

FRANCIS FORD COPPOLA  
PRESENTE



# HAMMETT

UN FILM DE WIM WENDERS

AVEC FREDERIC FORREST PETER BOYLE MARILU HENNER  
ET ROY KINNEAR LYDIA LEI ELISHA COOK R.G. ARMSTRONG RICHARD BRADFORD  
DIRECTEURS DE LA PHOTO PHILLIP LATHROP, ASC JOSEPH BIROC, ASC DECORS DEAN TAVOULARIS EUGENE LEE  
SCENARIO DE ROSS THOMAS ET DENNIS O'FLAHERTY ADAPTATION DE THOMAS POPE D'APRES LE LIVRE DE JOE GORES  
PRODUCTEUR EXECUTIF FRANCIS COPPOLA PRODUIT PAR FRED ROOS RONALD COLBY DON GUEST  
MUSIQUE DE JOHN BARRY

ZOE TRICKE STUDIOS © Copyright 1982 ZOE TRICKE STUDIOS. Tous droits réservés.

Smf

# *Hammett,* Wim Wenders, 1982

## *Générique technique*

Réalisation : Wim Wenders  
Scénario : Dennis O'Flaherty, Ross Thomas,  
Thomas Pope, d'après le roman éponyme de  
Joe Gores  
Musique : John Barry  
Production : Francis Ford Coppola  
Photographie : Joseph F. Biroc et Philip  
H. Lathrop  
Montage : Janice Hampton  
Décors : Dean Tavoularis  
Costumes : Ruth Morley

## *Générique artistique*

Frederic Forrest : Dashiell Hammett  
Peter Boyle : Jimmy Ryan  
Marilu Henner : Kit « Sue Alabama » Conger  
R. G. Armstrong : Le Lieutenant O'Mara  
Lydia Lei : Crystal Ling  
Elisha Cook Jr. : Eli  
Roy Kinnear : Eddie Hagedorn  
Richard Bradford : L'inspecteur Tom Bradford  
Jack Nance : Gary Salt  
Michael Chow : Fong Wei Tau  
roles secondaires : Sylvia Sidney, Elmer Kline-  
Royal Dano

Pays de production : Etats-Unis / Sortie le 17 septembre 1982

Couleurs / Durée : 97 minutes / 35 mm



## Wim Wenders (né en 1945)

Wilhelm Ernst Wenders, plus connu sous le nom de Wim Wenders, est un réalisateur, producteur, scénariste et photographe d'origine allemande. Né à Dusseldorf le 14 août 1945 dans une famille catholique traditionnelle, Wim Wenders évolue dans un milieu relativement aisé puisque son père, Heinrich Wenders, est chirurgien. Il passe son enfance dans une ville ravagée à 80% par les bombardements de la Seconde Guerre Mondiale. Enfant, la seule image qu'il a du monde est composée de montages de gravas et de maisons coupées en deux. Cela ne l'enchant pas et c'est à travers la peinture que le futur réalisateur va découvrir un monde différent.

En ouvrant l'encyclopédie de son père et en observant les reproductions modestes de tableaux accrochées un peu partout sur les murs de sa maison, cet art va devenir la seule alternative au monde dans lequel il grandit. A l'âge de dix, douze ans, Wenders prend l'initiative de se rendre seul au Risjk Museum d'Amsterdam. Par la suite, le cinéaste affirmera que ce voyage lui donna l'envie de devenir peintre. Selon lui, le monde des peintures était beaucoup plus plaisant que le monde réel, notamment grâce aux cadres délimitant l'organisation interne des tableaux. Dans la peinture, chaque chose et à sa place et c'est pour lui l'un des piliers de la notion de beauté. Ce goût pour la composition minutieuse à l'intérieur d'un cadre, Wenders l'exprima par la suite par l'intermédiaire du cinéma mais aussi de la photographie à partir des années 80.

Néanmoins, durant son enfance et son adolescence, Wenders ne connaissait pas vraiment d'autres arts. Il possédait un appareil photo et une caméra 8mm mais il dit s'en être servi à l'époque avant tout dans un geste quotidien, afin de sauvegarder des moments de vie. Cela n'avait donc rien à voir avec la peinture, la notion de beauté ou bien la création artistique.

Wenders situe tout de même son premier choc cinématographique à l'âge de 6 ans. Son père avait ressorti de la cave un petit projecteur 9,5mm des années 30 ayant survécu à la guerre. Ce projecteur était accompagné d'une douzaine de petites bobines contenant des extraits de films américains de Buster Keaton ou d'Harold Lloyd. Son père lui a appris comment la machine fonctionnait et c'était la première fois que Wim Wenders était confronté à des images cinématographiques. Très vite, il a commencé à faire des expérimentations avec la machine et organisait des projections pour ses amis. En deux ou trois ans, le réalisateur affirme avoir projeté ces bouts de films une centaine de fois, se sentant en quelque sorte comme un maître du temps. Avec l'arrivée de la télévision dans les foyers, ses camarades furent moins intéressés par ces petites bobines et très vite, Wenders oublia le cinéma pour un temps.

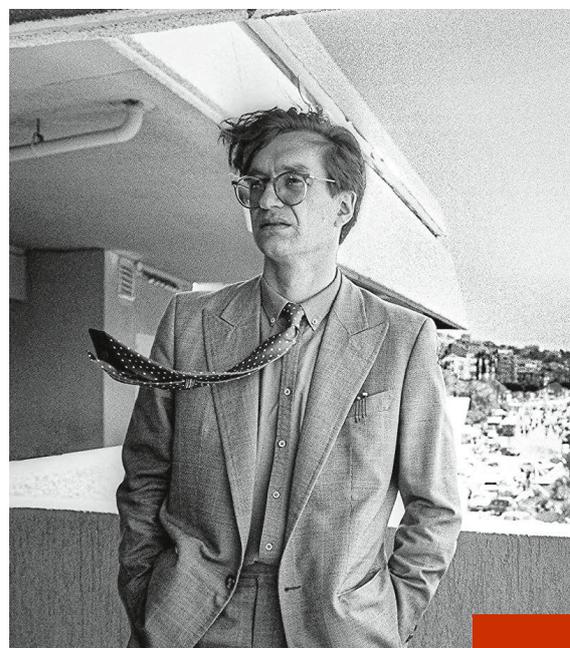
Wim Wenders obtient son baccalauréat à Obserhausen et débute des études de médecine en 1963. Il échoue. Il poursuit par la suite en 1964 avec des études de philosophie, néanmoins cela ne lui convient pas plus. Son père



Harold Lloyd



Buster Keaton



Wim Wenders

étant chirurgien, Wim Wenders s'était toujours senti obligé d'étudier afin d'obtenir un métier « décent ». Il finit par avouer à son père son ambition de devenir artiste peintre et ce dernier l'encourage à monter sur Paris. Wim Wenders quitte alors l'université et s'installe dans la capitale française en octobre 1966. Il obtient une place dans un atelier, *L'Ermitage*, fondé en 1949 par le graveur allemand et français Johnny Friedlaender. Il y apprend les différentes techniques d'estampes tandis qu'il peint des paysages et des villes à l'aquarelle, l'huile ou l'acrylique.

