

## 1 LAURA ET LE FILM NOIR HOLLYWOODIEN – PORTRAITS DE FEMMES, REFLETS D'HOMMES :

Disons-le d'emblée, le rôle réservé à la femme dans le film noir est le plus souvent négatif. Elle incarne une duplicité à l'origine de bien des ravages sur des hommes rendus aveugles par sa subjuguante beauté. La femme n'est donc ni plus ni moins qu'un danger – à l'instar de l'argent ou de l'alcool – qui guette le héros au détour d'une ruelle nocturne. La figure même de la femme fatale – rien de neuf depuis l'Eve biblique – témoigne d'une misogynie qui a partie liée avec le puritanisme matérialisé par le code de censure mis en œuvre dès 1932 mais aussi avec la réprobation grandissante du modèle patriarcal face au regain de liberté et à la volonté forte d'émancipation des femmes dans la société américaine.

Pour tempérer cette violence symbolique, le film noir est également peuplé de femmes en danger, bien souvent victimes innocentes de complots sophistiqués ou de meurtrier sadiques. Réduit parfois à un simple enjeu de règlements de comptes virils, le personnage féminin se trouve un protecteur qui brave tous les dangers pour sauver celle qui, seule, ne peut œuvrer elle-même à sa propre destinée...

Une fois posés de tels clichés, il convient d'examiner la manière dont certains cinéastes, dont certains films, ont utilisés, détournés, modulés ces conventions pour aboutir à d'étonnants portraits de femmes et d'hommes. Que ce soit à travers une tradition du portrait peint, de l'usage des miroirs ou du recours à l'onirisme comme centres névralgiques de récits structurellement complexes, les films dit « noirs », laboratoire formel du cinéma classique, auront fait échos à la fascination exercée par la star sur le public, à l'impact de la

psychanalyse comme aux bouleversements sociaux d'une époque.

### A) La Star ou la femme au portrait :

La tradition du portrait peint au cinéma commence ouvertement avec le premier film américain d'Alfred Hitchcock. En émigrant aux Etats-Unis, le cinéaste britannique apporte avec lui ce motif récurrent du gothique littéraire anglais.



« Rebecca » (1940) d'Alfred Hitchcock.

Le thème de la femme reproduisant l'image d'une autre pour plaire à un homme est également un élément thématique fort de la filmographie du cinéaste.



Dans « *Rebecca* », la séquence de la soirée costumée où l'héroïne « ressuscite » naïvement la première épouse décédée de son mari, en copiant le portrait de celle qui hante un homme et une maison qu'elle ne parvient pas à faire siens, est à cet égard proche du cinéma fantastique. Le réel est pointé comme étant avant tout une question de perception, de point de vue et de vue de l'esprit. C'est là l'un des crédos fort du genre « noir » qui va, de fait, poser également les questions conjointes du réel et de son incarnation.



Ainsi, dans « *La femme au portrait* », Fritz Lang fait-il apparaître le modèle au cœur de sa représentation, le

