alain Boillat (Section d'histoire et esthétique du cinéma, UNIL)

[L]e pessimisme et l'immoralisme [...] furent les fers de lance d'un certain paysage critique des années 30 qui reprochait aux cinéastes du réalisme poétique de « faire noir ». Autant dire qu'à l'époque, la « noirceur » était un attribut péjoratif. Reprise à la Libération pour désigner un renouveau du cinéma américain, l'expression va [...] subir un complet renversement de valeurs »

Anne-Françoise LeSuisse, *Du film noir au noir*, Bruxelles, DeBoeck, 2002, p. 10, note 9.

« A film like *Chinatown* deliberately invokes the basic characteristics of a traditional genre in order to bring its audience to see that genre as the embodiment of an inadequate and destructive myth. We have seen how this process of demythologization operates in *Chinatown* by setting the traditional model of the hard-boiled detective's quest for justice and integrity over and against Polanski's sense of a universe so steeped in ambiguity, corruption, and evil that such individualistic moral enterprises are doomed by their innocent naiveté to end in tragedy and self-destruction. »

John G. Cawelti, « *Chinatown* and Generic Transformation in Recent American Films » [1978], dans Barry Keith Grant (éd.), *Film Genre Reader II*, Austin, University of Texas Press, 1995, p. 238.

« Cette colonisation imperceptible du présent par le mode nostalgique est sensible dans le film élégant de Lawrence Kasdan, *La Fièvre au corps (Body Heat)* [sic], [...] lointain remake adapté à la « société d'abondance » du film de James M. Cain *Assurance sur la mort (Double indemnity)* [...]. Le mot « remake » est pourtant anachronique dans la mesure où notre conscience de la préexistence d'autres versions [...] est désormais une partie intégrante et importante du film. [...]

William Hurt, qui joue le rôle principal, appartient à cette nouvelle génération de « stars » de cinéma dont le statut se distingue notablement de la précédente génération. [...] Ceux de la génération actuelle [...] font montre d'une plus parfaite absence de « personnalité ». [...] Cette « mort du sujet » dans l'institution de la star rend possible tout un jeu d'allusions historiques à des rôles bien plus anciens [...] si bien que le style même de l'interprétation peut lui aussi maintenant servir de « connotateur » du passé. »

Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2007, p. 60-61.