

TOUFIC EL-KHOURY (Beyrouth)

**Le film de genre est-il comparable à une "expérience de pensée" ?
Révisions des concepts de déterminisme et d'agentivité dans trois
films noirs (1947-1949)**

**Is genre film comparable to a thought experiment?
Revising concepts of determinism and agency in three film noirs (1947-1949)**

Abstract

The philosophical approach of film genres, first popularized by authors like Stanley Cavell, allows to consider genre films as narrative variations as pertinent to philosophical discourse as can be a traditional thought experiment, since every question on the essence of a genre (for example, what is a film noir?) and every discussion related to its inner functions, its mechanisms and its themes, generate naturally a philosophical discourse on the way a director uses filmic and narrative tools to transform his intentions into a specific system of meaning. This study adopts formalist and philosophical approaches to connect the narratives of the movies to the discourses it is prone to generate. The corpus draws on the 'primitive scene' in three films noirs, Out of the Past (Tourneur, 1947), The Lady from Shanghai (Welles, 1947) et Criss Cross (Siodmak, 1949): the tragic meeting of an anti-hero with the woman who will be responsible of his fall. Indeed, the sequence showing this first meeting becomes an exercise in style where forerunning signs of the two protagonists' fall organize the writing and the mise-en-scene, and explicitly shows how questions of agency and determinism are intimately articulated to the narrative and formal frame of the movies.

Keywords: American Film noir, agency, freedom, determinism

Introduction¹

Cet article cherche à se situer dans une approche particulière dans le champ des études filmiques : l'analyse philosophique des genres cinématographiques. Cette approche se développe avec l'intérêt, aux Etats-Unis, de certains philosophes de renom pour les

¹ Les idées développées dans cet article sont reprises dans l'ouvrage *Aliénation et déterminisme dans le film noir classique (1944-1949)*, dans la collection "Champs visuels" (L'Harmattan), dont la publication est prévue pour fin 2020.

genres hollywoodiens classiques, le premier, et le plus célèbre, étant Stanley Cavell. Cette approche connaît ensuite une percée en Europe avec le regain de légitimité dont bénéficie le "para/infra-cinéma" (Combe 1992, 9)² aux yeux de la critique et des universitaires, et à partir du moment où la critique se libère de la dichotomie auteur / genre qui avait auparavant relégué les formes cinématographiques populaires aux marges de l'exégèse critique. Si cette dichotomie n'a pas fait long feu aux États-Unis, c'est à cause, ou grâce, à l'organisation du système de production des studios autour de la catégorisation générique, mais aussi parce que le 'para/infra-cinéma' n'a jamais été dissocié de tout ce qui, dans l'histoire de la production américaine, a permis, motivé ou provoqué la création des formes cinématographiques. Ainsi, il est évident que le pays qui n'a jamais eu de rapport ambivalent avec la notion de genre allait développer les discours et les interprétations les plus prolifiques sur la question.

Cette approche spécifique connaît donc un gain de popularité aux États-Unis d'abord, dès les années 1980, avec l'analyse que propose Stanley Cavell des comédies et mélodrames américains de la période classique. D'autres suivront l'exemple, comme Robert B. Pippin avec le Western et le film noir (Pippin 2010 ; Pippin 2012), Noël Carroll avec le cinéma d'horreur et le burlesque (Carroll 2003), ou, en France, Éric Dufour avec le film d'horreur et de science-fiction (Dufour 2006 ; Dufour 2011) – voire, dans un cadre collectif, Alain Badiou ou Elie During qui discutent le film *Matrix* (Badiou et During 2013). L'approche se caractérise, le plus souvent, par le choix d'un corpus générique réduit (une demi-douzaine de films au maximum) lu à la lumière d'une grille d'analyse et de concepts privilégiés par l'auteur. Au-delà donc de l'exploration philosophique d'un médium (autour de la question "qu'est-ce que le cinéma ?"), ou d'un auteur, comme cela fut le cas par le passé, c'est l'interaction et l'interconnexion d'œuvres "génériquement formatées", pour reprendre une catégorie de Raphaëlle Moine – c'est-à-dire des œuvres filmiques fortement déterminées par les codes génériques qu'ils héritent, et des modes génériques de leur contexte de production (Moine 2008, 90-91)³ – qui intrigue le spectateur-philosophe : c'est donc moins

² Combe définit la para/infra-littérature comme la littérature jugée marginale par rapport à la littérature "noble", académique ou officielle : roman populaire, roman-feuilleton, roman policier, science-fiction (Combe 1992, 9).

³ "Le genre n'est pas seulement une catégorie de classement mais aussi une catégorie de l'interprétation, qui ne trouve son sens que dans les interactions entre les œuvres et entre les œuvres et leurs contextes de production et de réception. [...] Distinguer les films génériquement formatés (generically modelled films), pour lesquels le genre conditionne la production et la réception, des films généri-

dans les spécificités d'un langage (filmique) ou de l'œuvre d'un auteur que se situe la lecture philosophique, que dans la capacité d'un corpus de films de genre à générer des discours et à solliciter l'exploration de concepts.

Dans ce sens, le choix du film noir en tant que genre, et de quelques œuvres du genre hollywoodien des années 1940 en tant que corpus, est révélateur des possibilités mais aussi des limites d'une telle approche et des reproches qui peuvent lui être faits. Car, tout d'abord, une lecture philosophique d'une série de films appartenant à un genre renvoie à la relation continuellement changeante entre la sémantique et la syntaxe de ce genre et la réception des films aussi bien dans leur contexte socio-culturel de production que par des spectateurs qui cherchent à y appliquer des grilles très personnelles de lecture et d'analyse. Pour résumer les catégories de Rick Altman, qui a formulé la définition sémantique-pragmatique d'un genre (Altman 1999), un film de genre est lisible à partir de ses éléments sémantiques les plus identifiables (iconographie, conventions narratives, récurrences visuelles et typologiques), qui permettent certes de classer les films dans de mêmes catégories génériques mais sans offrir des réflexions construites et pertinentes sur ces mêmes films, mais aussi de ses éléments syntaxiques, qui éclairent, à partir des éléments sémantiques et de leurs combinaisons et récupérations par des auteurs spécifiques, les discours et lectures sous-jacents des œuvres. Pour reprendre un résumé que fait Raphaëlle Moine de la définition sémantique-syntaxique proposée par Altman,

Deux grands types de définition du genre : [...] le genre est défini par une liste d'éléments sémantiques (traits, attitudes, personnages, décors, éléments techniques cinématographiques, etc.) ; dans le second, il est identifié par sa syntaxe, et certaines relations constitutives entre les différents aspects du texte sont mises en avant de façon à cerner la signification globale et les structures du genre. [...] Le genre possède des traits sémantiques, et des traits syntaxiques qui organisent de façon spécifique les relations entre ces traits sémantiques. [...] La différenciation établie par Altman entre sémantique et syntaxe s'inscrit par ailleurs dans une théorie de la signification textuelle qui distingue deux niveaux de signification : la signification linguistique des composantes du texte et la signification textuelle que ces composantes acquièrent dans la structure interne du texte. (Moine 2008, 54-55)

quement marqués (generically marked films), où le genre donne certes une base indispensable à la fabrication et à l'interprétation, mais sans les déterminer entièrement." (Moine 2008, 90-91).

Si le niveau sémantique permet une meilleure classification et identification des œuvres, le niveau syntaxique en éclaire les soubassements esthétiques, idéologiques, philosophiques, etc. C'est justement dans le jeu complexe entre ces deux niveaux, la reformulation des codes et des conventions de l'un permettant un renouvellement des discours dans l'autre, que l'on peut identifier les conditions d'une approche philosophique pertinente d'un film de genre, ou d'un corpus générique.

Nous avons choisi pour objet d'étude une série de films appartenant à un genre filmique aussi commenté qu'hermétique aux définitions et aux catégorisations générales. Le film noir américain, dont la période de production s'étend du début des années 1940 au milieu des années 1950, offre en effet cette caractéristique d'être immédiatement identifiable (les cinéphiles reconnaissent facilement un film noir, ou des éléments du noir) que résistant aux classifications définitives. Ainsi, il a été très rapidement l'objet d'exégèses critiques et universitaires riches, et ce durant même sa période classique de production (l'ouvrage de référence de Borde et de Chaumeton date en effet de 1955) – et qu'une exégèse critique accompagne la production d'une œuvre ou d'un genre, en en offrant une classification plutôt rigoureuse, était un phénomène en soi inhabituel avant les années 1970.