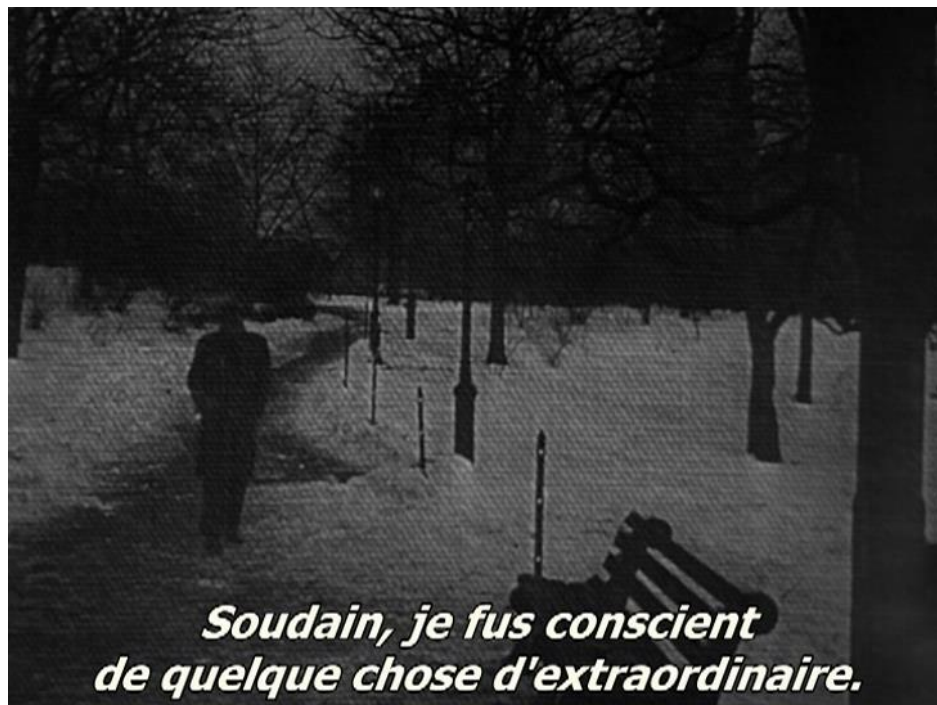
fantasme comme élément charnière du récit forcément criminel qui entraîne un procureur marié à dissimuler un meurtre commis pour une femme aussi belle que mystérieuse.



« *Woman in the window* » (1944) de Fritz Lang.



C'est un imaginaire masculin puritain dont le principal ressort est la culpabilité que met en scène – non sans espièglerie – le cinéaste allemand (le point de départ narratif du film est exactement le même que celui de la comédie « *Sept ans de réflexion* » réalisé en 1955 par Billy Wilder avec Marilyn Monroe). Le tableau, le portrait de femme, est ainsi l'amorce idéale de films-cerveaux dont les récits cherchent à épouser les méandres d'esprits obsédés par la faute. Le film noir devient le genre le plus propice à agréger au récit policier – non sans maladresse parfois – des éléments issus de la psychanalyse. L'Amérique se lance de la sorte dans une vaste étude de sa propre psyché en proie aux tourments de la chair...



« *Portrait of Jennie* » (1948) de William Dieterle.

Identifiant la toile de l'écran à celle du peintre, « *Le portrait de Jennie* » entremêle les questionnements de l'inspiration de l'artiste et de la compréhension de l'être. Muse onirique au passé trouble, le personnage de Jennie apparaît au peintre incarné par Joseph Cotten à différents âges. Le mystère entourant la jeune femme est à l'origine du talent de l'artiste.



Jennie détient, incarne, ce qui permet au créateur que met en scène le film de témoigner d'une vision du monde. Figure ouvertement fantastique, fantomatique et pourtant incarnée, le personnage féminin de ce film-enquête sur un amour impossible ne relève ni de la femme fatale ni de la femme victime. Elle est présumablement ce miroir dans lequel l'homme fasciné se regarde lui-même et tente de se comprendre.



« *Vertigo* » (1958) d'Alfred Hitchcock.

Plus encore que la fascination qu'il suscite, le portrait au cinéma prend littéralement possession de ceux qui le regarde. L'exemple canonique reste le portrait de Carlotta exerçant un magnétisme morbide sur sa petite-fille, Madeleine (prénom à la consonance proustienne évidente), dans le « *Sueurs froides* » d'Hitchcock, qui développe avec ce film inclassable la réflexion entamée avec « *Rebecca* » sur le rapport vampirique entre regardeur et regardé.



« *The ghost and Mrs Muir* » (1948) de Joseph L. Mankiewicz.

Si, selon la formule célèbre, « le tableau est une fenêtre ouverte sur l'histoire » (Vasari), il est aussi, au cinéma, une porte donnant sur « l'autre monde ». Les portraits, à l'instar, des films permettent aux vivants de communiquer avec les morts. Madame Muir, incarnée par Gene Tierney, jeune veuve emménageant dans l'ancienne demeure d'un

capitaine de marine au fort tempérament, tombera ainsi amoureuse d'une image en dépit de laquelle elle devra se résoudre à vivre une vie réelle moins romantique que le fantôme. De toutes ces hypothèses à propos de notre rapport à l'image comme entre-deux, entre imaginaire et réel, « *Laura* » opère une extraordinaire synthèse.