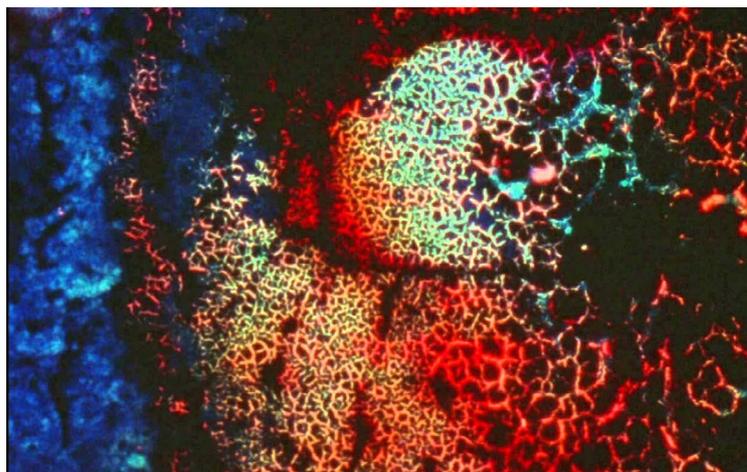
Habitant dans une petite chambre de bonne mal chauffée et n'ayant cours que le matin, Wim Wenders cherche une activité afin d'échapper au froid de l'après-midi. Il se met à fréquenter la Cinémathèque assidûment puisqu'il peut profiter de cette salle chauffée pour seulement un franc. Il voit religieusement tout ce qui passe et regarde quatre à six films par jours. Il s'achète

une vieille histoire du cinéma d'occasion afin de comprendre ce qu'il voit et commence à prendre des notes pour se rappeler de chaque film. C'est à Paris qu'il découvre le cinéma Allemand et ses figures comme E.W. Murnau ou Fritz Lang. Il dira n'avoir jamais su avant que le cinéma allemand avait pu être aussi beau.

Parallèlement, Wenders apprend que certains de ses peintres américains favoris comme Stan Brakhage ou Michael Snow commencent à développer une pratique cinématographique expérimentale. Wenders comprend alors que la caméra peut être un outil en plus au service de la peinture. Il investit dans une caméra 60 millimètre et fait son premier film maladroit, non narratif, composé essentiellement de vues de paysages. Il y prend goût, trouvant dans le cinéma quelque chose de plus complexe que dans la peinture. Wenders décide alors de tenter sa chance et de s'inscrire dans une école de cinéma.



*The dante quartet, Stan Brakhage, 1987*



*23rd Psalm Branch, Stan Brakhage, 1967*



*Fritz Lang*



*E.W. Murnau*

## La Nouvelle Vague Allemande

C'est dans le contexte de la Nouvelle Vague Allemande que Wim Wenders fait ses premiers pas dans l'univers cinématographique.

Alors qu'avant c'était surtout les praticiens qui faisaient vivre le cinéma grâce à de nouvelles évolutions techniques permettant de nouvelles possibilités d'expression, les années soixante marquent un tournant en Europe. Avant, chaque nouvelle génération de cinéastes construisait ses œuvres à partir des acquis précédents et la plupart des réalisateurs commençaient en bas de l'échelle, à travers le système hiérarchisé des studios. Mais une fois que les acquis fondamentaux du cinéma eurent été constitués, le cinéma perd ce côté artisanal et le renouvellement du cinéma ne se fait plus à travers un travail en studio mais à partir d'une réflexion sur le médium. Ainsi, à partir des années 60, les nouveaux cinéastes ne sont plus des anciens opérateurs ou câblistes mais des critiques, des historiens ou des étudiants. Ces derniers ne découvrent plus le métier à travers des postes subalternes mais plutôt en voyant des films et en les analysant.

En février 1962, en Allemagne de l'Ouest au festival d'Oberhausen, 26 jeunes auteurs de documentaires ou de courts métrages se réunissent autour de Joe Hembus qui, un an avant, avait rédigé le pamphlet « Le film Allemand ne peut être meilleur ». Tous signent ce manifeste d'Oberhausen visant à édifier un nouveau cinéma Allemand, demandant aux institutions de financer les premiers films de cer-

tains auteurs et demandant la création d'établissements d'enseignements du cinéma. Ces demandes aboutissent et le 1er février 1965 est créé le Curatoire du jeune film Allemand qui reçoit pour mission de soutenir financièrement de nombreux nouveaux films allemands, avec l'appui du ministère de l'Intérieur.

Jean-Marie Straub, avec son film *Non réconciliés* (1965), offrit au public l'un des tout premiers exemples du Nouveau Cinéma Allemand. En adaptant pour le cinéma le roman de Heinrich Böll *Les deux sacrements*, Straub présenta une leçon de distanciation brechtienne où venait se mêler le passé et le présent de l'Allemagne. *Non réconciliés* divisa la critique en deux camps opposés, d'un côté les enthousiastes, de l'autre les détracteurs d'un film qu'ils considéraient tout au plus comme un navet de la dernière mode.

Au festival de cinéma de Cannes de 1966, c'est par *Le désarroi de l'élève Törless* que le Nouveau Cinéma Allemand se fit connaître du grand public. Volker Schlöndorff y adapta le roman du même nom de Robert Musil en y intégrant une composante propre à l'histoire allemande. Törless, élève dans un internat, observe les maltraitances subies par un camarade juif. Il désapprouve mais n'intervient pas.

Une jeune femme juive qui fuit la RDA pour se réfugier en République Fédérale mais qui n'y est pas non plus acceptée. Telle est la protagoniste du film d'Alexander Kluge, *Anita G*, qui fut récompensé au festival de Venise de 1966 par le Prix Spécial du Jury.



*Non réconciliés*, Jean-Marie Straub, 1965



*Le Désarroi de l'élève Törless*, Volker Schlöndorff, 1966



*Venons-en au fait, trésor !* May Spils, 1967

Le premier janvier 1968 entra en vigueur la nouvelle loi sur l'encouragement du film. L'Institut de Promotion du Film (Filmförderungsanstalt) fut créé à Berlin-Ouest avec des subventions attribuées sur des critères qualitatifs.

Peu après, le Nouveau Cinéma Allemand remportait un beau succès avec la comédie de May Spils, *Venons-en aux faits, trésor !*, sorti dans les salles allemandes le 4 janvier 1968. Ce divertissant film d'auteur met en scène les épanchements philosophiques d'un marginal originaire de Souabe.

