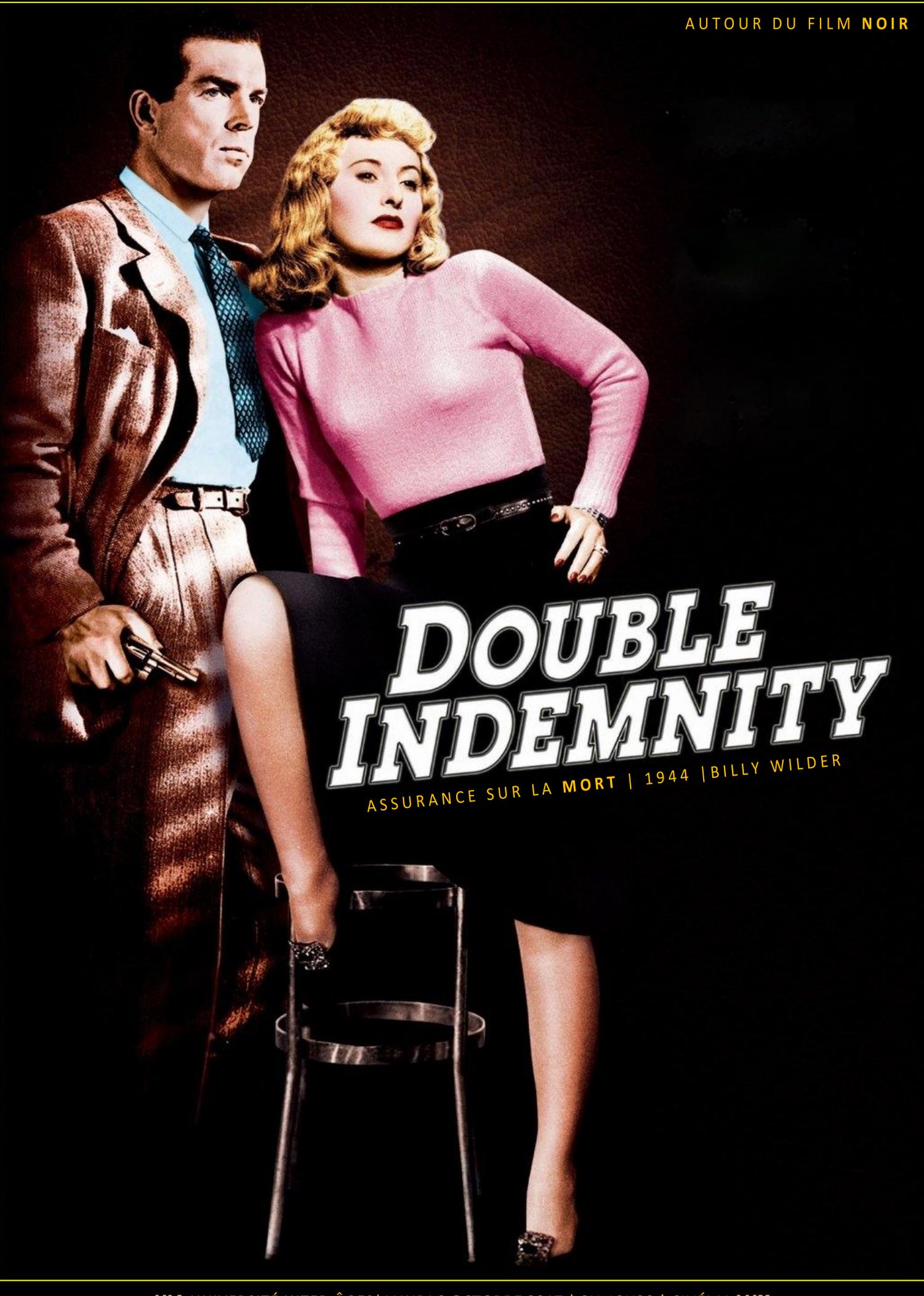


AUTOUR DU FILM NOIR



DOUBLE INDEMNITY

ASSURANCE SUR LA MORT | 1944 | BILLY WILDER

UIA UNIVERSITÉ INTER-ÂGES | LUNDI 9 OCTOBRE 2017 | 9H-12H30 | CINÉMA **LUX**



DOUBLE INDEMNITY | ASSURANCE SUR LA MORT

États-Unis | 1944 | 107 mn | 1:33 - noir et blanc. Réalisation: **Billy Wilder**. Scénario: **Billy Wilder, Raymond Chandler** d'après le roman *Double Indemnity* de **James M. Cain**. Photographie : **John F. Seitz**. Musique : **Miklós Rózsa**. Son : **Stanley Cooley, Walter Oberst**. Montage : **Doane Harrison**. Décors: **Bertram Granger**. Costumes : **Edith Head**. Maquillage : **Wally Westmore**. Production : **Joseph Sistrom**. Distribution: **Paramount**. Sortie : **6 juillet 1944** (États-Unis) **31 juillet 1946** (Paris). Interprétation : **Fred Mc Murray** (Walter Neff) **Barbara Stanwyck** (Phyllis Dietrichson) **Edward G. Robinson** (Barton Keyes) **Porter Hall** (Mr. Jackson) **Jean Heather** (Lola Dietrichson) **Tom Powers** (Mr. Dietrichson) **Byron Barr** (Nino Zachetti) **Richard Gaines** (Edward S. Norton Jr) **Fortunio Bonanova** (Sam Garlopolis) **John Phillip** (Joe Peters) **Douglas Spencer** (Lou Schwartz).

Une voiture folle sillonne les rues de Los Angeles par une nuit de pleine lune. Elle stoppe devant le « Pacific Building ». Walter Neff, courtier modèle, descend du véhicule et pénètre en titubant dans le bâtiment. Parvenu dans le bureau de son supérieur, Keyes, il se saisit d'un dictaphone et entame une confession :

Séduit par le charme de Phyllis Dietrichson et par la couleur de l'argent, il est entré dans la machination qu'elle avait ourdie contre son mari : lui vendre une assurance-vie à son insu, l'assassiner, maquiller le crime en accident et toucher l'indemnité. Mais Phyllis a mené Walter Neff en bateau et lui-même a visé trop haut : la double indemnité, versée dans des circonstances rarissimes, comme lorsqu'un homme se tue en tombant d'un train...