« *Laura* » (1944) d'Otto Preminger.

En effet, le film élude tous les clichés inhérents au genre : Laura ne doit sa réussite qu'à son intelligence, elle n'a rien du monstre calculateur que représente en général la femme

fatale, et si son image exerce bien une fascination sur les hommes, ceux-ci vont être obligés de composer non avec l'idéal qu'elle représente à leurs yeux et qu'incarne le portrait, mais avec la femme réelle qui revient au beau milieu du film en une sorte de coup de force scénaristique dont le « *Psychose* » qu'Alfred Hitchcock réalisera seize ans plus tard prendra le contre-pied en tuant son héroïne à mi-parcours.

Si le film préserve l'ambiguïté – McPherson a bu, il dort lorsque Laura, la femme de ses rêves, réapparaît, etc. – il n'en demeure pas moins que, envisagé dans sa littéralité la plus stricte, le récit superficiellement policier pose l'une des grandes questions de l'amour : comment s'accommoder du réel par-delà l'image que nous aimons de l'autre ? La psychanalyse parlerait sans doute de décristallisation. Le film noir en propose un équivalent en transformant presque immédiatement en suspecte celle qui n'était depuis sa mort qu'une innocente victime. McPherson – Dana Andrews dans une remarquable incarnation de la virilité désabusée – passe ainsi l'objet de son désir à la question tant il est plus aisé, en définitive, de tomber amoureux d'une morte que d'une vivante...

Jacques Doniol-Valcroze écrira à propos du film : « *Au moment où Laura pousse la porte et entre, en chair et en os, sans malice, sans remords, sans projets, en se contentant de redevenir Laura, toute nue, pour ainsi dire, en tous cas, toute simple... on se dit vraiment que le cinéma est une belle invention* ». <sup>1</sup>

Certes, le film joue la carte de l'onirisme et cet aspect confère à « *Laura* » une aura singulière au cœur de la cinéphilie. Laura Hunt sort littéralement de sa propre image, revient d'entre les morts, Waldo Lydecker raconte le film depuis des limbes incertains, le tableau fait écran entre Lydecker et McPherson mais aussi entre les deux hommes et Laura. Toute une mythologie de l'image est contenue dans ce film dit policier. La toile est le lieu de toutes les projections, donc par définition, le lieu parfait pour que naisse le sentiment amoureux. Ainsi pourrait-on imaginer autant de Laura qu'il y a de spectateurs...

Toutefois, au-delà de l'écran, du fantasme, de l'apparition, du rêve, de l'hypnose, le film contient, perversément, un aspect très prosaïque : Laura est déjà apparue pour nous spectateurs – lors des flash-back accompagnés par les récits de Waldo – avant d'apparaître pour McPherson. Quelle est l'origine, le foyer de ces images : souvenirs de Lydecker ? Imaginaire de McPherson ? Quoiqu'il en soit Laura est une construction mentale et masculine. Et sa réapparition n'est pas l'enjeu réel du film puisqu'elle nous est régulièrement montrée avant son fameux retour. Il n'y a pas chez Preminger de mystique du hors-champ : découvrir l'image manquante ne donne pas accès à la vérité du monde. « *Laura* » n'est pas « *Rebecca* » et sa réapparition n'est que la confirmation que ce qui est à comprendre est là, devant nos yeux et non dans un hors-champ hypothétique ou fantasmagorique. C'est une rupture forte avec le mode de récit hollywoodien où le hors-champ pèse toujours sur le champ de façon presque mystique. Comprendre l'autre, pour le cinéaste autrichien, ça n'est pas se perdre dans la recherche

<sup>1</sup> Jacques Doniol-Valcroze in « *La Revue du Cinéma* », n°2, novembre 1946, Paris, Editions Zed, p. 58.

de l'invisible mais bien regarder frontalement le visible. C'est ce qui fait de « *Laura* » un grand film pragmatique d'amour. On ne peut plus fantasmer sur une image (c'est là la première partie du film) à partir de l'instant où son référent existe indépendamment de l'idée qu'on s'en fait (et c'est d'ailleurs cela qui est insupportable pour Waldo Lydecker).