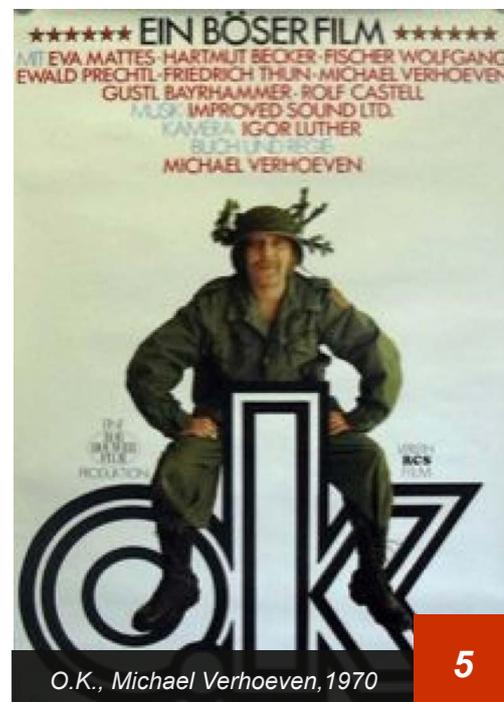
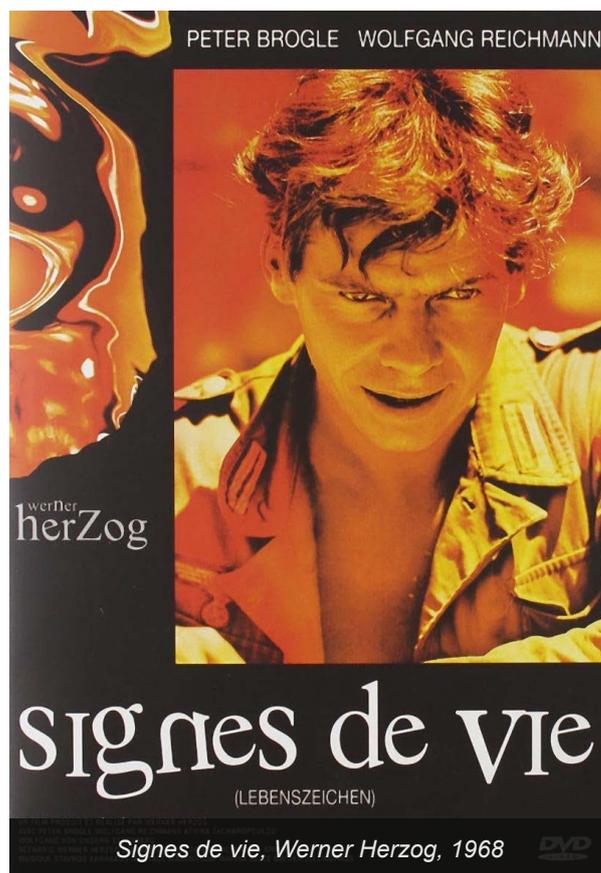
Lors de la Berlinale de 1968, Werner Herzog fut récompensé par l'Ours d'Argent de la mise en scène pour son film *Signe de vie*, qui montre l'échec de la tentative de rébellion d'un soldat à la fin de la Seconde Guerre Mondiale.

L'année 1969 fut marquée par de nouvelles controverses, soulevées cette fois par le film de Peter Fleischmann, *Scènes de chasse en Basse-Bavière*, qui déclencha une vague de "films de terroir" (Heimatfilme) de style critique. Dans cette œuvre, un homosexuel s'attire la haine de la population rurale bavaroise, se fait soupçonner de meurtre avant d'être pourchassé sans pitié.

En cette même année 1969, Rainer Werner Fassbinder fit ses débuts à la Berlinale avec *L'amour est plus froid que la mort*. Ce premier grand film suit le modèle des films de genre américains et de ceux de Jean-Marie Straub. Il constitue une étude détournée des mondes souterrains munichois. Un premier plan clinique

et clairvoyant, masquant de rudes sous-entendus.

En 1970, le film de Michael Verhoeven, *O.K.*, déclencha un coup d'éclat au Festival de Berlin. Dans cette œuvre, des soldats américains engagés au Vietnam violent et assassinent une jeune fille. Verhoeven déplace l'action dans les forêts bavaroises, avec des effets de distanciation brechtiens. La Berlinale fut interrompue.



## Les débuts du cinéaste Wim Wenders

C'est dans ce paysage cinématographique allemand que Wim Wenders fait ses premiers pas. Ce dernier à la particularité d'être l'un des premiers metteurs en scène de ce jeune cinéma allemand à suivre les étapes de la création cinématographique dans les règles. Il fit parti de la première promotion de l'école supérieure de télévision et de cinéma de Munich. Alors qu'il poursuit ses études, il écrit pour la *Filmkritik* et la *Sddeutsche Zeitung*. Il s'agit principalement de compte-rendus de films, généralement des description positivistes comme lorsqu'il défend le film de Michael Snow, *Wavelength*, sorti en 1967. Alors écrivain pour ces magazines, il se lie d'amitié avec Peter Handke, un écrivain, auteur dramatique, scénariste, réalisateur et traducteur autrichien né le 6 décembre 1942 avec qui il collaborera plus d'une fois.



Wim Wenders et Peter Handke, 1992

Étudiant, Wim Wenders réalise avec ses camarades et le soutien financier de l'école ses premiers courts métrages. L'esprit est fraternel dans cette école et chacun s'apporte un soutien mutuel dans les projets. Ces étudiants débutants n'ayant que leur amour du cinéma ainsi que leur expérience de spectateur s'entraident afin d'apprendre ensemble un métier pour lequel il n'ont aucun maître en Allemagne. Les résultats sont rudimentaires, surtout au niveau de la photographie. Les plans sont généralement figés, trop longs et leur style est vite qualifié par la critique de « style munichois » qui s'avère être une nécessité faite de vertu. Cela n'est que l'aspect visible de l'absence de moyen de ce jeune cinéma allemand à la fin des années soixante et n'ayant personne capable de les former ou de leur servir de modèle.

A cette époque, il n'y a presque plus d'industrie du cinéma allemand si ce n'est quelques malheureux restes. Les producteurs surnagent avec des films à l'eau de rose ou érotiques. Les sociétés de distribution comme Constantin ne se risquent plus dans le non conventionnel. La majorité des propriétaires de salles ainsi que les producteurs ou sociétés de distributions s'asso-

cient en opposition contre le jeune cinéma allemand. Pour eux, ces jeunes ne produisent que des films pour instituts d'aveugles que personne ne veut voir.

En 1970, Wim Wenders sort diplômé de l'école de cinéma de Munich avec son film *Summer in the City*. Pour avoir un avenir en tant qu'auteur de film, celui ci réalise très vite qu'il doit avoir un pied dans le circuit commercial cinématographique. En 1971, Le Filmverlag des Autoren est créée. Composé de 14 cinéastes et dirigé par Laurens Straub, le but de cette association est d'assurer la commercialisation des films des jeunes cinéastes allemands. A cela, s'ajoute la création de la P.I.F.D.A, destinée au financement et à la production de projets. Néanmoins cette dernière fera faillite en 1974 à cause de problèmes de trésorerie après vingt cinq productions dont trois films de Wim Wenders (*L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty*, *La Lettre écarlate*, *Alice dans les villes*). Par la suite Wim Wenders créera sa propre société de production, Road Movie, en 1975.