C'était plus qu'il n'en aurait fallu au subtil Keyes pour avoir des doutes. Il possédait toutes les clés pour déjouer le complot, à un détail près : il s'est trompé sur l'identité du complice de Phyllis. Neff a vite compris que le suspect de Keyes était l'amant de cette femme manipulatrice et que lui-même n'avait servi que d'instrument. Une nuit de pleine lune, cette même nuit où il se confesse, il a fixé à Phyllis un rendez-vous avec la mort. Mais là encore, il a été doublé...

in *Billy Wilder*, Jerome Jacobs, éd. Rivages/Cinéma, 1988



BILLY | WILDER [1906 - 2002]

Bien que natif de Sucha, ancienne ville austro-hongroise aujourd'hui rattachée à la Pologne, c'est à Vienne que le jeune Samuel Wilder passe la plus grande partie de son enfance - ses parents ayant décidé de s'installer à la capitale dès l'âge de ses deux ans. Alors qu'il est étudiant, son père lui demande de suivre des études de droit à l'Université, mais au bout d'une année, c'est vers le journalisme que le jeune garçon choisit de se tourner, faisant le grand écart entre la chronique sportive et la critique de cinéma en tant que pigiste.

En 1926, il monte à Berlin, où il fréquente notamment le *Romanisches Café*, lieu où il côtoie artistes et intellectuels et dans l'effervescence duquel il se décide à devenir scénariste. S'attelant à la tâche, le jeune Wilder constate rapidement qu'il est bien difficile de placer ses premiers écrits et pour parvenir à subsister, il finit par conjuguer son activité avec celle de danseur mondain, dont la principale tâche est d'accompagner les dames de la haute société dans les plus respectables salons de la ville. Continuant à écrire en parallèle, il parvient à vendre quelques-uns de ses scripts, qu'il produit alors par dizaines, sans pour autant obtenir la possibilité de les signer de son nom.