Il est intéressant de constater que le tableau, peint pour le film, l'est en fait sur un agrandissement photographique de Gene Tierney, sorte de rotoscopie avant l'heure visant à produire un troublant effet de réalité. Cet élément de décor fameux sera réutilisé à plusieurs reprises dans d'autres œuvres produites par la Fox.



« *On the riviera* » (1951) de Walter Lang.

Dans « *Sur la Riviera* », que réalise en 1951 Walter Lang, Danny Kaye interprète le sosie parfait du mari de Gene Tierney. Il doit bien entendu remplacer lors de mondanités ce mari très volage qui délaisse au quotidien la belle jeune femme. Le sosie s'avèrera au final un époux bien plus attentionné. A plusieurs reprises, le portrait de « *Laura* »

semble poser un regard moral sur les actes de l'usurpateur. Les films qui utiliseront cette image iconique de la star de la Fox viennent ainsi renforcer le caractère d'absolue honnêteté que le film de Preminger associait déjà au visage de Tierney. Laura devient un fantôme qui hantera, au-delà des cinéphiles, certains films eux-mêmes.



« *Woman's world* » (1954) de Jean Negulesco.

Ainsi en va-t-il de « *Les femmes mènent le monde* » de Jean Negulesco en 1954. Si Gene Tierney est absente de la distribution, Clifton Webb, l'interprète de Waldo Lydecker, patron sophistiqué et sans scrupule, y présente à ses trois subordonnés tout à la fois sa collection de trophées et de portraits de femmes. Le portrait de Laura Hunt fait visiblement partie de ses conquêtes. La dramaturgie même

de « *Laura* », les personnages que Preminger y aura mis en scène, (re)viennent ainsi en nourrir d'autres, parfois interprété par les mêmes acteurs dans d'autres films. Charme discret de l'industrie...



« *The Purple Rose of Cairo* » (1984) de Woody Allen.

Une fois activée par McPherson, l'image de Laura semblera être dotée d'une vie propre et déambulera d'un film à l'autre. On songe à l'héroïne de « *La rose pourpre du Caire* », que réalise Woody Allen en 1985, récit d'une serveuse au chômage qui, elle aussi, « active » par sa dévotion même

envers le cinéma, la star masculine d'un film d'aventures exotiques, la faisant sortir littéralement de l'image, acquérir une existence autonome. Le détective de « *Laura* » propose au spectateur un double de lui-même capable de communiquer en octroyant à l'écran, par la force de son regard, de son désir, les pouvoirs d'une interface.



### **B) Le « Noir » ou l'invention de la femme fatale :**

« *Laura* » pose habilement la question de l'existence en la rendant concomitante de celle de l'amour. Comment Laura Hunt peut-elle n'exister qu'en tant que rêve de l'autre ? Comment n'être rien au-delà de l'image que les hommes se font d'elle ? Ultime part d'empathie pour le cynique Lydecker, suspecte de trahison pour le bravache McPherson... Laura est d'une certaine manière une femme fatale parce que c'est ainsi que la conçoivent les personnages masculins. Elle n'est que l'instrument d'une perte que Waldo se fabrique seul. La femme fatale est ainsi

une « super image » qui mélange, pour celui dans le regard duquel elle consiste, la beauté érotique et l'horreur abjecte.



« *Baby face* » (1933) d'Alfred E. Green.