Néanmoins, le métier d'auteur demeure difficile. Sans argent propre et avec des sociétés de productions plutôt familiales, obtenir des crédits bancaires pour financer un film est presque impossible. Ainsi, sans politique nationale d'aide au cinéma ainsi que ses différentes commissions ou les sociétés de télévision de droit public, presque aucun film allemand de qualité n'aurait vu le jour durant ces années soixante dix.

Même si l'histoire de cette nouvelle vague allemande entretient des similitudes avec la nouvelle vague française, celle-ci tend à s'en différencier par quelques aspects. Contrairement à la France, en Allemagne, cette nouvelle vague ne naît pas en opposition au « cinéma de papa ». Le cinéma allemand n'avait pas survécu à la guerre et il n'existait pas vraiment de cinéastes dont il fallait prendre la place. Aussi, ces jeunes du cinéma Allemand n'ont jamais eu comme intention de se distinguer des autres productions par un style commun. La solidarité était certes leur seul capital néanmoins chacun possédait son propre style et continuait à chercher sa propre voix.

C'est donc sans maître, avec une grande liberté et l'aide de ses compagnons de route que l'oeuvre de Wim Wenders vit le jour.

## Hammett : genèse du film

*Hammett* est un film de commande. En 1977, alors que Wim Wenders est en Australie afin d'écrire le scénario d'un film de science fiction, les studios de Francis Ford Coppola lui envoient un télégramme pour lui proposer de réaliser un film basé sur le roman de Joe Gores sortie en 1975, basé sur la vie et l'oeuvre de Dashiell Hammett. Pour Wim Wenders, c'est l'occasion en or d'aller vivre l'expérience Hollywoodienne, de changer ses habitudes de tournage et de laisser derrière lui l'équipe avec laquelle il a généralement l'habitude de travailler.

Très vite, les idées germes. Parmi ses trois livres préférés, Wim Wenders compte *La Moisson Rouge*, un roman policier écrit par Hammett en 1929. Wenders souhaitait établir un parallèle entre la ville sinistre de ce roman, Poisonville, et la petite ville de Butte (Montana) morte économiquement et dont le climat correspond tout à faire à la description de la petite ville des années 20 établit par l'écrivain. Néanmoins, Wenders n'a pas les droits pour utiliser *La Moisson Rouge*. Il décide alors d'étudier de très près les différentes oeuvres d'Hammett afin de comprendre son processus créatif. Il lira *La Moisson rouge* dans sa forme épistolaire de la revue *Black Mask* pour la comparer à la version définitive publiée quatre ans plus tard sous forme de roman. La différence est frappante pour Wim Wenders qui considère ainsi le roman comme un montage définitif après tâtonnements. C'est alors un film sur la création que souhaite faire Wenders. Un film qui montrerait comment la carrière de détective de Dashiell Hammett l'a inspiré pour écrire ses oeuvres.

Francis Ford Coppola et sa société de production Zoetrope participent au projet. C'est le cas également pour la société de production Orion Pictures. Cette dernière va se montrer très frileuse concernant les idées de Wenders, souhaitant faire d'*Hammett* un film d'action avant tout. Ces désaccords au sujet de ce que doit être le film vont freiner le tournage qui s'éternisera et s'avérera être un vrai parcours du combattant pour le réalisateur.

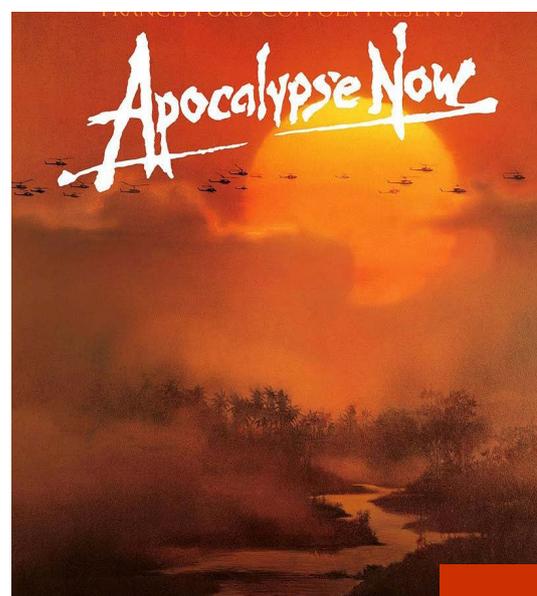
De plus, la maison de production de Coppola tente de survivre financièrement au tournage catastrophique de son film *Apocalypse Now*, qui finira par sortir en 1979. Certains moyens alors alloués au film de Wenders se retrouvent réquisitionnés pour mener à bien le film de Coppola. Alors que ce dernier est occupé sur son film, Wim Wenders débute le premier tournage de *Hammett*. Lorsque Coppola revient, il ne reste plus que les dix dernières minutes du film à tourner (Wenders préfère tourner ses films dans l'ordre chronologique). Ce premier résultat ne plaît pas du tout à Coppola qui réengage un scénariste, Ross Thomas. En tout, trois scénaristes viendront réécrire le scénario (Dennis O'Flaherty, Ross Thomas et Thomas Pope). Le film *Hammett* est alors retourné en seulement quatre semaines, pour des questions de budget mais aussi parce que l'acteur principal, Frederic Forrest, était occupé à jouer dans le nouveau film de Coppola, *Coup de cœur*, sorti en 1982. Au final, après ces réécritures et ce deuxième tournage, il ne reste plus de l'équipe initiale que Wim Wenders et Frederic Forrest. La version finale d'*Hammett* est composée à 30% du pre-



Dashiell Hammett



Francis Ford Coppola



Apocalypse Now,  
F.F Coppola, 1979

mier tournage et à 70% du second. Pour mener à bien la réalisation de ce film, Wim Wenders aura du faire preuve de patience, *Hammett* sortant finalement en 1982, soit près de cinq ans après le début du projet. Le film, pourtant très attendu en Europe, fait parti de la sélection officielle du festival de Cannes mais ne reçoit aucun prix. Globalement ce dernier sort dans une sorte d'indifférence générale polie.

Pendant les cinq ans de création de *Hammett*, Wim Wenders a réalisé deux autres films plus personnels : un documentaire sur la mort de son ami réalisateur Nicholas Ray, *Nick's Movie* (1980), alors atteint d'un cancer du poumon ; un film de fiction, *L'État des choses* (1982), réalisé au Portugal avec la collaboration d'Henri Alekan (un chef photographe connu pour avoir travaillé avec Jean Cocteau sur le film *La Belle et la bête*) et avec Jim Jarmusch pour la musique.