Fréquentant toujours aussi assidûment le *Romanische Café*, il y rencontre un groupe d'amis en 1929 et s'associe à ce dernier pour envisager un projet cinématographique dont l'objectif est, sous l'angle de la critique sociale et de la chronique réaliste, de pointer les préoccupations et les réalités du moment par le biais d'une succession de saynètes douces amères autour de deux couples passant un dimanche à flirter à la ville. C'est donc aux côtés de Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Fred Zinnemann et Eugen Schüfftan - qui feront pour la plupart une belle carrière plus tard à Hollywood - que le jeune Wilder participe ainsi à l'élaboration de *Menschen am Sonntag (Les hommes le Dimanche)*, œuvre collective annonçant le néo-réalisme italien en se singularisant par une prépondérance du document sur la fiction et son recours à des acteurs non professionnels... et film restant aujourd'hui dans l'histoire du cinéma, comme l'un des plus emblématiques de la nouvelle objectivité, ce mouvement artistique qui apparaît en Allemagne dans les années 20 et qui finit par s'opposer au courant de l'expressionnisme en défendant un retour au réalisme. Le succès des **Hommes le Dimanche** permet à Wilder - mais aussi à Siodmak et Schüfftan - d'être engagé à la UFA, la grande société de distribution et de production allemande, où il y occupe un poste de scénariste jusqu'à ce qu'Hitler accède au pouvoir le 30 janvier 1933.

À l'instar de Fritz Lang, qui quitte le pays pour fuir le régime en place en regagnant la France puis en rejoignant le continent nord-américain, Samuel Wilder, devenu Billy, part de Berlin et décide de se rendre dans un premier temps à Paris, où il trouve l'opportunité de mettre en scène son premier film, **Mauvaise Graine** (1933), comédie avec Danielle Darrieux, alors débutante, et réalisée avec le concours d'Alexandre Esway, lui aussi émigré austro-hongrois. Puis, c'est le désir de partir rapidement pour les États-Unis qui, à son tour, se manifeste. Après un problème de visa qui l'oblige à séjourner d'abord quelque temps au Mexique, Wilder finit par être admis comme immigrant, et demande la nationalité américaine qu'il parvient par obtenir.

Ses débuts à Hollywood se font alors modestement à la Columbia, en tant que scénariste stagiaire, jusqu'à ce qu'en 1938, en rentrant à la Paramount, le jeune Wilder fasse deux rencontres capitales : à cette date, le studio le met en rapport avec le réalisateur Ernst Lubitsch, qui lui propose de cosigner avec Charles Brackett, le scénario de son film *Bluebeard's Eighth Wife (la 8^e femme de Barbe Bleue)*. Sa collaboration avec ces deux hommes est en effet déterminante puisque le premier va influencer l'esprit d'une partie de son cinéma, et avec le second, il formera sur près de 12 ans, l'un des meilleurs tandems de scénaristes qu'Hollywood ait

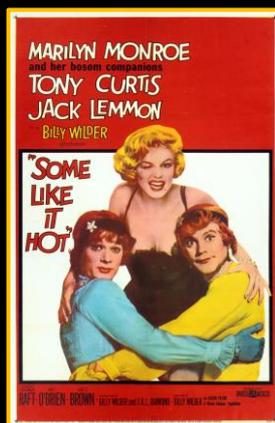
connu à cette époque : le film de Lubitsch précité mais aussi *Ninotchka* (1939) du même cinéaste, *Midnight* (*La Baronne de Minuit*, 1939) de Mitchell Leisen ou encore *Ball of Fire* (*Boule de feu*, 1941) d'Howard Hawks, étant autant de brillantes réussites dues essentiellement à leur double plume.

Malgré cette activité confortable de scénariste, Wilder ressent une certaine forme de frustration, celle de ne pouvoir mettre en scène ce qu'il écrit. Estimant que la majorité des cinéastes ont tendance à gâcher ce qu'il y a sur le papier, il fait alors valoir son souhait de passer derrière la caméra afin d'avoir le contrôle total de ses histoires en ayant la possibilité de les « raconter jusqu'au bout ». Le producteur Arthur Hornblow l'entend bien et lui donne sa chance en 1942, avec *The Major and The Minor* (*Uniformes et jupons courts*).