A partir de là, la grandeur de certains films sera de montrer de vraies femmes, c'est-à-dire de faux fantômes. Il existe ainsi un type de femme fatale dans le cinéma hollywoodien dit « pré-code » qui comprend le fonctionnement patriarcal, en tire le parti nécessaire à sa survie sans pour autant être pointé du doigt comme un monstre. Barbara Stanwyck incarne dans « *Baby face* », une jeune provinciale que la lecture de Nietzsche libère de nombreux préjugés moraux et qui gravira les échelons d'une entreprise grâce à la séduction qu'elle exerce sur des hommes qui l'encouragent

et la lui reprochent dans le même temps. Loin d'être punie au terme du film, elle rencontrera même l'amour, réel, sincère.

C'est de ce genre de femme, moderne et indépendante, assumant sa séduction comme les hommes assument le pouvoir, que va naître, dès l'application systématique du code de censure, la femme fatale calculatrice, dominante, monstrueuse.



« *Freaks* » (1932) de Tod Browning.

En 1932, Tod Browning met en scène la typique beauté blonde hollywoodienne comme un monstre. La grande et belle Cléopâtre épouse ainsi le nain Hans pour son argent

mais ne peut se résoudre à voir autre chose qu'une pitoyable pantomime dans ce mariage.



Browning invente là l'une des plus tragique figure de femme fatale de l'histoire du cinéma. Les meilleurs films mettant en scène ce type de personnages dépasseront ainsi toujours la simple mise en image d'une peur toute masculine de la femme devenue trop forte, pour atteindre à la dimension complexe du portrait.



« Double indemnity » (1944) de Billy Wilder.

Il faut comprendre combien ces personnages, par l'horreur même de leurs actes, témoignent d'une transgression qui réside dans la volonté de faire émerger des thèmes subversifs refoulés par l'idéologie patriarcale dominante. Ainsi, dans « Assurance sur la mort », réalisé par Billy Wilder en 1944, c'est la loi elle-même qui, en décrétant légal le principe de l'assurance-vie, en fixant un prix à la vie elle-même, insinue l'idée potentiel du meurtre du mari dans l'esprit de son épouse. Pas de hasard dans le choix du lieu de rendez-vous entre Phyllis (Barbara Stanwyck de nouveau) et son complice Walter, employé des assurances : c'est bel et bien dans l'un des nouveaux temples de la consommation – l'un des premiers supermarchés – que se rencontrent les amants diaboliques au profit de l'une des critiques les plus virulentes de la loi du marché et de la société de consommation qu'ait jamais produit le cinéma américain...



« Leave her to heaven » (1945) de John Stahl.

De manière plus noire encore, le personnage incarné par Gene Tierney dans « Pêché mortel » ne jette son dévolu sur l'écrivain Richard Harland que pour mieux s'en prendre à l'image même de la famille en désirant tuer jusqu'à son propre enfant.



C'est à un portrait de jeune femme névrosé (amoureuse d'un père qui vient de décéder au moment où commence le récit) devenant ouvertement psychotique que nous convie un film qui témoigne du peu de marge de manœuvre dont bénéficie les femmes dans une société qui leur imposent des règles et des rôles dont elles ne peuvent se défaire qu'au prix de leur santé mentale. Le film, tourné en couleurs et en extérieurs dans une esthétique et des paysages le rapprochant davantage du western que du film noir, insiste en outre sur le sort des indiens Mojave réduits à la mendicité. Il y a quelque chose de pourri au Pays de la Liberté...

Le film de John Stahl forme avec « *Laura* » un curieux dytique autour de la figure de Gene Tierney, femme moins fatale que marquée par la fatalité.



« *Angel face* » (1952) d'Otto Preminger.

Ainsi, le triomphe de la femme fatale, lorsqu'il advient, est-il toujours teinté d'une forte mélancolie. Que l'on se souvienne de la longue séquence de déambulation silencieuse et nocturne dans « *Un si doux visage* » d'Otto

Preminger en 1952, qui voit Diana arpenter d'un pas traînant sa propre demeure après s'être débarrassé de tous ses occupants. Il y a là quelque chose du film de maison hantée par une (sur)vivante réduite à la solitude du fantôme et cela du fait de son triomphe même.