Le film de genre en tant qu'expérience de pensée

Après des années d'ouvrages et d'articles rappelant l'originalité du film noir dans le contexte de la production hollywoodienne classique, mais aussi du cinéma des années 1940-1950 (Schrader 1972 ; Porfirio 1976), de nouvelles études commencent à apparaître dès les années 1990, cherchant à offrir du genre un éventail de grilles de lecture plus large. Dans le cadre de cette réévaluation critique du genre classique pointent les premiers reproches faits aux exégèses des trente premières années : en effet, les analyses privilégiées jusque-là peinaient à se libérer de certaines classifications sémantiques, limitant ainsi les lectures potentielles du corpus. Dans son ouvrage de 1992 consacré au cinéma hollywoodien, *Enjoy your Symptom ! (Jacques Lacan à Hollywood, et ailleurs)*, Slavoj Žižek compare ce qu'il présente comme les deux corpus les plus populaires dans les "champs d'études postmodernes" : l'œuvre d'Alfred Hitchcock et le film noir. Mais si le corpus hitchcockien s'offre le plus naturellement au monde, selon le philosophe slovène, aux approches les plus diverses (auxquelles il a lui-même largement contribué : psychanalytique, déconstructionniste, sémiotique...), il n'en va pas de même pour le film noir. En effet, il considère que les études antérieures sur le genre en question se distinguent par leur pauvreté et leur caractère

répétitif, puisqu'elles reviennent toujours, de manière tautologique, aux synthèses les plus évidentes, et par conséquent aux interprétations les plus réductrices. En parcourant le champ des études sur le film noir, surtout la littérature critique qui précède la publication de l'ouvrage de Žižek (avant 1990), la répétition et l'uniformité dans les grilles d'analyse et les conclusions peuvent paraître évidentes, surtout si l'on cherche à appliquer la classification que suggère Žižek pour synthétiser les résultats au niveau de la sémantique du genre (les influences visuelles et narratives, de l'expressionnisme allemand aux *hard-boiled novels*, que Žižek va par ailleurs reprendre dans ses propres analyses...) que syntaxique – "dialectique de la liberté et du destin"... (Žižek 2010, 225). Dans une note consécutive, Žižek organise les différentes études sur le genre noir – ce qu'il appelle un peu hâtivement, et dans une posture bien peu académique, un "bric-à-brac de clichés" – en quatre niveaux d'interprétation qu'il emprunte à Fredric Jameson – ce dernier s'inspirant par ailleurs des quatre niveaux d'exégèse biblique introduits par Origène : le premier est le niveau littéral (les mécanismes de l'intrigue, les conventions littéraires mais aussi esthétiques) ; le deuxième est le niveau allégorique (la typologie des personnages et le cadre diégétique) ; le troisième est le niveau anagogique (l'expérience collective et historique qui sert d'univers référentiel au film noir – la ville américaine, la période guerre et post-guerre...). Enfin, le niveau moral, à savoir la vision existentielle du genre ou l'articulation entre libre-arbitre et destin, etc.

Žižek emploie un corpus de romans noirs et de films noirs et les relit au prisme des grilles d'analyses et des outils lacaniens pour arriver, le plus souvent, aux mêmes conclusions que les lecteurs précédents ou ultérieurs du genre aiment à relever : la particularité du roman noir dans le corpus de la littérature policière, et la situation particulière du protagoniste dans le réseau de communication symbolique de ces récits, où il est le plus souvent le sujet et l'objet des enquêtes et des conflits en cours. Žižek prend l'exemple de *D.O.A.* (Rudolph Maté, 1949), où un homme mortellement empoisonné cherche son assassin avant d'agoniser ; *The Big Clock* (John Farrow, 1947), où le héros doit trouver le suspect potentiel dans le meurtre d'une jeune femme, qui n'est que lui-même ; *Mr. Arkadin* (Orson Welles, 1955), où un journaliste est engagé par un homme d'affaires pour trouver des personnes de son passé, avant de découvrir que c'est dans le but de les éliminer en tant que témoins gênants – le dernier de la liste étant inévitablement le journaliste lui-même. Dans tous ces récits, qui relèvent idéalement, selon Žižek, de la sémantique du film noir, "la narrativisation, l'intégration dans l'ordre symbolique, dans le grand Autre, loin de conduire à une sorte de réconciliation, fait planer une menace mortelle" (Žižek 2010, 231). En suivant la même logique de l'auteur, nous sommes tentés de prendre également comme prototypes du noir

deux romans d'Agatha Christie, *Le Meurtre de Roger Ackroyd*⁴ (1926) et *Dix petits nègres* (1939), puisque les protagonistes de ces romans, se mettant à "fictionner" et pris dans le "flagrant délit de narrer", ou de "légender", selon le mot de Deleuze (Deleuze 1998, 196), confisquent au récit toute forme d'innocence, entachant l'univers du récit de la culpabilité même de ses pires personnages. Ce trait propre au genre du noir caractérise tous les personnages piégés par une narration dont ils disposent – ils sont en effet les narrateurs du film – mais qui ne les libère aucunement de leurs pires démons. De même, il renvoie à toute la littérature critique qui a reconnu, dans ce corpus de films, une singularité syntaxique qu'ils essaient de nommer, ou à laquelle ils essaient de donner sens en en identifiant la tonalité affective (Combe 1992, 20) – dans ce cas, tragique.

Mais dans une attitude polémique propre à son argumentation, et avant même de consacrer les chapitres suivants de son ouvrage à ses interprétations personnelles du genre – passionnantes par ailleurs, et qui renvoient aux mêmes lectures dont privilégie, à ses yeux, l'œuvre d'Hitchcock –, Žižek semble dénigrer une littérature critique antérieure consacrée au genre, qui cherche à consolider les bases de ses multiples interprétations à partir d'approches "immanentistes" rigoureuses. Il effectue cela au profit du corpus hitchcockien dont la richesse, aux yeux des défenseurs de la tendance post-moderne, viendrait d'interprétations résolument "pragmatiques"⁵, à savoir, ainsi que les évoque Žižek, les approches psychanalytique, sémiotique, religieuse, féministe, etc. Ce que Žižek semble donc regretter dans les lectures du film noir, c'est leur incapacité à provoquer des lectures qui vont au-delà de l'analyse (ce que le film *veut* dire), et limiter ainsi, ou ne pas explorer assez, les ramifications interprétatives (toutes les possibilités de lecture que le film *peut* offrir, selon les lecteurs, les approches et les contextes socio-historiques). Mais trop s'éloigner des lectures formalistes et narratives (auxquelles les études du film noir semblent être réduites selon le

⁴ Dans ce roman de Christie, le narrateur, accompagnant le détective dans l'affaire d'un meurtre, n'est autre que le meurtrier lui-même – information qu'il retient bien sûr le plus longtemps possible, jusqu'au coup de théâtre final.

⁵ Je reprends ici la terminologie de Barbara Laborde, qui sépare, dans un petit texte pédagogique utile, les approches en deux grands ensembles : les approches immanentistes, qui partent de l'objet-film et de sa capacité à produire du sens à partir des intentions de ses auteurs et de sa construction interne (Les approches narratologique, esthétique, formaliste, générique, génétique, "poétique historique" – ou, en anglais, *poetics of film* –...), et les approches pragmatiques, qui se fondent sur la réception du film et sur son interprétation par des publics socio-culturellement déterminés – les approches de réception, les études culturelles, féministes, sémiologiques... (Laborde 2011).

philosophe), c'est prendre le risque de privilégier les possibilités infinies de lecture (perspective toujours séduisante) aux dépens d'un bien-fondé analytique qui permettrait de servir d'assise théorique pertinente.

Dans ce sens, comment concilier intimement les approches narrative et formaliste avec une interprétation philosophique d'un film de genre, le film noir dans le cas présent ? La question de l'approche philosophique au cinéma a pu être considérée comme artificiellement appliquée aux films. Mais cela est-il le cas si on part du principe que la question de l'essence d'un genre (qu'est-ce qu'un film noir ?) et toute discussion relative à son fonctionnement interne, ses mécanismes et ses thématiques, supposent un questionnement de nature philosophique, et que le discours philosophique naît naturellement de la manipulation d'outils filmiques par un cinéaste pour transformer son intention en une production de sens ? Dans ce sens, nous introduisons cette question initiale : à quel point les cinéastes de l'époque – et surtout ceux dont les films sont inclus dans le corpus analysé ici – étaient-ils conscients du potentiel des récits qu'ils étaient en train de construire et de mettre en scène, et de la syntaxe d'un genre qui prenait forme sous leurs mains, même si sa désignation générique n'était pas encore entièrement définie et canonisée ? Comment peut-on rendre lisible la capacité des Billy Wilder, Robert Siodmak, Jacques Tourneur, Orson Welles ou Edgar G. Ulmer (entre autres), à être conscients de cette nouvelle sémantique qui se formait, et faire quelque chose de nouveau, même si les outils qu'ils utilisaient, considérés séparément, étaient bien connus ?

Il faut commencer par suggérer que l'approche philosophique n'est pas seulement un mode d'interprétation, mais peut également rendre compte d'un mode de communication, puisque la syntaxe d'un film de genre, renvoyant à la dimension philosophique potentielle contenue dans un film, est étroitement liée à sa sémantique, surtout si l'on conçoit le film de genre comme une expérience de pensée (*thought experiment*). Ainsi, nous ne procéderons pas, pour reprendre le mot d'Elie During dans l'introduction de l'ouvrage collectif consacré à *Matrix*, "en plaquant sur le film des interprétations, mais en l'envisageant comme une sorte de protocole définissant les conditions d'une expérimentation philosophique" (During 2013, 14). De son côté, dans son ouvrage *Thinking on Screen, Philosophy as Film*, Thomas Wartenberg justifie son analyse philosophique d'un corpus précis à partir de l'idée qu'un film (pas nécessairement un film identifié comme faisant partie d'un genre déterminé) fonctionne comme une expérience de pensée (Wartenberg 2007). Le film permettrait des discours philosophiques comme l'expérience de pensée, une technique philosophique connue et largement employée, peut les initier, bien qu'elle ne soit pas une technique narrative

exclusive à la philosophie – l'expérience du chat de Schrödinger par exemple est en effet une expérience de pensée relevant principalement de la physique théorique (Wartenberg 2007, 24-25)⁶. Ainsi, s'il faut considérer la capacité d'un film à philosopher, nous pourrions partir de la disposition de la philosophie à "narrer" – c'est-à-dire à proposer des univers narratifs aux contours génériques bien déterminés pour illustrer toute proposition philosophique improbable, comme dans le cas des mythes platoniciens⁷.