Passé ce baptême hollywoodien et avec désormais la double casquette de metteur en scène et scénariste, qu'il gardera d'ailleurs jusqu'à la fin de sa carrière, Wilder poursuit sur sa lancée et, jusqu'en 1954, signe pour la Paramount, toute une série de films au traitement inspiré : *The Poison* (*Le Poison*, 1945), drame sur l'alcoolisme est celui qui propulse sa carrière en tant que cinéaste et assoit confortablement sa réputation après avoir raflé plusieurs oscars. Étude d'un cas clinique et regard porté sur la dépendance à la boisson, il est aussi emblématique d'un des thèmes que va développer Wilder tout au long de sa filmographie, celui de la tentation et ce sous toutes ses formes (argent, ambition, célébrité, infidélité...). Motif que l'on retrouve développé par exemple sur un registre dramatique, « noir » dans *Double Indemnity* (*Assurance sur la Mort*, 1944), *Sunset Boulevard* (*Boulevard du crépuscule*, 1950) et *Ace in The Hole* (*Le Gouffre aux chimères*, 1951) ; ou plus « léger » avec ses comédies comme *Seven Years Itch* (*Sept ans de réflexion*, 1955), *Kiss Me Stupid* (*Embrasse-moi, idiot !*, 1964) et *The Fortune Cookie* (*La Grande combine*, 1966).

Signant avec *Sabrina* (1954) son dernier film pour le studio après avoir mis fin, quelques années auparavant, à sa collaboration avec son ami Charles Brackett, Billy Wilder entre en 1957 à l'United Artists où, dès son arrivée, il fait la connaissance d'I.A.L. Diamond, scénariste avec qui il décide de s'associer pour ses prochains films. Ce partenariat donne naissance à certaines de ses plus brillantes comédies : *Some Like it Hot* (*Certains l'aiment chaud*, 1959) rencontre un vif succès, tout comme *The Apartment* (*La Garçonnière*, 1960) pour lequel le cinéaste reçoit son deuxième oscar de meilleur réalisateur, et *Irma la Douce* (1963), qui reste son deuxième plus gros succès financier de sa carrière. Mais après la réussite, viennent les échecs et *The Private Life of Sherlock Holmes* (*La Vie privée de Sherlock Holmes*, 1970) en est le point d'orgue : avec une perte de 9 millions de dollars, Wilder quitte les Artistes Associés. À compter de ce « divorce », le cinéaste tente tant bien que mal de monter de nouveaux projets, tel celui de *Fedora* (1978) qui ne pourra être réalisé à Hollywood, suite à l'insuccès de ses derniers films et c'est avec *Buddy, Buddy* (1981), remake américain de *L'Emmerdeur* (1973) de Francis Veber, qu'il passe péniblement derrière la caméra pour la dernière fois avant de prendre sa retraite. Vingt ans plus tard, à Beverley Hills, il décèdera d'une pneumonie, laissant derrière lui une œuvre singulière de 26 films, faisant de cet artiste l'une des plus grandes figures du cinéma américain.

Jacky Dupont

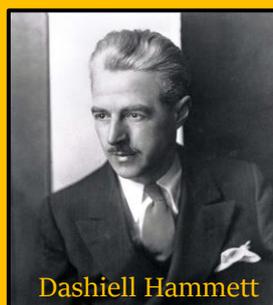
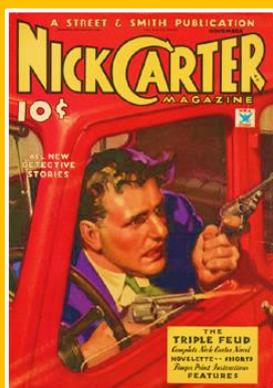


