

Cours « Introduction à l'histoire du cinéma »

Cinémathèque suisse, salle Paderewski, 14h-17h

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

Séance du 21 février 2024

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

Extraits montrés lors de la séance

I. *Sunset Boulevard* (*Boulevard du crépuscule*, Billy Wilder, 1950)

II-III. *Scarface* (Howard Hawks, 1932)

IV. *Dark Passage* (*Les Passagers de la nuit*, Delmer Daves, 1947)

V. *Gun Crazy* (*Le Démon des armes*, Joseph L. Lewis, 1950)

VI. *Double Indemnity* (*Assurance sur la mort*, Billy Wilder, 1944)

VII. *Phantom Lady* (*Les Mains qui tuent*, Robert Siodmak, 1944)

VIII. *The Postman always Rings Twice* (*Le Facteur sonne toujours deux fois*, Bob Rafelson, 1981)

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 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

Cours « Introduction à l'histoire du cinéma »

Cinémathèque suisse, salle Paderewski, 14h-17h

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

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 misogynie 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'Écran 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 « Introduction à l'histoire du cinéma »

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 *montreur 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 la 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 « Introduction à l'histoire du cinéma »

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.

Pièges

1939 · Tous publics · 1h 51min



Exemple de qualification générique sur IMDb

Comédie Musicale · Romantique · Thriller

+ Ajouter une intrigue dans votre langue

After one of her fellow taxi dancers is murdered by an unknown man who she met through a personal column advert, Adrienne Charpentier is recruited by the police to answer a series of similar adverts to try to track down the killer.

Réalisation [Robert Siodmak](#)

Scénario [Jacques Companéez](#) · [Simon Gantillon](#) · [Ernst Neubach](#)

Casting principal [Maurice Chevalier](#) · [Pierre Renoir](#) · [Marie Déa](#)

Robert Siodmak

Aux États-Unis:

Phantom Lady/Les Mains qui tuent (1944)

The Killers/Les Tueurs (1946)

Criss Cross/Pourquoi j'ai tué (1949)

← Séance du 6 décembre 2023, « Le cinéma français des années 30 »

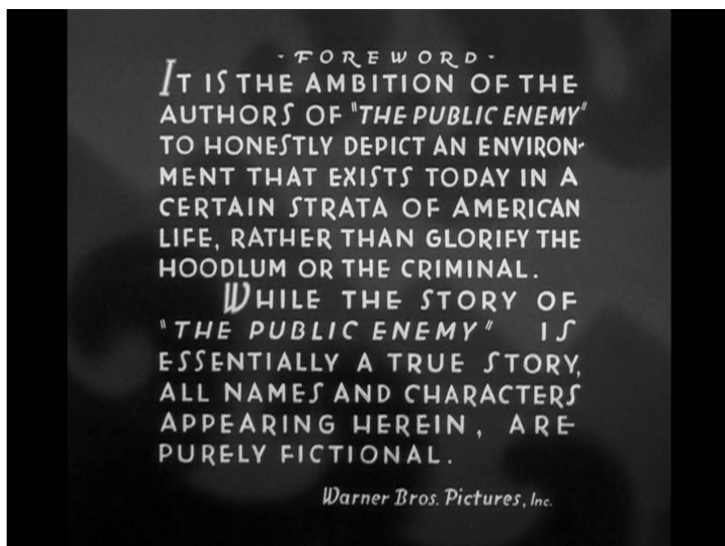


Cours « Introduction à l'histoire du cinéma »

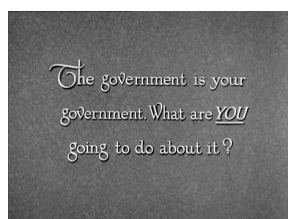
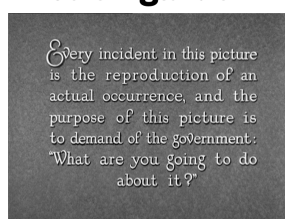
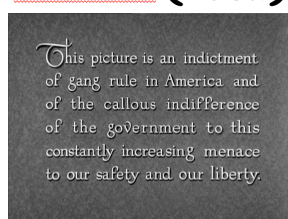
Cinémathèque suisse, salle Paderewski, 14h-17h

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

**Mise en garde liminaire:
The Public Enemy (1931)**



***Scarface* (1932): mise en garde liminaire**



Tournage d'une fin alternative exigée par le Hays Office, avec le discours du juge condamnant Tony Camonte à la pendaison [les deux versions se trouvent dans l'édition Universal Bluray de 2020 du film].