Bien que Wartenberg introduise l'idée de manière générale, le film de genre nous semble être, à la lecture de cette analogie, l'exemple le plus pertinent, d'autant plus que les œuvres principales choisies par l'auteur dans son ouvrage (*The Matrix*, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*...) sont des films qui pourraient être considérées comme "génériquement formatés". Il faudrait donc se demander comment le film de genre, et le film noir dans le cas présent, pourrait être ainsi sujet à des interprétations et à des discussions aussi diverses que celles qu'ont permis des expériences de pensée comme l'homme volant d'Avicenne, le mauvais génie de Descartes, les mondes possibles de Leibniz (ou par extension l'hypothèse du multivers), le chat de Schrödinger, la réalité simulée, etc. ? Ce qui semble relever immédiatement de l'évidence, c'est que les expériences de pensée ont inspiré profondément bon nombre de films de genres : en effet, il est facile de voir dans l'allégorie de Platon la première occurrence dans l'histoire d'un récit dystopique, dans le mauvais génie de Descartes ou le cerveau dans une cuve de Hilary Putman des moutures précoces des codes du récit fantastique ou d'anticipation, ainsi que dans l'expérience de Schrödinger ou dans la réalité simulée des variations philosophiques sur des récits contemporains de science-fiction (expériences qui ont elles-mêmes servi d'inspiration à la construction d'univers variés dans la science-fiction populaire⁸). De même, l'hypothèse du multivers est abondamment exploitée

⁶ "There is a well-developed philosophical technique that involves narratives, indeed, fictional ones at that: the thought experiment. [...] Let me just note that thought experiments do involve hypothetical narratives and thus provide a way out of the dilemma proposed by the generality objection: that films are inherently specific while philosophy is inherently general. [...] We can already see how the presence of such narrative episodes in the heart of philosophy provides one avenue of escape from the generality objection" (Wartenberg 2007, 25).

⁷ Pour l'emploi abondant que fait Platon des mythes, aussi bien les mythes préexistants que ceux qu'il invente lui-même, et de l'opposition qu'il propose entre *logos* et *muthos*, voir les études de Monique Dixsaut (Dixsaut 2013, 245-249).

⁸ Nous pensons bien évidemment à la trilogie *Matrix* (Wachowskis, 1999-2004), mais aussi à *Existenz* (David Cronenberg, 1999), ou à *The Thirteenth Floor* (Josef Rusnak, 1999), adaptation du roman *Simulacron-3* (1964) de Daniel Galouye, précédemment adapté en une mini-série en Allemagne, *Le*

dans la littérature des super-héros et dans ses déclinaisons télévisuelles et cinématographiques.

Bref, comme l'expérience philosophique de pensée, le film de genre se construit sur une narration extrêmement codifiée, et à partir d'une sémantique organisée de manière à développer une syntaxe claire et rigoureuse. Comme l'expérience de pensée, il s'agit de concevoir un programme narratif aux codes familiers, dont la familiarité est nécessaire, mais dont la nouvelle organisation permet un discours renouvelé, dans une optique purement intellectuelle. Concevoir le film de genre comme une expérience de pensée suppose qu'il est susceptible, dans un cadre théorique déterminé, d'être considéré comme une technique discursive aussi pertinente que d'autres techniques dans la méthodologie philosophique : le film de genre introduit en effet des modes narratifs fortement conditionnés de manière à développer, dans le cadre d'un système générique codifié, des concepts propres à l'argumentation philosophique. Bien qu'il n'ait pas de toute évidence de programme philosophique propre, il propose des illustrations concrètes à des concepts philosophiques, grâce à la narration et au programme formel qui organise la construction narrative.

Selon la compréhension fondamentale du concept d'expérience de pensée, la technique permet de rendre explicite, par les moyens du récit et en faisant appel à l'imagination de l'interlocuteur, un "savoir instinctif" (Wartenberg 2007, 57-58). Mais cela part du principe que l'expérience est organisée selon une argumentation déterminée – et l'auteur de l'expérience en question définit sa narration en fonction de la théorie qu'il cherche à prouver, ou du moins à illustrer. Mais qu'en est-il de l'auteur d'un film noir, puisque la narration qu'il propose ne se fait pas en fonction d'un programme philosophique qu'il cherche à défendre, mais par rapport à la fonction perlocutoire du film – divertir, émouvoir, etc. ? Peut-on ainsi annuler la fonction du film en tant qu'expérience susceptible de provoquer des lectures philosophiques juste parce que les conditions initiales de sa réception n'incluent pas une telle ambition ? Bien que cela soit défendable, il faut préciser que les expériences de pensée peuvent parfois se décliner au-delà des intentions initiales de leurs auteurs. Ainsi, si des interprétations "accidentelles" sont possibles à partir d'une narration spécifique (selon un programme philosophique pré-déterminé), des récits comme ceux des films noirs invitent naturellement à les lire à la lumière aussi bien d'analyses relatives à leur réception

monde sur le fil (Rainer Werner Fassbinder, 1973). Il est curieux de constater que, durant la même année 1999, et à l'aube du nouveau millénaire, trois films aussi proches thématiquement aient été produits, repensant de manière radicale le concept de réalité.

(Vincendeau 1993 ; Pillard 2012) que d'approches qui mettent en action des concepts abstraits.

L'expérience de pensée a donc cette particularité de formuler une hypothèse théorique en termes propres à l'imagination humaine, de manière à tester l'hypothèse en question dans une situation "factuelle", à savoir envisageable non de manière uniquement conceptuelle, mais dans un espace et un temps déterminés et, d'une certaine manière, "visualisables". Elle renvoie à une construction fictionnelle qui renvoie à la logique du mythe, dans le sens platonicien du terme (qui souligne la dimension fabulatrice du propos) où la construction situationnelle de l'expérience se fait à partir de "mythèmes", des traits et motifs narratifs élémentaires dont la réorganisation répond moins dans ce cas à une intention émotionnelle que, comme cela fut déjà suggéré, purement intellectuelle. Nous reprenons ici le terme de mythème dans le sens qui lui est donné dans la phylogénétique des mythes, une tendance moderne de l'histoire des mythologies qui analyse la généalogie des traditions mythologiques non dans une optique jungienne (les mythes en tant qu'images archétypales et primordiales appartenant à l'inconscient collectif) mais en fonction d'origines communes liées aux migrations des peuples, et avec les mêmes logiciels mis en place pour l'étude du génome humain⁹. Mais si la construction des mythes nous intéresse plus dans ce cas que leur circulation, les conventions narratives fondamentales que sont les mythèmes peuvent éclairer dans le cas présent la manière dont une fiction est construite en fonction d'un discours purement théorique, et dans une optique de réflexion spécifique à un auteur ou à une époque. Comment, donc, la construction fabulatrice qu'est l'expérience de pensée, renvoyant à notre disposition à comprendre mieux les concepts à partir de l'imagination, se retrouve-t-elle déclinée dans le cadre d'un film de genre, et plus particulièrement dans le corpus qui nous intéresse, appartenant au film noir des années 1940-1950 ?

La question ambivalente du déterminisme : *The Lady from Shanghai*

Si l'expérience de pensée, comme le "Il était une fois..." du conte, fonctionne à partir d'un "que se passerait-il dans le cas où...", ou, pour être plus explicite, sur le modèle du "imaginons que...", commençons justement par reformuler, sur le même modèle, ce qui,

⁹ Voir dans ce sens les travaux de Michael Witzel aux États-Unis (Witzel 2013), de Jean-Loïc Le Quellec en France (Le Quellec, 2017 ; Julien d'Huy et Jean-Loïc Le Quellec, 2014) ou de Yuri Berezkin en Russie.

dans certains films noirs représentatifs, relèverait de l'expérimentation philosophique. Et puisque nous reprenons les travaux de Jean-Paul Sartre, entre autres, pour la simple raison que, dans le même temps durant lequel Sartre formulait ses thèses sur la liberté en France au début des années 1940, les films noirs américains, et ce malgré l'interruption des relations entre les deux pays à cause de l'occupation allemande de la France, reprenaient et développaient dans un cadre fictionnel la relation problématique qu'ont les héros modernes avec leur propre liberté d'action, commençons notre expérimentation sur le même modèle du "Imaginons un garçon de café...", que nous allons appliquer à trois films noirs, produits sur une courte période de temps par trois cinéastes différents : *Out of the Past* (Jacques Tourneur, 1947), *The Lady from Shanghai* (Orson Welles, 1947) et *Criss Cross* (Robert Siodmak, 1949). Ce sont surtout les scènes de la première rencontre de l'anti-héros masculin avec la femme qui va se révéler être la cause de ses malheurs, narrée par le protagoniste lui-même, qui nous servira de fil conducteur.