FILMOGRAPHIE 1932 Mauvaise Graine • 1942 *The Major and The Minor* | Uniformes et jupon court • 1943 *Five Graves To Cairo* | Les Cinq secrets du désert • 1944 *Double Indemnity* | Assurance sur la mort • 1945 *The Lost Week-end* | **Le Poison** • 1948 *The Emperor Waltz* | La Valse de l'Empereur • *A Foreign Affair* | La Scandaleuse de Berlin • 1950 *Sunset Boulevard* | Boulevard du crépuscule • 1951 *Ace in the hole* [*The Big carnival*] | Le Gouffre aux chimères • 1953 *Stalag 17* • 1954 *Sabrina* • 1955 *The Seven years itch* | Sept ans de réflexion • 1957 *The Spirit of Saint-Louis* | L'Odysée de Charles Lindbergh • 1957 *Love in the afternoon* | Ariane • 1957 *Witness for the prosecution* | Témoin à charge • 1959 *Some like it hot* | Certains l'aiment chaud • 1960 *The Apartment* | La Garçonnière • 1961 *One, Two, Three* | Un, deux, trois • 1963 *Irma la Douce* • 1964 *Kiss Me, Stupid !* | Embrasse-moi, idiot ! • 1966 *The Fortune Cookie* | La Grande combine • 1970 *The Private Life of Sherlock Holmes* | La Vie privée de Sherlock Holmes • 1972 *Avanti!* • 1974 *The Front Page* | Spéciale première • 1978 *Fedora* • 1981 *Buddy Buddy*.

LES BASES DU FILM NOIR

Le film noir est un cinéma de genre assez difficile à définir malgré ses codes, ses figures, ses thèmes et son esthétisme qui le caractérisent depuis son apparition, d'autant qu'il a non seulement évolué au fil des décennies, mais aussi contaminé d'autres univers tel celui du western ou de la S.F., brouillant ainsi on ne peut plus encore les cartes. Cette appellation trouvée en 1946 par les critiques français Jean-Pierre Chartier et Nino Frank, pour désigner dans un premier temps et de manière générale la noirceur plus appuyée de certains films américains d'après-guerre comparés à ceux d'avant 39, résonne depuis longtemps maintenant d'une manière différente dans l'esprit de la presse et du public, chacun rapprochant étroitement ce terme à ceux de « thriller » ou « polar », et le renvoyant ainsi plus spécifiquement et définitivement au champ du film criminel et policier. Mais il ne faut pas oublier combien le film noir, tel qu'on l'entend aujourd'hui, n'est pas simplement une « affaire » de cinéma puisque ses bases se décèlent en premier lieu dans un autre champ d'expression artistique qu'est la littérature.