### Un film sur Dashiell Hammett

Ce n'est pas la première fois que le personnage de Dashiell Hammett apparaît au cinéma. Déjà, en 1977, Fred Zinnemann l'avait fait apparaître sous les traits de l'acteur Jason Robards dans son film *Julia*, un drame biographique sur Lillian Hellman (Jane Fonda), qui fut longtemps la compagne de Hammett. Néanmoins, cette fois, Wim Wenders place Dashiell Hammett au centre de son intrigue. Afin d'être au plus près de ce que fut cet homme, Wim Wenders fait des recherches et retrouve l'appartement dans lequel vivait l'écrivain à San Francisco. Il s'y installe et y rédige le premier scénario du film. Comme dans le roman de Joe Gores, Wenders mêle dans son scénario des éléments réels et vécus par Hammett à des épisodes imaginés. Ainsi, en 1928, année où se situe l'intrigue du film, Dashiell Hammett était bien écrivain et écrivait alors des nouvelles policières pour le

pulp magazine *Black Mask*. C'est également l'année où ce dernier écrit le *Faucon Maltais*. Il a alors 34 ans, est alcoolique et atteint de la tuberculose. Là où Wim Wenders bouleverse la réalité biographique, c'est qu'il associe cette période du Hammett écrivain à une période antérieure, celle du Hammett détective. Dashiell Hammett fut en effet détective pour la célèbre agence Pinkerton entre 1915 et 1922. Dans le film *Hammett*, Wenders remet son protagoniste sur les rails d'une enquête, enquête inspirée des intrigues principales et de l'univers fictionnel du Hammett écrivain. Ainsi, le personnage d'Hammett est propulsé dans une histoire comparable à celle qu'il peut écrire.

Plus qu'un film noir, *Hammett* est avant tout une fiction biographique (tel que décrit par Alain Buisine). C'est un dispositif récurrent permettant de plonger un artiste dans son propre univers comme nous avons pu le voir dans d'autres films tels que *Le Festin nu* (1991) de David Cronenberg, *Molière* (2007) de Laurent Tirard ou encore *Kafka* (1991) de Steven Soderbergh.

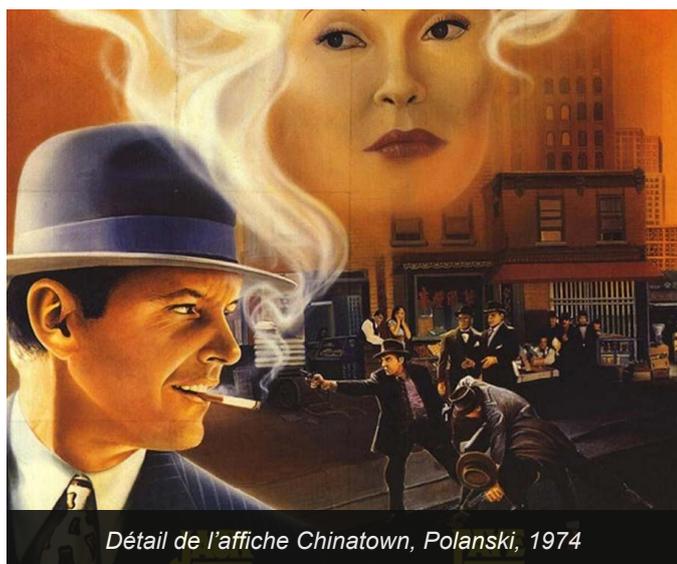
Dans ce film où se mêle réalité et fiction, Wim Wenders vient ajouter des détails précis ou historiques venant entretenir encore plus la confusion. Ainsi la machine à écrire que l'on aperçoit tout au long du film est bien une Underwood telle que pouvait l'utiliser Hammett. Les publicités que l'on aperçoit partout dans la ville sont historiquement justes quant à 1928, l'année de l'intrigue. L'équipe du film est également composée de personne ayant déjà collaboré avec Dashiell Hammett comme Elisha Cook Jr, jouant ici le chauffeur et ayant rencontré l'écrivain lorsqu'il travaillait sur *Le Faucon Maltais* de John Huston en 1941. On remarque aussi Sylvia Sidney ayant également travaillé avec Hammett pour le film *Les Carrefours de la ville* (1931) de Rouben Mamoulian.

Photogramme, *Hammett*



## Un hommage nostalgique au film noir

### Le néo-noir



Détail de l'affiche *Chinatown*, Polanski, 1974

Le film *Hammett* appartient à ce que l'on appelle néo-noir définit selon Mark T. Conard comme un film noir sorti après la période classique c'est à dire après 1960. Ainsi, le film noir n'a jamais vraiment disparu après la période classique, il s'est simplement adapté thématiquement tout en conservant quelques emprunts visuels et techniques.

Le milieu des années 70 est marqué par la résurgence du film noir, notamment à travers des remakes de grands classiques du genre : *Le Grand sommeil*, adapté d'une nouvelle de Chandler, réalisé par Michael Winner en 1978 (remake de Howard Hawks 1946) ou encore *Le Facteur sonne toujours deux fois*, adapté d'une nouvelle de James M. Cain, réalisé par Bob Rafelson en 1981 (remake de Tay Garnett (1946)). D'autres néo-noirs notables sortent durant ces années là, on peut citer entre autres : *Chinatown* (1974) de Polanski, *Taxi driver* (1976) de Scorsese, *Obsession* de Brian de Palma (1976) ou encore *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott.

### Esthétique du film noir



Photogramme, *Hammett*

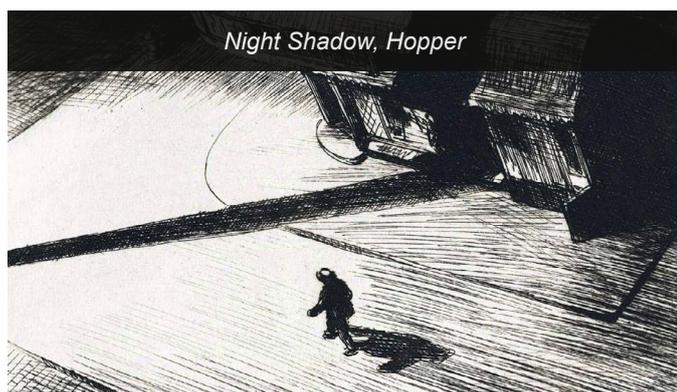
Sur le projet du film *Hammett* travaillent deux photographes habitués de l'esthétique du film noir : Philip H. Lathrop, ayant notamment travaillé sur *La soif du mal* d'Orson Welles (1958) et Joseph Biroc (*The Killer that stalked New-York*, 1950). Pour eux, cela fut relativement simple. Ils ont suivi les préceptes d'une photographie classique typée années 40,50. Un éclairage basique généralement d'usage dans la période classique du film noir Hollywoodien.

Les décors et costumes de *Hammett* sont également des classiques du film noir. Esthétiquement, nous retrouvons les nombreuses figures de styles visuelles du genre : La fumée opaque dans le cadre, les plans en contre plongée laissant voir le plafond, les jeux d'ombres très marqués, l'éclairage laissant les yeux masqués par l'obscurité, un clair/obscur très contrasté, des sur-cadrages, un jeu de lignes obliques. Tout ces effets conduisent à une impression d'oppression en renforçant le côté labyrinthique de la ville, du décor dans lequel évoluent les personnages.