La séquence finale ajoutée a été tournée sans Paul Muni (regard-caméra du juge, caméra subjective sous le sac lors de la pendaison, *reaction shots* sur le public)

**Deux adaptations du roman « hard boiled » de
Dashiell Hammett (1930) : avant et après le
Production Code**



The Maltese Falcon (Roy del Ruth, 1931)
« film criminel »



The Maltese Falcon
(John Huston, 1941):
« film noir »

Cours « Introduction à l'histoire du cinéma »

Cinémathèque suisse, salle Paderewski, 14h-17h

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

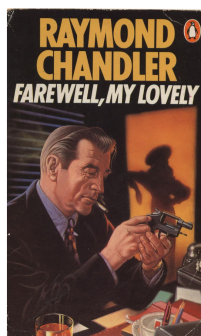


1947: deux films noirs en caméra subjective (« POV-shot »)

Les romanciers « hardboiled »

« Sur les 36 films noirs réalisés entre 1940 et 1945 listés dans l'encyclopédie du genre de Silver et Ward, 27 sont basés sur des romans publiés au préalable, 7 sur des histoires inédites de romanciers et 2 sont des scénarios originaux. »

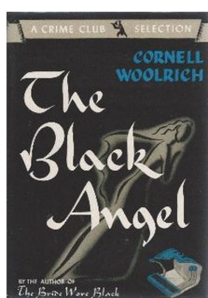
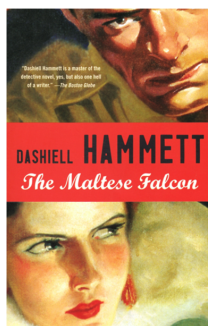
J.P. Telotte, *Voices in the Dark*, p.5-6.



Cours « Introduction à l'histoire du cinéma »

Cinémathèque suisse, salle Paderewski, 14h-17h

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



Principaux romanciers adaptés

Dashiell Hammett (1894-1961)

The Maltese Falcon (1930); *The Glass Key* (1931)

Raymond Chandler (1888-1959)

The Big Sleep (1939), *Farewell, my Lovely* (1940), *The Lady in the Lake* (1943)...

James M. Cain (1892-1977)

The Postman Always Rings Twice (1934), *Double Indemnity* (1935), *Mildred Pierce* (1941),...

W.R. Burnett (1899-1982)

Little Caesar (1929); *High Sierra* (1941); *The Asphalt Jungle* (1949)

Graham Green (1904-1991)

A Gun for Sale (1936); *The Ministry of Fear* (1943);

Cornell Woolrich (1903-1968)

The Phantom Lady (1942); *The Black Angel* (1943)

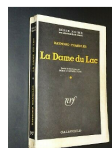


« Nous retrouvons cette dureté, cette misogynie dans *Double Indemnity*. Ici, pas de mystère, on sait tout depuis le début. [...] Ainsi, ces films « noirs » n'ont-ils plus rien de commun avec les bandes policières de type habituel. » (p.14)

NINO FRANK,
« Un nouveau genre
« policier » : l'aventure
criminelle », *L'Ecran
français*, n°61, 1946.



La collection « Série noire »
chez Gallimard, dès 1945



Cours « Introduction à l'histoire du cinéma »

Cinémathèque suisse, salle Paderewski, 14h-17h

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

"The actors and setting are often given equal lightning emphasis. An actor is often hidden in the realistic tableau of the city at night, and, more obviously, his face is often blacked out by shadow as he speaks. These shadow effects are unlike the famous Warner Brothers lightning of the thirties in which the central character was accentuated by a heavy shadow ; in film noir, the central character is likely to standing *in* the shadow. When the environment is given an equal or greater weight than the actor, it, of course, creates a fatalistic, hopeless mood."

notes on film noir

1972

« Thus film noir's techniques emphasize loss, nostalgia, lack of clear priorities, and insecurity, then submerge these self-doubts in mannerism and style. In such a world style becomes paramount ; it is all that separates one from meaninglessness ».

Paul Schrader, «Notes on Film Noir» [1972], dans Barry Keith Grant (ed.), Film Genre Reader II, Austin, University of Texas Press, 1995, p. 219 et 221. *Up on South Street*

The Big Heat