LITTÉRATURE ET FILM NOIR

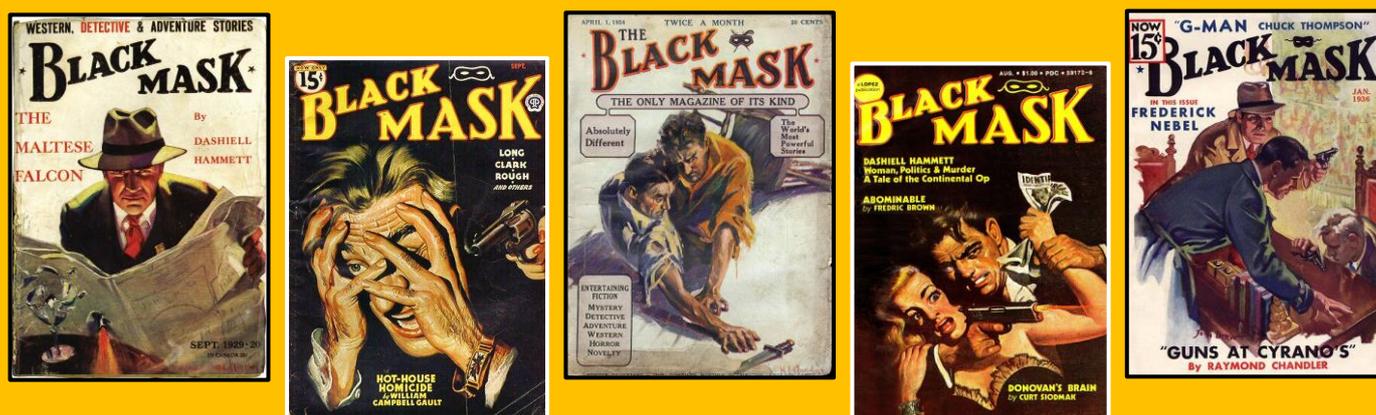


Le lien est très fort puisque tout d'abord le film noir puise comme indirectement certaines de ses « racines » dans le récit populaire français du XIXe siècle : par exemple, *Les Mystères de Paris* (1842-1843) d'Eugène Sue est un roman-feuilleton qui narre les aventures de quelques personnages travaillant à rétablir la justice. Mais au-delà de ses péripéties et intrigues, il porte aussi un regard sur une certaine misère sociale de l'époque, celle des bas quartiers où, ici, se croisent entre autres un ancien bagnard, un notaire véreux, un assassin, un caïd ou encore une comtesse femme fatale et comploteuse. C'est un double traitement qui n'est pas sans annoncer celui de certains films noirs de l'âge d'or américain qui eux aussi joueront parfois sur ces deux tableaux, avec d'un côté un récit (enquête ou quête), émaillé d'actions et de rebondissements, et de l'autre une plongée parfois très « documentée » au cœur de certaines zones et rues plus ou moins mal famées d'une cité, arpentées et peuplées d'une faune interlope. *Les Habits Noirs* (1863-1875) de Paul Féval, l'auteur du *Bossu*, sont un livre qui peut être considéré aussi comme un de ces romans « sources » au regard des ingrédients qui le composent : une histoire d'un vol, un faux coupable, une organisation secrète... autant de motifs que l'on retrouvera parfois adoptés dans le registre du *Noir* à l'écran.

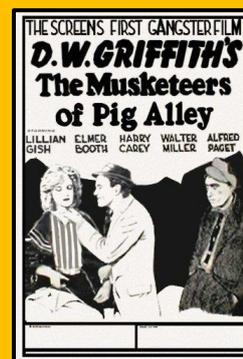
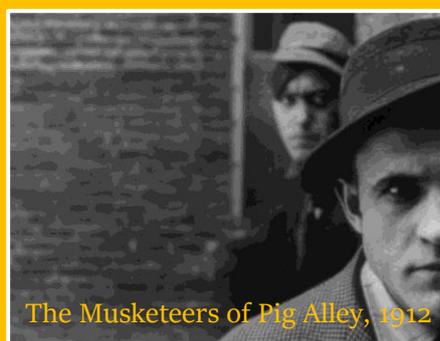
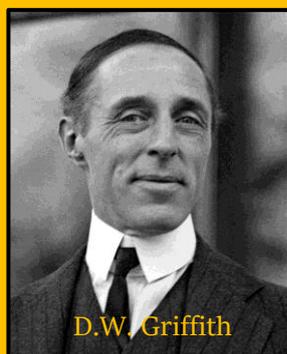
Ensuite, le film noir trouve également un « écho » avant l'heure en Angleterre, lorsque Sir Arthur Conan Doyle invente le roman policier sous sa forme classique et crée, avec son personnage de Sherlock Holmes, le premier d'une longue série de détectives de génie qui annonce les « privés » des romans noirs des années 20 et ceux que l'on retrouvera à l'écran, caractérisés par leur don d'observation et de déduction. Par ailleurs, les histoires à suivre, ces récits feuilletonesques et populaires rapportant les aventures de héros valeureux luttant contre le crime comme celles de *Nick Carter* (1886-1915) de John Coryell, va, par certains de leurs « ingrédients », inspirer et nourrir aussi l'univers d'un bon nombre de séries B policières projetées dans les salles obscures ou le drive-in.

Maintenant, s'il existe une source immédiate au film noir, c'est bien celle de l'« *hardboiled novel* », le roman noir d'origine américaine, dont les intrigues policières s'ouvrent sur une vision plus frontale, violente, réaliste et souvent pessimiste des conditions sociales et de la criminalité, et dont l'invention revient, selon l'écrivain Raymond Chandler, non pas à lui, mais à Dashiell Hammett - l'auteur de *la Moisson Rouge* (1929) et de *La Clé de verre* (1931),

qui seront tous deux adaptés au cinéma, mais aussi le créateur de Sam Spade, le détective privé du *Faucon Maltais* (1930), qu'incarnera Humphrey Bogart en 1941 devant la caméra de John Huston pour un métrage aujourd'hui culte qui est considéré par beaucoup comme le premier film noir de l'histoire du cinéma.