Photogramme, *Hammett*

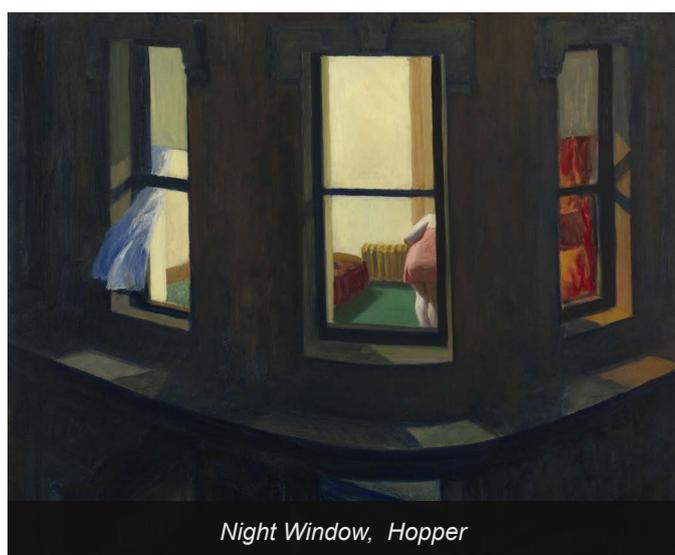


## Du noir et blanc à la couleur



*Night Shadow, Hopper*

Là où le néo-noir innove, c'est bien souvent par la couleur. En effet, durant la période classique du film noir, les films étaient bien souvent en noir et blanc ce qui conduisit beaucoup de critique du genre à considérer automatiquement un film en couleurs comme ne pouvant pas être un film noir. Néanmoins, Wim Wenders parvient à ne pas dénaturer l'atmosphère si particulière du film noir en allant puiser ses couleurs chez deux artistes référents.



*Night Window, Hopper*

Il s'inspire dans un premier temps des tableaux d'Edward Hopper (1882-1967) dont la peinture fut fortement influencée par l'éclairage des films Hollywoodiens. On retrouve la prédominance du rouge et du vert, faisant ainsi jouer les complémentaires.



*Photogramme Traquenard, N.Ray, 1958*

La deuxième source d'inspiration de Wim Wenders fut les films de son ami Nicholas Ray, mort pendant qu'il travaillait sur le projet *Hammett*. Il s'inspire notamment de *Traquenard* (1958), un film policier en couleurs dans lequel la couleur rouge prédomine. Le rouge faisant écho à la couleur du sang évoque aussi bien souvent les passions humaines comme la rage ou l'amour. Ce rouge prédominant, mis en valeur par sa complémentaire (le vert), ne semble alors rien enlever à l'univers du film noir, l'éclairage contrasté restant quant à lui classique avec son jeu d'ombres.



*Photogramme Traquenard, N.Ray, 1958*



*Photogramme de Hammett*

## Un hommage thématique et scénaristique au film noir



Le personnage classique, typique du film noir est bien souvent un homme ayant une connaissance de la ville dans laquelle il évolue tout en conservant un certain recul. Il possède généralement un sens inné de la morale ce qui le conduit à se comporter comme un preux chevalier. Nous retrouvons cela dans *Hammett*, notamment lorsque ce dernier cache Cristal Ling (la croyant alors victime) ou encore lorsqu'il ne réclame ni argent ni gloire, juste son manuscrit et la paix.

L'une des autres facettes du détective de film noir, largement ré-exploitée dans le néo-noir, est celle d'un homme loin d'être invincible : hors service depuis un moment il doit prouver qu'il est toujours aussi bon et pertinent dans ses investigations. C'est le cas ici puisqu'Hammett, fragilisé par sa tuberculose, est amené à reprendre du service pour aider un vieil ami et ce malgré sa retraite anticipée. Comme toutes les investigations de film noir, notre héros part d'une petite piste, d'une petite histoire de mœurs qui va s'intensifier peu à peu au sein de ces quartiers mal famés et aux contacts de petits voyous qui vont lui permettre de remonter jusqu'aux grands de ce monde.

Souvent, l'intrigue se déroule en milieu urbain, dans un décor sombre, des rues inquiétantes. Le décor est souvent pensé afin d'évoquer au spectateur une certaine claustrophobie, un certain nihilisme. La figure du labyrinthe qui s'impose bien souvent pour décrire ce décor dépeint une ville au système fermé.



Edward Dimendberg associa d'ailleurs l'urbanisation progressive des métropoles américaines dans les années vingt à la naissance du roman et du film noir. Selon lui, cette forme d'art vise surtout à exprimer un malaise personnel qui est l'isolement au temps des villes modernes. Avant, la fonction primordiale des villes centripètes du XIXème siècle était de faciliter la relation humaine, de rapprocher les individus entre eux. Selon lui, nos villes modernes, basées sur des espaces centrifuges, décentrés, avec des extensions horizontales et verticales, auraient désorienté et isolé les hommes.





Les films noirs nous entraînent ainsi bien souvent dans une logique du rêve et du cauchemar, où les interactions entre les hommes sont incohérentes, où aucun foyer n'est sûr (souvent le héros de film noir voit son foyer visité et/ou saccagé), et où l'autorité est soit corrompue soit impuissante face à ce mal moderne gangrenant la ville.



On retrouve également dans *Hammett* des thématiques ou des astuces scénaristiques en hommage aux films noirs classiques Hollywoodiens, notamment la figure de la femme fatale annoncée par son portrait, en l'occurrence ici par un portrait photographique. On peut pens-

er aux films *Laura* réalisé par Otto Preminger (1944) ou encore *La Femme au portrait* de Fritz Lang (1944). Dans ces trois cas la femme est d'abord regardée à travers son portrait, double exprimant la dichotomie entre la femme fantasmée et la femme réelle.

Le film *Hammett* s'achève d'ailleurs sur la révélation du complot des deux amants (Cristal Ling, la prostituée disparue et Jimmy Ryan, ancien coéquipier d'Hammett) figure classique du film noir que l'on retrouve par exemple dans le film *Assurance sur la mort*, Billy Wilder, 1941. Dans *Hammett*, ce complot mène les deux amants à leur propre anéantissement composé de la mort de l'homme et de la cavale perdue d'avance de la femme. Cette dernière correspond d'ailleurs en tout point au trope de la femme fatale qui use de son charme afin d'échapper à son triste destin, ce qui sème d'ailleurs toujours le doute dans l'esprit du spectateur : est-ce le bourreau ou la victime ?



## Hammett : biographie d'une imagination



Cette question du double, nous la retrouvons également dans le traitement du héros. Avons nous à faire au Dashiell Hammett écrivain ou au Dashiell Hammett détective ? Sans cesse, nous passons de l'une à l'autre des faces de notre héros. C'est le cas par exemple lorsqu'il s'entretient avec Mr Fong et que ce dernier exhibe à Hammett son précieux manuscrit, objet ici de chantage. C'est aussi le cas lorsqu'il parle à son amie Kit et que celle-ci lui demande « A qui je parle ? Hammett écrivain ou détective ? » et que celui-ci lui rétorque avec humour « à Hammett l'idiot ! ».