Imaginons donc, comme nos films noirs le font, un homme, qui répond à tous les critères de l'anti-héros, qui s'engage dans une aventure romantique et perverse avec une femme, aventure dont il connaît l'issue funeste, mais qu'il refuse d'abandonner et de changer de cap pour la seule raison que le fait d'être conscient que cette aventure le condamne au pire, et son refus d'en faire quelque chose, est la seule manière, pour lui, de ressentir sa liberté. Malgré son bon sens (auquel il n'arrête jamais de se référer) et les avertissements des autres (en qui il a pourtant une confiance aveugle), il prend presque plaisir à reconnaître les chemins tortueux sur lesquels ses choix assumés l'engagent. En d'autres termes, et pour reformuler la fameuse affirmation de Sartre sur la liberté, l'homme est libre de se condamner lui-même au pire.

Dans *The Lady from Shanghai* d'Orson Welles, le réalisateur-acteur ouvre son film sur une réplique désabusée du héros présenté en narrateur homo-diégétique doté pourtant d'une capacité curieuse à l'omniscience – rien n'indique en effet, au début du film, qu'il s'agit d'un flashback, procédé d'écriture pourtant systématisé par le genre. C'est le héros qui, en pleine action, arrive pourtant à se distancer de lui-même, juger ses actes, mais sans pourtant sembler capable d'en changer aucun, malgré sa connaissance du cours fatal des événements dans lequel ces mêmes actes semblent l'entraîner. Le monologue d'ouverture du film, narré de la voix traînante de l'anti-héros Michael O'Hara (joué par Welles lui-même), définit immédiatement le genre du film, mais également les ambitions méta-génériques du récit :

Michael O'Hara : "Quand je commence à faire l'idiot (*fool*), rien ne peut m'arrêter. Si je savais où ça allait me mener, je n'aurais jamais rien commencé, si j'avais un certain bon sens, bien sûr. Mais dès que je l'ai aperçue, dès que je l'ai aperçue, tout bon sens me quitta, pour un long moment".

Cette réplique concentre une grande partie des éléments syntaxiques du film noir, et s'ils semblent prophétiques pour le protagoniste, ils synthétisent pertinemment le sentiment d'aliénation qui habite tout anti-héros du genre. La rencontre dont parle O'Hara est celle d'Elsa Bannister (Rita Hayworth), femme qu'il aborde de manière bien particulière – en insistant à lui offrir sa dernière cigarette, bien qu'elle ne fume pas – avant de la sauver des mains de voyous dans un parc. Il partage avec elle une calèche où il arrive à deviner d'où elle vient : descendante de Russes blancs ayant fui la révolution bolchévique, elle a vécu et travaillé à Macau et Shanghai, où elle fut, comme le dialogue le suggère, une joueuse professionnelle et apparemment la survivante d'une bien sale situation, murmurant à elle-même plus qu'à O'Hara qu'il faut plus que de la chance pour s'en sortir à Shanghai. Par la suite, et vers la fin du film, sa connaissance de la langue (elle parle un mélange de Mandarin et de Cantonais) et du milieu de la pègre chinoise, confirme son emprise sur un monde complexe et sur son propre destin, sortant victorieuse bien qu'aigrie d'un monde où elle n'était censée être qu'une victime. Elle offre à O'Hara un poste sur son bateau de croisière, et, bien que refusant d'abord, il se laisse convaincre par le mari, Arthur Bannister (Everett Sloane), un avocat véreux connu pour son habileté à acquitter des criminels et à gagner des procès improbables. Mais durant la croisière, O'Hara rencontre George Grisby (Glenn Anders), l'associé excentrique de Bannister. Ce dernier lui fait une étrange proposition : O'Hara doit aider Grisby, qui voudrait disparaître et se réfugier sur une île déserte pour échapper à la fin du monde, à mettre en scène sa mort et à avouer de l'avoir tué accidentellement. Ainsi, sans l'existence d'un cadavre, O'Hara ne sera pas condamné, et Grisby peut toucher une assurance-mort conséquente. Réticent d'abord, O'Hara accepte pour aider Elsa, qui se dit victime d'abus physiques de la part de Bannister. La nuit où ils doivent mettre en action leur plan, Grisby tue Broome, le valet de Bannister, qui essaie de le faire chanter, et semble perdre peu à peu ses moyens. Welles aide Grisby à disparaître, mais découvre aussitôt que le corps d'un Grisby criblé de balles a été découvert. Arrêté, il est défendu par Bannister, qui ne semble pas particulièrement disposé à l'innocenter. O'Hara arrive à s'enfuir du tribunal, mais il est retrouvé par Elsa et ses acolytes. Cette dernière lui révèle ce qu'il suspectait déjà : elle avait prévu de tuer son mari avec l'aide de Grisby, mais ce dernier, paniquant et tuant Broome, a fait tout échouer. Elle a dû ainsi se débarrasser de lui pour se protéger. Ils

sont rejoints par Bannister, qui avait déjà tout compris, et les deux conjoints s'entretuent sous le regard d'O'Hara, qui, innocenté par une lettre de Bannister au procureur, peut s'échapper en espérant pouvoir vivre assez longtemps pour oublier Elsa, après avoir rappelé qu'il ne fut, dans toute cette affaire, qu'un 'idiot' (*fool*) conscient.

Le monologue d'ouverture nous donne d'abord l'impression que le protagoniste essaie de se disculper avant que l'on ne voie pour quelles raisons il s'acharne à se trouver des excuses. Mais ce sont des excuses équivoques, puisqu'elles soulignent l'incapacité du personnage à éviter l'irréparable, tout en suggérant sa capacité à prévoir l'irréparable et sa disposition à ne pas faire les efforts nécessaires pour l'éviter. Dans son ouvrage consacré au genre, Robert Pippin reformule déjà les trois points que O'Hara expose pour évaluer la vraie force de sa volonté : 1) Je suis habituellement et intentionnellement "idiot", je ne fais pas ce que je sais être meilleur pour moi, et je fais parfois, intentionnellement, ce que je sais être idiot, dans l'intention d'être idiot ; 2) Je suis ignorant, et ne pouvais prévoir ce qui va arriver, c'est pour cette raison que j'agis de telle manière. Et finalement, 3) Je ne suis pas dans le bon état d'esprit (Pippin 2012, 55-56). Ce qui caractérise cette justification, c'est l'art de la contradiction que nourrit l'anti-héros, moins pour se trouver les excuses nécessaires (qui essaie-t-il de convaincre ? Et puisqu'il ne semble pas particulièrement disposé à convaincre ses interlocuteurs directs, pourquoi chercherait-il à nous convaincre, nous, spectateurs ?) que pour dérouter toute personne disposée à comprendre ses motivations.

Dans la séquence d'ouverture, O'Hara se présente simultanément comme l'initiateur de la séduction et la victime de son objet de désir. Mais comment pourrait-il être l'un et l'autre en même temps ? Surtout, pourquoi définit-il immédiatement son désir pour Elsa Bannister comme un désir manipulé, avant même que cette dernière ne manifeste une quelconque intention de le manipuler, et alors qu'elle a encore droit, du moins théoriquement, au bénéfice du doute ? O'Hara s'amuse à se jeter constamment sur le chemin de l'héroïne (en lui offrant une cigarette, en la sauvant des voyous dans le parc...) pour ensuite mettre en doute toutes les motivations de celle-ci (pourquoi elle a jeté son revolver, pourquoi elle l'invite à rejoindre l'équipe de son yacht...). Cela suggère-t-il qu'O'Hara voudrait, au fond de lui-même, que son désir soit en effet manipulé ? Pippin relève cette particularité, en renvoyant l'attitude d'O'Hara à celle d'un homme victime des valeurs de sa société de consommation, et note que le désir manipulé, comme le rappellerait la publicité et la radio, est l'essence de toute société commerciale, et donc l'omniprésence d'une telle manipulation pourrait rendre cette distinction difficile à faire (Pippin 2012, 63). Mais Pippin ne souligne pas ce que ce sentiment révèle de l'interaction des deux protagonistes : en effet, O'Hara

semble accuser Elsa Bannister, de manière presque instinctive, et par le fait même que la passivité même de cette dernière en face de son entreprise de séduction relève à ses yeux de la manipulation, de reproduire des traits propres à celle de la coquette, qui partage par ailleurs plusieurs similitudes avec la femme fatale du film noir. Quand O'Hara séduit Elsa en assumant aussitôt qu'elle le manipule (avant même que cette dernière ne manifeste une motivation précise), il lui fait immédiatement partager avec la coquette, pour reprendre un mot de René Girard, une forme de refus de la réciprocité affective. Girard explique la coquetterie à partir d'un dédoublement qui donne un triangle dont deux des pointes représentent l'aimée et le corps de l'aimée. La coquette se désire grâce au désir de son amant, et se laisse désirer grâce au désir de soi :

L'être aimé se dédouble en objet et en sujet sous le regard de l'amant. [...] Le désir sexuel [...] est toujours contagieux. [...] Imiter le désir de son amant, c'est se désirer soi-même grâce au désir de cet amant. [...] [La coquette] entretient et attise les désirs de son amant, non pas pour s'y abandonner, mais pour mieux se refuser. (Girard 1999, 125).