### **C) Portraits de femmes, miroirs des hommes :**

Slavoj Zizek écrit : « [...] la femme fatale classique – véritable fantasme masochiste-paranoïaque masculin de la femme sexuellement insatiable qui, nous dominant tout en jouissant de sa propre souffrance, provoque en nous le désir de la prendre violemment et d'abuser d'elle –, fonctionne

comme la « transgression constitutive » de l'univers patriarcal symbolique. Le fantasme de la femme toute-puissante, dont l'attraction irrésistible présente une menace non seulement pour la domination masculine mais aussi pour l'identité même du sujet masculin, est le « fantasme fondamental » contre lequel l'identité masculine symbolique se définit et se maintient. La menace représentée par la femme fatale est ainsi factice, puisqu'elle est en fait le soutien fantasmatique de la domination masculine, la figure de l'ennemi engendrée par le système patriarcal lui-même »<sup>2</sup>.

Portrait en creux des peurs masculines, la figure de la femme fatale représenterait une forme fantasmatique nécessaire mais qui ne pourrait être ouvertement assumée. Elle se doit donc d'être punie explicitement au niveau de la diégèse afin que l'ordre de la domination masculine soit réaffirmé. Le film qu'Edward Dmytryk réalise en 1952, et qui s'intitule « *L'homme à l'affût* », traite frontalement de cette question offrant directement le portrait d'un personnage masculin en proie à une haine démentielle des femmes.



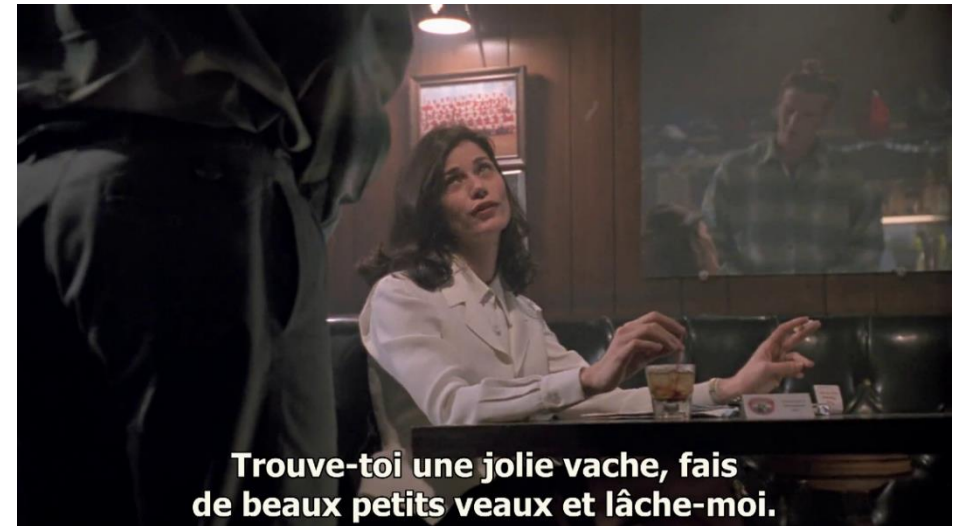
<sup>2</sup> Slavoj Zizek, « Lacrimae rerum – Essais sur Kieslowski, Hitchcock, tarkovski et Lynch », Editions Amsterdam, Paris, 2005, p.p.232-233



« *The sniper* » (1952) d'Edward Dmytryk.

Cette représentation frontale, directe, des peurs masculines, culmine dans la séquence foraine du film où toute une société exhibe la femme comme un monstre de foire érotisé et encourage le protagoniste à participer à un jeu d'adresse consistant à viser une cible pour faire chuter dans un bassin l'obscur objet du désir... La folie individuelle qui va

s'emparer du personnage apparaît alors comme une excroissance excessive d'une structure sociale reposant totalement et sereinement sur l'image de la femme-objet.



« *The last seduction* » (1993) de John Dahl.