Visuellement, tout cela est également mis en scène grâce à de nombreux jeux de miroirs et de reflets dédoublant sans cesse notre héros à l'écran. Ce jeu suggère les allers retours entre un Hammett documentaire et un Hammett fictionnel.

Ce miroir qui incarne la frontière entre réalité et fiction, nous le retrouvons aussi à travers ce qui semble être un clin d'œil à l'œuvre de Lewis Carroll, (*Alice au pays des merveilles*, 1865). Hammett, durant une scène onirique, retrouve Jimmy en suivant une petite fille qui n'est pas sans évoqué Alice et qui d'ailleurs passe dans une sorte de petite porte. Un peu après, Hammett passe littéralement de l'autre côté du miroir qui se trouvait dans la chambre du photographe. Il assiste à travers ce miroir sans teint au meurtre de Garry Salt, le plaçant alors dans une position venant chatouiller le quatrième mur : celle de metteur en scène ou de spectateur.

La confusion entre réalité et fiction se remarque aussi à travers les inserts dans le film où l'on voit les mêmes acteurs mais jouant des rôles différents. Hammett l'écrivain s'inspire d'eux en inter-changeant les rôles pour le bien de sa fiction.





Tout cela nous donne à voir un film sur la création artistique avant tout, sur les apports du réel dans la fiction, leurs liens. Ainsi la précieuse statuette du faucon maltais n'est ici qu'un pied de lampe posé sur le bureau de l'écrivain.

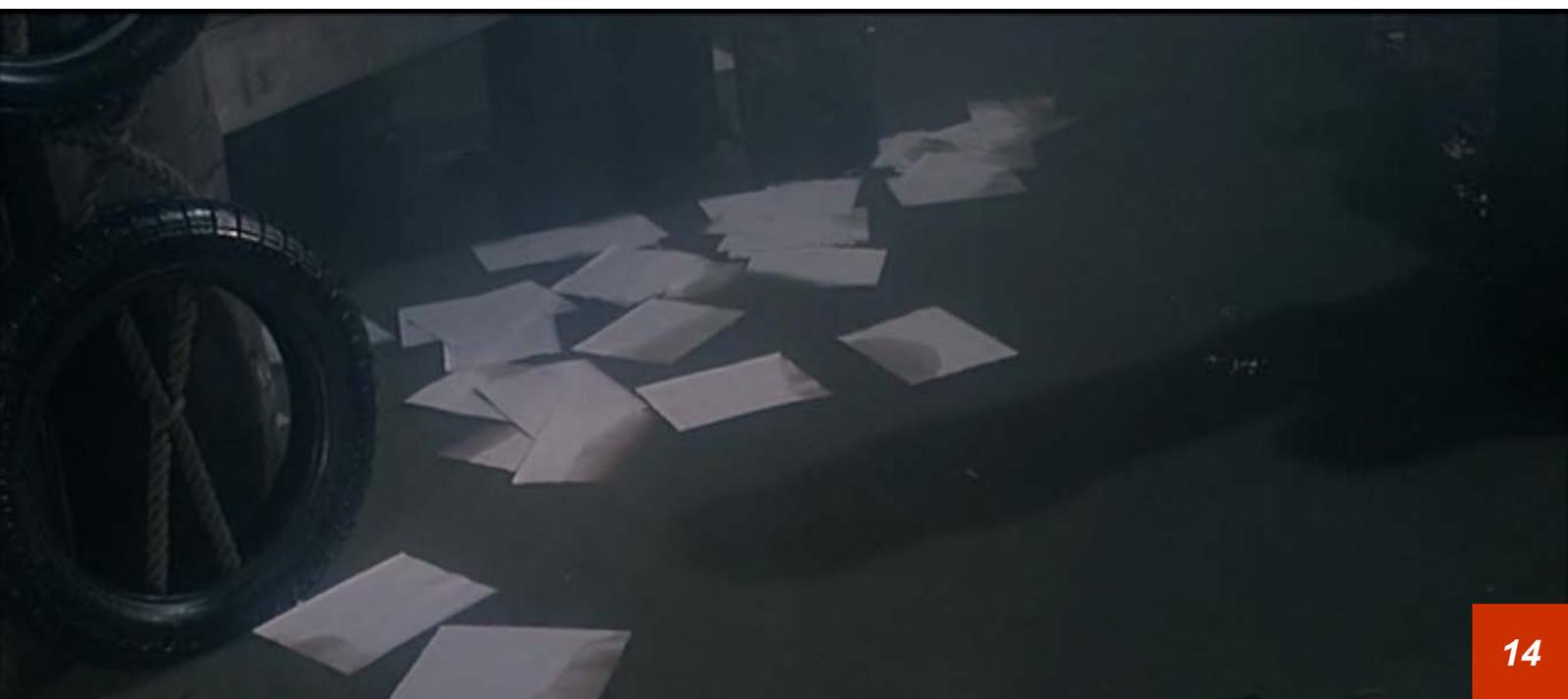
La machine à écrire se transforme en machine à rêve, à produire des images. La scène du début du film nous le montre bien, la caméra filme l'intérieur de la machine qui semble directement produire des images de fictions pour nos yeux. Cela nous rappelle à quel point le style d'écriture de Dashiell Hammett était cinématographique et cela pour plusieurs raisons : un narrateur extérieur proche d'un point de vue de caméra ainsi qu'un style descriptif plus qu'introspectif parfait pour une adaptation cinématographique. Comme Hopper, Hammett fut très influencé par le cinéma qui vient ici se nourrir à son tour des œuvres littéraires d'Hammett.



Après toutes les péripéties du film, le manuscrit de notre héros est détruit. Il lui faut alors le réécrire à partir de son expérience vécue, la réalité dépassant bien souvent la fiction. C'est dans cette réflexion autour de la création que l'on retrouve l'idée initiale de Wim Wenders. C'est d'ailleurs cela qui fait la particularité du film *Hammett* car le reste demeure très consensuel, les studios ayant presque dépossédé Wim Wenders de son film.



*Hammett* est un film intéressant à analyser pour son hommage aux films noirs classiques et son propos sur la création. Cette expérience aura aussi permis la réalisation de deux films plus personnels, *L'Etat des choses* et *Nick's Movie* dans lesquels on retrouve, comme dans la grande majorité des films de Wim Wenders, ce questionnement et cet intérêt pour la genèse de la création d'œuvre.