La suite des événements, avec l'apparition graduelle de son mari puis de l'associé de ce dernier, Grisby, renforce l'impression d'une femme vivant au cœur d'un réseau complexe de regards, et d'envies, dont elle se nourrit tout en maintenant chaque prétendant à une distance équitable. L'attitude d'Elsa qu'elle partage avec celle de la coquette révèle une forme de condescendance morale qui la préserve des vulnérabilités de ses prétendants tout en lui permettant de se nourrir de leurs aspirations la concernant. Elle se laisse ainsi facilement émouvoir par le désir d'un intrus, O'Hara, prêt désormais à mener avec elle un jeu de séductions et de dérobades (puisqu'il entreprend le jeu de séduction et s'en défend par le même mouvement), et qui semble également permettre à Elsa de redécouvrir le désir de soi. Comme le suggère Girard, qui voit dans tout désir, manipulé ou non, une triangulation mimétique, "personne ne se désire soi-même à moins, bien entendu, de se désirer par l'intermédiaire de quelqu'un d'autre et c'est là ce qu'on appelle la coquetterie qu'il faut se garder de lire, comme on le fait d'habitude, dans la clef narcissique" (Girard 2000, 38). Girard souligne par ailleurs l'ambivalence au cœur de l'attitude de la coquette, en précisant que "la coquette voudrait se considérer comme une femme vertueuse, mais elle veut aussi jouir des plaisirs qu'offre la coquetterie ; dans la plupart des cas, la coquette finit par choisir la zone de clair-obscur entre vice et vertu" (Girard 2011, 169). Par sa manière de naviguer dans cette zone, l'héroïne du noir, comme Elsa Bannister, s'offre à O'Hara comme une

femme capable de tous les possibles, sans perdre ni de sa capacité à fasciner, ni de sa disposition à terrifier les hommes qui orbitent autour d'elle¹⁰.

Mais le jeu équivoque d'Elsa Bannister n'aurait aucune raison d'être si la disposition naturelle de l'anti-héros à s'y laisser aller volontairement ne se manifestait d'une manière aussi flagrante. À la quarante-huitième minute du film, au moment qui renverrait, dans la terminologie narratologique, au *midpoint*¹¹, Elsa demande à O'Hara pourquoi il s'est laissé entraîner dans cette affaire et la réponse ne se fait pas attendre : "Sûrement, parce que je suis un idiot, un idiot délibéré, intentionnel, et c'est la pire espèce. Ne le savais-tu pas ?"¹².

C'est la conscience que le personnage a de sa bêtise (être un idiot "délibéré, intentionnel") qui le fait agir certes bêtement selon les apparences (et les autres personnages ne manquent pas de dénoncer sa naïveté), mais il n'en est rien si l'on conçoit son action en fonction de son essence même : l'action en elle-même, pour le personnage, se définit par sa futilité. Si Bannister, le mari, cherche sans cesse à avancer sa haute intelligence stratégique comme un argument de supériorité et de puissance, il le fait pour lire des situations dont nous avons déjà saisi l'improbabilité : dans sa confrontation avec sa femme avant le procès d'O'Hara, il lui demande comment Grisby était censé toucher son assurance-vie s'il voulait se faire passer pour mort, ce qui relève de la pure logique. Ainsi met-il en lumière la manipulation facile que subit O'Hara, que ce soit de la part de Grisby ou, en catimini, de la part d'Elsa. Mais peut-on accuser "d'idiotie" quelqu'un qui a délibérément décidé d'agir irrationnellement ? Comme ses pendants antihéroïques du noir, O'Hara agit, s'il faut reprendre un mot de Pippin, en fonction d'une "irrationalité motivée" (*motivated irrationality*), faisant quelque chose d'irrationnel, et pourtant à la lumière de, et entièrement conscients de l'irrationalité de la chose (Pippin 2012, 21). Pour un person-

¹⁰ Notons par ailleurs que les protagonistes féminins du film noir partagent cette qualité avec les héroïnes d'un sous-genre comique américain apparu dans les années 1930, la *screwball comedy*, dont les personnages féminins maintiennent avec leurs interlocuteurs masculins une relation dialectique, où leur désir ne peut s'exprimer que dans une dynamique conflictuelle continue, provoquant chez les héros une attirance et un rejet simultanés de l'autre.

¹¹ Le *midpoint*, dans la terminologie de Syd Field ou de John Truby, le point médian du film où toutes les certitudes du personnage principal sont mises à l'épreuve, remises en question ou tout simplement mises à bas – dans la mythologie, cela renverrait au passage que le héros effectue aux enfers, où il fait face à ses propres limites et sa propre mortalité.

¹² Elsa: "Michael, why did you let yourself get dragged into it?" / Michael: "Sure because I'm a fool, a deliberate, intentional fool, and that's the worst kind. Or didn't you know?".

nage qui ne perçoit ses actions que sous l'angle de la futilité, et dont les efforts à agir ou à réagir à des injustices apparentes (l'abus qu'Elsa prétend subir de la part de son mari) se font sans aucune conviction fondamentale ni motivation pertinente – trait que Welles a bien cherché à confisquer à son protagoniste –, l'acte, aussi 'insensé' soit-il, semble désormais teint, paradoxalement, d'une certaine sagesse.

Le double statut d'O'Hara, de protagoniste et de narrateur intra-diégétique (cas très fréquent dans le film noir) révèle une dissonance entre les deux niveaux diégétiques (l'anti-héros maîtrisant les outils de la diégèse tout en étant la principale victime du récit) qui sert principalement à mettre en avant deux données : la première, suggérée déjà par Pippin, est de se demander si l'un (l'anti-héros dans ce cas) est toujours condamné à *être* ce qu'essentiellement, il *était*, ou *est* (Pippin 2012, 27). Cette idée, bien que Pippin l'applique principalement à *Out of the Past*, prend sens dans le film de Welles à travers toutes les discussions entre O'Hara et Elsa sur l'incapacité de chacun d'eux à échapper à leur "nature initiale", à devenir autre chose qu'ils ne sont, ou qu'ils ne sont condamnés, justement, à être. Le flashback viendrait dans ce cas souligner tout effort vain des anti-héros, ou dans certains cas leur disposition à ne rien changer dans leur nature qui puisse les rendre dignes d'une quelconque rédemption.

La deuxième est la conscience du héros du film noir à choisir de céder sa liberté, et son libre-arbitre, à l'arbitraire – de se faire manipuler, par la femme fatale en premier, et de s'en moquer royalement. L'exemple le plus spectaculaire est la réponse, dans *Out of the Past*, du personnage de Robert Mitchum à la femme qu'il poursuit, qui a essayé d'assassiner son amant et qu'on accuse d'avoir volé une somme conséquente d'argent, et qui lui demande s'il la croit : "Chérie, je m'en moque" (*Honey, I don't care*). Il admet ainsi, comme O'Hara cherche plus implicitement à le faire, que même s'il y a manipulation, elle est non seulement approuvée, mais acceptée comme une donnée naturelle du rapport de force qui s'établit entre eux. Sa réponse permet ainsi la signature de ce contrat qui lie, tragiquement, les deux personnages. Ils sont ainsi conscients que ce qui détermine leurs destinées n'est plus la volonté des dieux (comme ce serait le cas dans la tragédie antique), ni la conséquence de leurs humeurs (comme dans la tragédie classique) ni de leurs gènes (comme dans le roman naturaliste, une des sources d'inspiration littéraires du film noir). Le déterminisme est défini par leur "bêtise" (si c'est par ce terme qu'il faut traduire *foolishness*), facilement corrigible par l'acte, sauf quand leurs actes sont déterminés par leur volonté – ou leur liberté – à ne pas la rectifier.

Que faire de sa liberté d'agir : *Out of the Past* et *Criss Cross*

Si les deux films de Jacques Tourneur et Robert Siodmak ont été retenus dans le présent article avec le film de Welles, c'est principalement parce que, plus que tout autre film noir, ils sont construits autour d'un "Je" qui affirme explicitement être conscient aussi bien de l'issue de son entreprise et des ramifications complexes de ses choix que de sa disposition à n'en rien changer. Les deux films ont un point en commun : leur première moitié est construite sur un long flashback, procédé narratif dont l'usage systématique (et novateur) dans le film noir est loin d'être fortuit, du fait même qu'il privilégie le comment (Comment l'anti-héros en arrivera à ce qui va inévitablement le détruire) au quoi (Y a-t-il la moindre possibilité de salvation, ou du moins de rédemption, pour le protagoniste ? Question dont la réponse est toujours la même), puisque, indépendamment de la volonté de tous les personnages impliqués dans la catastrophe, la fin est déjà écrite. Ce que nous voyons défiler devant nos yeux n'est désormais qu'une séquence pré-déterminée d'événements impossibles à modifier. Le déterminisme est défini par leur "bêtise" (si c'est par ce terme qu'il faut traduire *foolishness*), facilement corrigible par l'acte, sauf quand leurs actes sont déterminés par leur volonté – ou leur liberté – à ne pas la rectifier.