Notons, enfin, que la figure de la femme fatale connaîtra un retour en grâce dans les années 1980-1990 avec l'apparition du genre dit « néo-noir ». A propos de la renaissance de cette figure ancienne, Zizek écrit : « Elle ne survit pas sous la forme d'une menace spectrale, « morte-vivante » qui dominerait libidinalement la scène après sa destruction physique et sociale ; elle triomphe directement, dans la réalité sociale elle-même. »<sup>3</sup> Et l'auteur de poursuivre, à propos de l'héroïne de l'un des fleurons du genre, « *Last seduction* » datant de 1993 : « Linda Fiorentino accomplit l'exact opposé de la femme fatale traditionnelle (qui maintient sa nature fantasmagique et spectrale en échappant pour toujours à l'emprise de son partenaire, en demeurant pour toujours dans la pénombre, notamment par son (auto-)destruction finale) : elle ne se sacrifie pas, mais détruit son image fantasmagique. Contrairement à la femme fatale classique qui est évincée de la réalité afin de survivre et triompher en tant qu'entité fantasmagique spectrale, Linda Fiorentino survit dans la réalité en sacrifiant son image fantasmagique [...] »<sup>4</sup>



Laura Hunt préfigure ce genre de représentations contemporaines en ne faisant qu'exister réellement dans un récit dont le narrateur délégué et le spectateur sont des hommes – Waldo et McPherson – avantageant toujours « *Laura* », entité fantasmagique posée comme telle dès le début du récit. Au-delà du fait qu'il se refuse aux poursuites et aux scènes d'action propres au genre policier, le film de Preminger se démarque par sa volonté de déconstruire dès 1944 le fantasme pour tenter de construire en retour un personnage. Plusieurs films avec Gene Tierney Suivront d'ailleurs...

Il n'y a en définitive nul autre mystère dans le film que celui qu'y placent, qu'y projettent les personnages masculins. Waldo s'est trompé de femme : de la même manière qu'il a

<sup>3</sup> Slavoj Zizek, Ibid.

<sup>4</sup> Op.Cit., p.235.

tué une image de Laura en lieu et place de la vraie jeune femme, il n'aime d'elle qu'une certaine image de lui-même.

Voilà qui pourrait nous offrir l'occasion de conclure. S'il existe un remake inavoué (et inavouable) du film de Preminger, possiblement inconscient, c'est sans doute « *Mary à tout prix* » que réalise en 1998 Bobby et Peter Farrelly. Le film raconte la fascination, qui tourne à l'obsession puis à la folie furieuse, d'un groupe d'homme pour une jeune femme qu'ils idéalisent et à laquelle ils tentent de plaire par tous les moyens en fonction de l'image qu'ils se sont chacun construit d'elle.

On pourrait ainsi considérer, en partant de « *Laura* » pour aller jusqu'à « *Mary à tout prix* », qu'il existerait une veine du cinéma hollywoodien dont la star, c'est-à-dire l'image, le fantasme, la projection, serait le sujet privilégié. Et qu'à défaut d'être capable de réaliser les grands portraits de femmes que l'on trouve chez Mankiewicz ou Cukor, ces films, pour l'essentiel policiers (le personnage de Matt Dillon dans « *Mary à tout prix* » n'est-il pas détective privé ?), proposent à travers l'usage du cliché de l'éternel féminin, un portrait des névroses masculines souvent très pertinent.

On conviendra aisément que le personnage de Laura Hunt n'est guère intéressant au-delà du refus du cinéaste de céder au moindre cliché (Laura est belle ET intelligente, Laura ne doit sa réussite qu'à elle-même sans pour autant que celle-ci ne repose que sur son pouvoir de séduction, etc.). En effet, le vrai personnage principal du film est Waldo Lydecker (et, dans une moindre mesure, le lieutenant McPherson). C'est toute la tragique incapacité de Waldo à aimer que met en scène le film. C'est bien lui, narrateur délégué, grand imagier de Laura pour ceux qui ne l'ont pas

connu, qui est observé par la mise en scène de Preminger, cinéaste du réel et de la vérité des êtres.



« *There is something about Mary* » (1998) de Bobby et Peter Farrelly.