## Filmographie de Wim Wenders :

### Fictions

1970 : Summer in the City  
 1972 : L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter)  
 1973 : La Lettre écarlate (Der Scharlachrote Buchstabe)  
 1974 : Alice dans les villes (Alice in den Städten)  
 1975 : Faux Mouvement (Falsche Bewegung)  
 1976 : Au fil du temps (Im Lauf der Zeit)  
 1977 : L'Ami américain (Der Amerikanische Freund)  
 1982 : Hammett  
 1982 : L'État des choses (Der Stand der Dinge)  
 1984 : Paris, Texas  
 1987 : Les Ailes du désir (Der Himmel über Berlin)  
 1991 : Jusqu'au bout du monde (Bis ans Ende der Welt)  
 1993 : Si loin, si proche ! (In weiter Ferne, so nah !)  
 1994 : Lisbonne Story (Lisbon story)  
 1995 : Par-delà les nuages (Al di là delle nuvole)  
 1995 : Les Lumière de Berlin (Die Gebrüder Skladanowsky)  
 1997 : The End of Violence  
 2000 : The Million Dollar Hotel  
 2004 : Land of Plenty  
 2005 : Don't Come Knocking

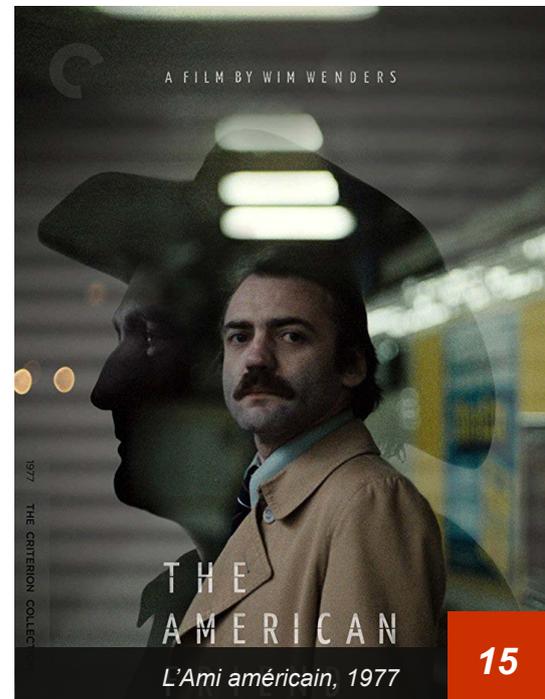
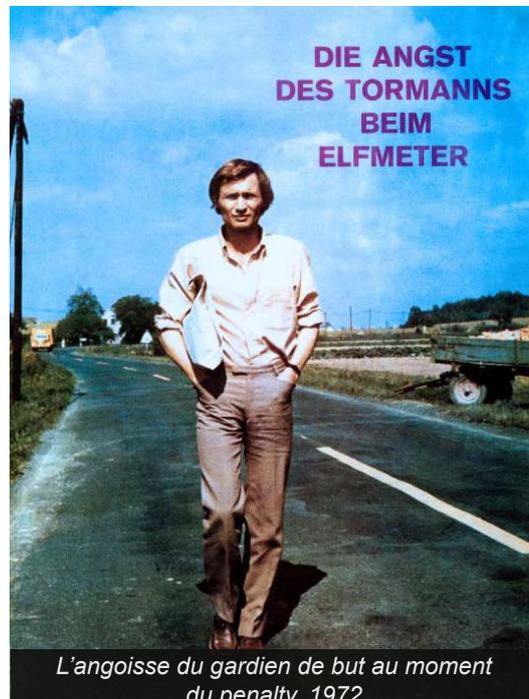
2008 : Rendez-vous à Palerme (The Palermo Shooting)  
 2015 : Every Thing Will Be Fine  
 2016 : Les Beaux Jours d'Aranjuez (The Beautiful Days of Aranjuez)  
 2017 : Submergence  
 2018 : The Miso Soup

### Documentaires

1980 : Nick's Movie (ou Lightning Over Water)  
 1984 : Docu Drama  
 1985 : Tokyo-Ga  
 1989 : Carnets de notes sur vêtements et villes (Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten)  
 1998 : Willie Nelson at the Teatro  
 1999 : Buena Vista Social Club  
 2002 : Viel passiert - Der BAP-Film  
 2003 : The Soul of a Man (documentaire produit par Martin Scorsese Presents)  
 2011 : Pina (en stéréoscopie)  
 2014 : Le Sel de la Terre (The Salt of the Earth)

### Courts métrages

1967 : Schauplätze  
 1968 : Victor I.  
 1968 : Klappenfilm  
 1968 : Same Player Shoots Again  
 1969 : Drei Amerikanische LP's (TV)  
 1969 : Silver City



1969 : Polizeifilm (TV)  
 1969 : Alabama: 2000 Light Years From Home  
 1982 : Reverse Angle (TV)  
 1982 : Chambre 666 (documentaire TV)  
 1990 : Red Hot and Blue - segment « Night and Day »  
 1992 : Arisha, l'ours et l'anneau (Arisha, der Bär und der steinerne Ring)  
 1995 : Lumière et Compagnie - segment  
 2002 : Ten Minutes Older : The Trumpet - segment « Twelve Miles to Trona »  
 2007 : Invisibles crimes  
 2007 : Chacun son cinéma - segment War in Peace  
 2008 : 8 - segment « Person to Person »  
 2009 : Il Volo  
 2010 : If Buildings Could Talk - en 3D  
 2012 : Mundo Invisível (épisode Ver ou Não Ver)  
 2015 : Vai Paparazzo!

### Récompenses

1976 : Prix de la critique internationale au 29e Festival de Cannes - Au fil du temps  
 1982 : Lion d'or à la 39e Mostra de Venise - L'État des choses  
 1984 : Palme d'or, Prix de la critique internationale et Prix du jury œcuménique au 37e Festival de Cannes - Paris, Texas  
 1984 : Membre de l'Académie des arts de Berlin  
 1985 : BAFTA du meilleur réalisateur - Paris,

### Texas

1987 : Prix de la mise en scène au 40e Festival de Cannes - Les Ailes du désir  
 1993 : Grand prix du jury au 46e Festival de Cannes - Si loin, si proche !  
 1995 : Doctorat honoris causa de la Faculté de théologie de l'Université de Fribourg (Suisse)  
 2000 : Prix du jury à la 50e Berlinale - The Million Dollar Hotel  
 2000 : nomination à l'Oscar du meilleur film documentaire - Buena Vista Social Club  
 2002 : Prix Robert-Bresson à la 59e Mostra de Venise  
 2011 : Prix du cinéma européen pour le meilleur film documentaire - Pina  
 2012 : nomination à l'Oscar du meilleur film documentaire - Pina  
 2014 : Prix spécial du jury « Un certain regard », Mention spéciale du jury œcuménique et Mention spéciale du Prix François-Chalais au 67e Festival de Cannes - Le Sel de la Terre  
 2014 : Prix du public au 62e Festival de Saint-Sébastien - Le Sel de la Terre  
 2015 : Festival du film de Berlin 2015 : Ours d'or d'honneur  
 2015 : César du meilleur film documentaire - Le Sel de la Terre  
 2015 : nomination à l'Oscar du meilleur film documentaire - Le Sel de la Terre  
 2017 : nomination pour le prix du meilleur film au festival de Saint-Sébastien - Submergence