Dans *Out of the Past*, Jeff Markham (Robert Mitchum), réfugié dans une ville de province où il gère une station-service, se doit, avant d'aller confronter ses démons et ses anciens associés, de raconter à sa fiancée actuelle (Virginia Huston) son parcours avant son arrivée dans cette ville où il s'est créé une nouvelle identité. Commence ainsi le flashback du film : détective privé, il est engagé par un chef mafieux, Whit Sterling (Kirk Douglas), pour retrouver sa maîtresse, Kathie Moffat (Jane Greer) qui l'a laissé pour mort après lui avoir tiré dessus et lui avoir volé quarante mille dollars. Markham la retrouve dans une ville mexicaine, mais tarde à prévenir Sterling – s'offrant pour la première fois le luxe, comme O'Hara, de reconnaître sa "bêtise" et de l'assumer entièrement par la même occasion –, avant de fuir avec elle. Ils sont rattrapés par un autre détective, ancien partenaire de Markham également engagé par Sterling et qui n'hésite pas à les faire chanter, mais Kathie le tue de sang-froid. Retour au présent : essayant de la fuir et d'oublier son passé, Jeff Markham est retrouvé par Sterling et Kathie, qui a réussi, en femme fatale exemplaire, à se faire pardonner. Il est entraîné dans de nouvelles magouilles qui vont le mener à sa perte, ainsi qu'à celle de tous ceux avec qui il a eu le malheur de s'associer – ou qui ont eu le malheur de s'associer à lui.

Dans la scène "primitive" de la première rencontre, à partir de laquelle Markham assume, avec un pragmatisme qui contraste étrangement avec ses intentions et son "aveuglement", sa "bêtise" à succomber aux charmes de l'héroïne, un intermède ne manque d'intriguer : le passage des deux personnages dans un casino, où Markham, montrant quelque peu sa réticence aux jeux du hasard, répond à Kathie Moffat qui lui demande s'il y a d'autres manières de gagner. Markham répond qu'il y a des manières de 'perdre plus lentement'. Cette caractéristique de joueuse, que Kathie partage par ailleurs avec Elsa Bannister de *The Lady from Shanghai*, révèle chez les femmes du noir une volonté d'action radicale et franche, comme si, devant la même roulette, elles jouaient le tout pour le tout, sans anticipation ni préparation, sur une impulsion pure. Mais cette volonté relèverait aussi, pour Pippin, d'une certaine manière propre à nos protagonistes de faire avec "l'incontrôlabilité perçue du destin – pariant et vivant avec les conséquences du pari" –, et ainsi les jeux du hasard acquièrent dans les films noirs une "importance existentielle", puisque l'un accepte le fait qu'il ne contrôle pas vraiment l'avenir (Pippin 2012, 30-31).

C'est pourtant l'attitude de Markham en face de la volonté – ou de l'esprit entreprenant – de l'héroïne qui souligne la capacité de l'anti-héros à faire "l'aveu total de son aveuglement" (Vighi 2014, 44), jusqu'à endosser son obsession fatale pour une femme dont il a pourtant deviné, et même reconnu explicitement, la 'face obscure' de ses intentions, allant jusqu'à lier son destin à elle malgré les multiples avertissements et son propre bon sens. Dans *Criss Cross*, le protagoniste, Steve Thompson (Burt Lancaster), a la même intuition, mais pour des résultats semblables : il ignore ce que sa raison lui dit, assume ce qui semble être une décision, mais une décision qu'il présente comme imposée à lui. Thompson, un ancien convoyeur, retourne à Los Angeles, sa ville natale, pour retrouver son ex-femme, Anna (Yvonne de Carlo), qui est maintenant la maîtresse d'un homme de main de la mafia locale, Slim Dundee (Dan Duryea). Pénétrant dans une boîte de nuit où il sait qu'il va la retrouver, il la regarde longuement danser avec un jeune homme, sur une musique entraînante (*Jungle Fantasy*), avant de se faire remarquer par elle. Tout son entourage (sa mère, son ami d'enfance qui s'avère être également un policier) essaie bien sûr de le dissuader de renouer avec elle, en vain. La réplique prémonitrice de Thomson qui lance le flashback, entre autres tout aussi révélatrices, révèle la conscience qu'il a de l'emprise de cette femme sur lui, et son refus à assumer pleinement la responsabilité de ce qui lui arrive : "Mais dès le début, tout est allé dans le même sens. C'était le sort ou le destin ou la poisse ou ce que vous voulez, mais dès le début..."

À ce stade des choses, une question ressort, aussi bien dans le cas de Markham et de Thomson que dans celui de tous leurs confrères du même genre – même si Markham, par son honnêteté et sa franchise naturelle (soulignée par le jeu tout en retenue, mais aussi extrêmement direct de Robert Mitchum), met mieux en lumière la nécessité d'une telle question : peut-on accuser les anti-héros du film noir de "mauvaise foi" ?

Sartre définit la mauvaise foi d'un individu de la manière suivante, qui pourrait déjà trouver des réponses illustrées dans certains efforts de nos protagonistes à s'expliquer leurs faiblesses devant les femmes qui les fascinent : "Tout homme qui se réfugie derrière l'excuse de ses passions, tout homme qui invente un déterminisme est un homme de mauvaise foi [...] je suis en contradiction avec moi-même si, à la fois, je les veux et déclare qu'elles s'imposent à moi" (Sartre 1996, 68). La mauvaise foi est donc "mensonge à soi", ce qui la différencie fondamentalement du simple mensonge, comme Sartre le développe par ailleurs :

Dans la mauvaise foi, c'est à moi-même que je masque la vérité. Ainsi, la dualité du trompeur et du trompé n'existe pas ici. [...] On ne subit pas sa mauvaise foi, on n'en est pas infecté, ce n'est pas un état. Mais la conscience s'affecte elle-même de mauvaise foi. Il faut une intention première et un projet de mauvaise foi : ce projet implique une compréhension de la mauvaise foi comme telle et une saisie préreflexive (de) la conscience comme s'effectuant de mauvaise foi. Il s'ensuit d'abord que celui à qui l'on ment et celui qui ment sont une seule et même personne, ce qui signifie que je dois savoir en tant que trompeur la vérité qui m'est masquée en tant que je suis trompé. (Sartre 2017, 83)

Mais suite à la manière dont Sartre définit son propre concept, qui peut être synthétisé également par l'idée d'un refus radical de toute forme de déterminisme, la position particulière qu'occupent nos protagonistes s'avère encore plus singulière encore, puisque dans un corpus indéniablement marqué par la syntaxe tragique, ces mêmes protagonistes, et en premier lieu Markham, sont ceux que l'on peut le moins accuser de mauvaise foi. Les affirmations de Markham sont celles qui marquent de la manière la plus spectaculaire la position que le protagoniste du film noir sait qu'il tient dans le récit, et la trajectoire qui lui est assignée. De même, par son propre "aveu", il assume pleinement ses responsabilités dans l'action et par cela même s'y assigne un espace, quelque peu équivoque, de liberté. Par sa conscience de la manipulation qu'il subit, il impose une touche personnelle à ce qui va advenir. Ainsi, la question de l'auto-détermination prend des nuances contrastées et troubles. Plus encore que Thomson, Markham ne se excuse par aucune excuse extérieure possible.

Il est seul en face de ses décisions. À l'issue de la séquence qui synthétise leur rencontre et leur pacte amoureux – et criminel, puisque les deux termes fonctionnent continuellement en binôme –, Kathie Moffat pose la dernière question cruciale à son compagnon, qui se montre aussi bien sous son charme que sceptique en face de ses multiples déclarations : "Tu me crois, n'est-ce pas ?" (*Do you believe me, don't you ?*). La question est piégée bien que désespérée du fait même que Markham lui a clairement fait comprendre qu'il est loin d'être dupe et que toutes ses affirmations sont à ses yeux discutables. Mais sa fameuse réponse laconique, évoquée plus haut – "Chérie, je m'en moque" –, résume à elle seule toute l'attitude du héros du film noir. Non seulement le protagoniste sait tout de son interlocutrice, non seulement il est prévenu et le fait comprendre, mais il le fait quand même, malgré tout. Comme ses compères masculins du genre, Markham est conscient de l'échec inévitable de ses actions, mais il se sait incapable d'agir d'aucune autre manière. Pippin relève déjà cette curieuse occurrence chez les protagonistes masculins, et la discute à partir de la notion d'agentivité (*agency*), en se demandant en quoi consiste l'action, et l'agentivité, quand il ne reste aucune raison de croire dans un espace de possibilités, et quand nous suspectons que toute idée de quelqu'un menant le jeu, maîtrisant sa vie, commence à nous apparaître comme naïve et fautive ? (Pippin 2012, 10-11). Cela est vrai à la différence que cette connaissance que nous avons de l'illusion d'une quelconque maîtrise du héros de sa propre destinée, nous, en tant que spectateurs, la partageons avec le protagoniste lui-même. Nous ne faisons pas qu'assister, empathiques et impuissants, à la lente descente aux enfers d'un héros inconscient, mais nous observons le héros lui-même, par un phénomène improbable d'auto-réflexivité, nous faire part de sa capacité, au milieu de l'action, à faire preuve de lucidité. Pippin résume ce phénomène, la conscience que les anti-héros ont de leurs propres actions, par le concept d'agentivité, affirmant que les films noirs apportent des preuves encore plus frappantes sur la différence entre *ce que nous croyons 'encore' penser* (à propos de l'agencement causal individuel, la connaissance de soi, la responsabilité morale et notre auto-réflexivité), et *ce que nous pensons vraiment*. Cela devrait permettre de poser des questions évidentes sur *ce que nous devrions penser* à propos de ces questions (Pippin 2012, 19). La parole que le genre donne à l'anti-héros masculin et la version qu'il propose de sa propre histoire à travers les flashbacks qu'il initie lui permettent de prendre du recul par rapport aux événements, mais aussi à affirmer comment il s'est 'conçu' à travers ces mêmes événements. Ce n'est pas un hasard si les autres personnages dans la nouvelle vie de Markham ne savent rien de son passé et, d'une certaine manière, il n'est encore "rien" à leurs yeux jusqu'au moment où il raconte ce qui l'a mené jusqu'ici et comment il a construit

son propre parcours fatal. Pour paraphraser Sartre, rien n'a conçu Markham que Markham lui-même, puisqu'il se crée un être à partir de sa propre voix, et ne donne accès à sa vie et à ses actions qu'à travers sa propre subjectivité. Ainsi, n'attendant pas une focalisation omnisciente pour définir ce qu'il est, il est "non seulement tel qu'il se conçoit, mais tel qu'il se veut, et comme il se conçoit après l'existence, comme il se veut après cet élan vers l'existence [...] l'homme est d'abord ce qui se jette vers un avenir, et ce qui est conscient de se projeter dans l'avenir" (Sartre 1996, 29-30). Ainsi repose sur lui, comme il le sait lui-même, la responsabilité de toute son existence.

Sartre est en même temps un référent improbable et très pertinent dans le cadre d'une analyse de ce que serait la liberté dans le film noir. Improbable, car sa philosophie existentialiste est résolument anti-déterministe, ce qui dénoterait dans l'analyse d'un genre filmique habituellement lu à la lumière des conventions de la tragédie. Mais le renvoi à Sartre est également pertinent du fait même que, contemporain à la production de ces films (et malgré le fait que la France et les États-Unis n'ont pas eu d'échanges, entre autres culturels, sur toute la première moitié des années 1940), sa conception de la liberté répond étrangement à la manière dont les anti-héros du noir essaient d'appréhender la leur. Un constat que fait Pascale Fautrier des thématiques générales des scénarios de Sartre (il en a écrit une douzaine durant la même décennie) et de son théâtre résume bien cette idée :

"Mais le thème le plus récurrent dans tous ces scénarii est celui de lutte contre la fatalité, destin ou pure irréversibilité du temps. Cette lutte, qui peut être interprétée aussi comme une lutte de la conscience individuelle et de la liberté contre les forces humaines ou naturelles qui lui font obstacle, met nécessairement aux prises l'individu et son entourage, foule humaine ou paysage menaçant dans un va-et-vient constant entre le visage et les panoramas qui l'entourent, dans une sorte de confrontation tragique du microcosme intérieur, halluciné ou déterminé à imposer sa lucidité libre, avec le macrocosme écrasant d'un réel où les jeux sont toujours faits" (Fautrier 2006, 7)¹³.

Étrangement, quelle autre définition aurait convenu au film noir des années 1940 que celle où Fautrier résume l'œuvre scénaristique de Sartre durant la même décennie ? S'il n'existe, à notre connaissance, aucune preuve que Sartre ait vu et apprécié les films noirs des années 1940 – bien que, en cinéphile qu'il était, il ne pouvait pas ne pas les avoir vu –,

¹³ Fautrier continue plus loin ainsi : "Sartre scénariste, comme le Genet du *Saint Genet comédien et martyr*, joue en tragédien à 'qui perd gagne' – où l'échec existentiel ou politique, tant qu'il est programmé, devient une victoire... Une magnifique et intemporelle tragédie" (Fautrier 2006, 7).

et s'il ne semblait pas avoir été particulièrement emballé par ces productions américaines, il n'empêche qu'il existe, tout d'abord, une forte relation entre la conception sartrienne du choix libre et le concept de l'individualisme problématique tel qu'illustré par le genre noir. Mais surtout, les ambivalences morales liées, dans la pensée existentialiste, aux défis que suggère la liberté humaine habitent les motivations des anti-héros du genre et leurs questionnements sur leur manière d'user, ou d'abuser, de leur propre liberté. Si l'individu, dans la manière dont Sartre le conçoit en posant les bases de sa pensée existentialiste, n'est défini par rien d'autre que ses actions et sa manière de déterminer sa place dans le monde (à en croire son fameux 'L'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait'¹⁴), l'anti-héros du film noir se distingue par sa liberté certes, mais une liberté dont il mesure sans cesse les conséquences sur sa vie. En effet, il a constamment conscience que ce qu'il fait, ce qu'il est capable d'accomplir, les choix qui lui sont possibles – bien qu'ils soient des choix aux conséquences funestes – sont le produit de son seul libre-arbitre. Quand Markham, Thompson ou O'Hara choisissent d'abandonner leur indépendance pour une femme, ils le font consciemment, en assumant pleinement les conditions de leur aliénation : confrontés à leurs propres responsabilités, et angoissés par les perspectives et les conséquences d'une telle liberté – et la voix-off des protagonistes vient confirmer le processus d'aliénation dont ils sont les initiateurs et les victimes. La modernité de l'anti-héros du film noir, et la caractéristique qui pourrait le rapprocher de la conception de l'homme durant les années 1940, s'inscrit dans la manière dont il prend conscience de sa liberté par l'angoisse. Tout en reconnaissant tous les choix possibles qui s'offrent à lui, l'anti-héros ne se retrouve que dans le choix qui semble annuler tous les possibles. De même, sa confrontation avec la figure de la femme fatale vient illustrer de manière frontale son sentiment de liberté qui se construit dans le désir (la liberté de vouloir une femme que sa raison rejette) ainsi que dans la peur, ou la crainte (être conscient que ce qui le lie irrémédiablement à cette femme échappe à toute raison).

Si, pour Sartre toujours, ne pas choisir, c'est encore choisir, puisque le fait de ne pas choisir relève dans son système de pensée de l'impossibilité même¹⁵, le film noir propose, à travers sa figure emblématique, une variation propre au genre : faire les mauvais choix ne

¹⁴ Pour reprendre la phrase entière : "L'homme est non seulement tel qu'il se conçoit, mais tel qu'il se veut, et comme il se conçoit après l'existence, comme il se veut après cet élan vers l'existence, l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait" (Sartre 1996, 29-30).

¹⁵ "Le choix est possible dans un sens, mais ce qui n'est pas possible, c'est de ne pas choisir. Je peux toujours choisir, mais je dois savoir que si je ne choisis pas, je choisis encore" (Sartre 1996, 63).

voudrait pas dire que les choix du personnage ne sont pas le fruit de sa propre et seule volonté – le fameux "Quand je fais l'idiot, rien ne peut m'arrêter" du protagoniste de *The Lady from Shanghai*. Le personnage en a pleinement conscience, et, d'une manière ou d'une autre, il l'assume (a-t-il autrement le choix ?) – d'où son angoisse fondamentale. De même, au cœur de la pensée de Sartre, et dans la relation que nous essayons de tisser entre libre-arbitre et déterminisme, se pose la question de l'action. Pour le philosophe français,

"Agir, c'est modifier la figure du monde, c'est disposer des moyens en vue d'une fin, c'est produire un complexe instrumental et organisé tel que, par une série d'enchaînements et de liaisons, la modification apportée à l'un des chaînons amène des modifications dans toute la série et, pour finir, produise un résultat prévu" (Sartre 2017, 477).

Mais Sartre ne s'arrête bien sûr pas à cette définition initiale : il y greffe la question de la finalité, puisqu'une action est par principe *intentionnelle*. Si agir est une donnée essentielle dans la manière dont l'individu se définit, comment penser l'adéquation du résultat à l'intention, quand on ne peut pas toujours prévoir toutes les conséquences et les retombées de nos actions ? Dans ce sens, s'il faut penser l'action en fonction de sa finalité, comment peut-on expliquer la manière dont les anti-héros de notre corpus appréhendent les possibilités funestes mais prévisibles de leurs propres actions ?

Pour reprendre, de manière légèrement déclinée, l'affirmation de Sartre, nous pourrions presque dire que, pour nos protagonistes, mal choisir, c'est encore, et surtout, choisir, puisque c'est par le choix conscient d'une décision funeste qu'ils doivent ressentir pleinement leur liberté de choisir. Dans le cadre de l'existentialisme français, 'mal choisir' serait une aberration philosophique, puisque

"Choisir d'être ceci ou cela, c'est affirmer en même temps la valeur de ce que nous choisissons, car nous ne pouvons jamais choisir le mal ; ce que nous choisissons, c'est toujours le bien, et rien ne peut être bon pour nous sans l'être pour tous" (Sartre 1996, 32).

Pourtant, le choix des anti-héros du genre est en quelque sorte déjà déterminé par les conséquences désastreuses qui en découlent. Mais, de manière encore plus flagrante chez le personnage de Siodmak, c'est son entêtement à défendre la femme contre toute logique, et à se rebeller contre toute autorité, familiale mais surtout légale (ce n'est point un hasard que, dans ce film comme dans un autre film noir de Siodmak, avec le même acteur, *The Killers*, réalisé en 1946, le meilleur ami du protagoniste soit à chaque fois un policier), qui serait l'expression la plus pure, selon lui, de sa liberté. Comme des enfants qui se révoltent juste pour le besoin de se sentir capables de le faire, quitte à subir les pires punitions ensuite (et il n'y a rien peut-être de plus tragique, dans le quotidien, que cet entêtement enfantin à assu-

mer le pire juste pour éprouver de manière absolue sa liberté, ou pour prendre position là où toute prise de position est inutile), les anti-héros du film noir prennent plaisir à voir le monde basculer en conséquence d'une passion à peine aveugle – puisque, au fond, le protagoniste masculin du noir est le premier à dénombrer tous les défauts de celle pour qui il dérègle son propre monde et celui de son entourage.

Conclusion

En partant donc de conventions narratives qui, comme fonctionneraient les mythes dans l'étude des mythes, se retrouvent sous certaines combinaisons dans le film noir – "un homme rencontre une femme", "la femme manipule l'homme à commettre l'irréparable", "l'homme se sacrifie", etc. –, nous remarquons que ces nouvelles combinaisons proposées avancent des variations propres à suggérer de nouvelles approches sur des concepts spécifiques – imaginons un homme qui, tombant sous le charme d'une femme fatale, décide par lui-même d'abandonner sa liberté d'agir et sa disposition à modifier le cours funeste de ses propres actions... Les conventions narratives sont ainsi retravaillées dans un sens spécifique, non uniquement à faire ressortir l'*hamartia* (l'erreur tragique) du personnage – et les réminiscences de la tragédie dans le genre filmique ont souvent été relevées et discutées – mais aussi à repenser le concept de liberté dans un contexte socio-culturel déterminé.

Mais qu'est-ce qui fait que cette lecture des films noirs ne relève pas d'une simple interprétation, où l'œuvre se lit à la lumière de grilles d'analyse qui lui sont à priori étrangères, et qui ne dépendent que de la perception qu'en a le lecteur – dans ce cas-là, le film noir au prisme de l'existentialisme sartrien par exemple. Le risque continu, dans le cadre d'une telle approche, est de 'parachuter' des grilles de lecture qui ne prennent en compte que de manière périphérique les intentions de leurs auteurs, intentions normalement mieux perceptibles à partir d'une exploration technique de leurs langages narratifs et formels. Mais ce serait ignorer que la simultanéité entre la production d'une œuvre fictionnelle et filmique et le développement renouvelé de discours philosophiques rend peut-être moins circonstancielle la lecture de l'une à la lumière des autres.

Penser donc le film noir comme une expérience de pensée sur la liberté, aussi improbable que puisse initialement être l'idée, est concevable à partir du moment où les films discutés ne sont pas antérieurs ou ultérieurs mais contemporains des mouvements de pensée renouvelant la compréhension de la liberté : que les films soient produits *en même temps*

aux États-Unis que la pensée existentialiste en Europe, dans une période où les échanges entre les deux continents sont pourtant restreints voire interrompus, ne manque d'intriguer sur la capacité des films "à philosopher", c'est-à-dire à repenser, presque intuitivement, et selon les mêmes modalités des "expériences en imagination" (autre traduction française de *thought experiment*), des concepts soumis à un nouvel examen critique.

L'originalité du film noir dans le cadre d'une lecture sur la question de la liberté viendrait donc de la disposition nouvelle à l'introspection offerte au protagoniste soumis à des choix impossibles. Au lieu d'être inconscient des dangers qui s'offrent à lui, l'anti-héros sait à chaque fois en quoi il s'engage : il le fait même savoir. Mais cela ne fait que renforcer l'impression d'un choix impossible à éviter pour lui. Quoi qu'il fasse, il se doit de choisir, puisque la possibilité même de rester passif, de ne pas avoir à agir d'une quelconque manière, ne lui est désormais pas accordée. Le fait même de ne pas avoir à choisir apparaît le plus souvent, dans les films en question, comme un luxe que le protagoniste, par sa nature même, n'a pas.

*Prof. Dr. Toufic El-Khoury, Université Saint-Joseph de Beyrouth (USJ),
Institut d'Études Scéniques, Audiovisuelles et Cinématographiques (IESAV),
toufic.khoury[at]usj.edu.lb*

Références

- Altman, Rick. *Film/Genre*. London: BFI Publishing, 1999.
- Badiou, Alain and Elie During (eds.), *Matrix, machine philosophique*. Paris: Ellipses, 2013.
- Borde, Raymond and Etienne Chaumeton. *Panorama du film noir américain, 1941-1953*. Paris: GF-Flammarion, "Champs Contre Champs", 1993.
- Bronfen, Elisabeth. *Night Passages, Philosophy, Literature and Film*. New York: Columbia University Press, 2008.
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror, or The Paradoxes of the Heart*. London: Routledge, 2003.
- Combe, Dominique. *Les genres littéraires*. Paris : Hachette, "Contours littéraires", 1992.
- Conard, Marc T. (ed.). *The Philosophy of Film Noir*. Lexington: The University of Kentucky Press, 2006.
- Deleuze, Gilles. *L'image-temps, Cinéma 2*. Paris : Editions de Minuit, "Critique", 1998.
- Dixsaut, Monique. *Etudes platoniciennes II : Platon et la question de l'âme*. Paris : Vrin, 2013.

- Dufour, Éric. *Le cinéma de science-fiction : Histoire et philosophie*. Paris : Armand Colin, "Cinéma/ Arts visuels", 2011.
- Dufour, Éric. *Le cinéma d'horreur et ses figures*. Paris : PUF, "Lignes d'art", 2006.
- Esquénaï, Jean-Pierre. *Le Film noir, Histoire et signification d'un genre populaire subversif*. Paris : CNRS éditions, "Cinéma et audiovisuel", 2012.
- Faison, Stephen. *Existentialism, Film Noir and Hard-Boiled Fiction*. New York: Cambria Press, 2008.
- Fautrier, Pascale. "Le cinéma de Sartre." *Fabula-LhT*, Nr. 2 (December 2006). Web. 7 February 2019. <http://www.fabula.org/lht/2/fautrier.html>
- Frank, Nino. "Un nouveau genre 'policier'. L'aventure criminelle." *L'écran français*, Nr. 61 (August 1946).
- Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Hachette, "Pluriel", 1999.
- Girard, René. *Critiques dans un souterrain*. Paris : Le Livre de Poche, "Biblio essais", 2000.
- Girard, René. *Géométries du désir*. Paris : L'Herne, "Cahiers de l'Herne", 2011.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Laborde, Barbara. "Approches théoriques de l'analyse filmique." *Eduscol*, 2011. Web. 10 May 2019. https://eduscol.education.fr/fileadmin/user_upload/arts/musique/pdf/barbara-laborde.pdf
- Le Quellec, Jean-Loïc. *Le Dictionnaire critique de mythologie*. Paris : CNRS Editions, 2017.
- Jean-Loïc Le Quellec and Julien d'Huy. "Comment reconstruire la préhistoire des mythes ? Applications d'outils phylogénétiques à une tradition orale," in Pascal Charbonnat (ed.), *Apparenter la pensée ?* Paris : Editions Matériologiques, "Sciences & Philosophie", 2014. 145-185.
- Moine, Raphaëlle. *Les Genres du cinéma*. Paris: Armand Colin, "Cinéma", 2008.
- Pillard, Thomas. "Une histoire oubliée : la genèse française du terme 'Film noir' dans les années 1930 et ses implications transnationales." *Transatlantica*, Nr. 2 (2012). Web. 9 February 2019. <https://journals.openedition.org/transatlantica/5742>
- Pippin, Robert. *Fatalism in Film Noir, Some Cinematic Philosophy*. Virginia: University of Virginia Press, 2012.
- Pippin, Robert. *Hollywood Westerns and American Myth: The importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*. New Haven: Yale University Press, "Castle Lectures Series", 2010.
- Pippin, Robert. "Philosophical Film: Trapped by Oneself in Jacques Tourneur's *Out of the Past*." *New Literary History* Vol. 41, Nr. 3 (Summer 2010): 517-548.
- Porfirio, Robert. "No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir." *Sight and Sound* Vol. 45, Nr. 4 (1976): 212-217.
- Sartre, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris : Folio, "Essais", 1996.
- Sartre, Jean-Paul. *L'être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard, "Tel", 2017.
- Sartre, Jean-Paul. *Situations III, Lendemain de guerre*. Paris: Gallimard, 1976.
- Schrader, Paul. "Notes on Film Noir." *Film Comment* Vol. 8, Nr. 1, (1972): 8-13.
- Steiner, George. *La mort de la tragédie*. Trad. Rose Celli. Paris : Folio, "Essais", 2012.

Vighi, Fabio. *Critical Theory and Film, Rethinking Ideology through Film Noir*. New York: Continuum, 2014.

Vincendeau, Ginette. "Noir Is Also a French Word: The French Antecedents of Film Noir," in Ian Cameron (ed.), *The Book of Film Noir*. New York: Continuum, 1993. 49-58.

Wartenberg, Thomas. *Thinking on Screen, Philosophy as Film*. London: Routledge, 2007.

Witzel, Michael. *The Origins of the World's Mythologies*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Žižek, Slavoj. *Jacques Lacan à Hollywood, et ailleurs*, trans. Frédéric Joly. Paris: Actes Sud / Jacqueline Chambon, "Rayon Philo", 2010.