Ajoutons, pour finir, que les écrits de Dashiell Hammett ont commencé à sortir en 1922 dans le pulp *Black Mask* [1920-1951], un de ces magazines bon marché et très populaires qui publiaient des nouvelles dont les ressorts étaient le mystère, l'horreur, l'aventure et l'angoisse. Celui-ci, créé en 1920 par deux critiques, Henry L. Mancken et George Jean Nathan, a été racheté au bout de 8 numéros, en 1926, par Joseph Shaw qui s'est aussitôt empressé d'en changer la ligne éditoriale et de consacrer la parution essentiellement au roman policier et à l'*hardboiled* - le roman noir - afin d'offrir une certaine visibilité à de jeunes écrivains du genre. Au fil de ses pages, se sont alors fait connaître Raymond Chandler [1888-1959], Horace Mc Coy [1897-1955], Lester Dent [1904-1959] ou encore Carroll John Daly [1889-1958], des plumes débutantes accouchant de récits au cœur desquels la police n'incarne plus forcément le bien et le hors-la-loi n'est plus obligatoirement le mal ; des intrigues mortelles et vénéneuses alimentant un courant littéraire devenant de plus en plus le reflet sans concessions d'une société bien plus trouble et malade qu'elle ne paraît. Connaissant un grand succès jusqu'au début des années 30 aussi bien public que critique, *Black Mask* a cessé sa parution vingt ans plus tard, l'éclosion du comics, dans l'intervalle, ayant eu notamment raison d'un magazine perdant peu à peu ses lecteurs, attirés par de nouveaux « héros » et prêts à s'émerveiller pour d'autres horizons, celui du fantastique et de la S.F. Quoi qu'il en soit, ce *pulp* aura fortement contribué à la « démocratisation » du roman noir dans lequel Hollywood puisera allègrement pour produire sur deux décennies des dizaines de films de la « même couleur ».



PRÉLUDE AU NOIR

S'il est à chercher maintenant le début du *film noir* au cinéma, avant que le genre n'explode et s'impose totalement avec *The Maltese Falcon* (*Le Faucon Maltais*, 1941) de John Huston, la piste tend à remonter aux *slums melodramas*, signés par D.W. Griffith dans les années 10. Bien que n'adoptant pas l'esthétique qui caractérise essentiellement le genre qui nous occupe - celle issue de l'expressionnisme allemand reposant entre autres sur un travail très élaboré sur les ombres et la lumière et une utilisation aussi étudiée des angles de prises de vue et des décors à des fins de symbolisme dramatique et parfois psychanalytique comme chez Fritz Lang - ces « mélodrames des

des taudis » annoncent le film de gangsters des années 30 qui est unanimement considéré comme les prémices du « Noir » au cinéma. Avec *The Musketeers of Pig Alley* (1912), par exemple, le cinéaste nous propose un récit ancré dans une réalité quotidienne, la réalité des bas-fonds aux impasses et aux rues dont on risque de ne pas revenir, et nous donne à voir une pauvreté qui s'étale à l'écran, deux gangs qui se partagent un territoire et des liens secrets de corruption qui unissent la police aux malfrats.

Mais en dehors de ces *slums melodramas* par lesquels Griffith décrit les conséquences d'une misère extrême, entraînant le vol et le meurtre et faisant ainsi de lui le premier réalisateur américain à dénoncer « l'autre Amérique », celle des dépossédés et des marginaux, on trouve aussi un peu plus tard, dans les années 20, *The Black Bird* (L'Oiseau noir, 1926) de Tod Browning dont l'intrigue se déroule dans un environnement similaire et dans lequel Lon Chaney, l'une des grandes figures du cinéma muet, incarne le chef d'une organisation secrète qui n'est pas sans faire songer là encore au *gangster movie* : roi des truands qui se crée une couverture en se faisant passer pour son frère infirme - un bon samaritain qui recueille les déshérités du quartier - Blackbird, « protecteur » de son territoire tout en apportant mort et destruction, annonce en effet la dualité des maîtres de gangs des productions à venir du genre.



The Black Bird, 1926



Underworld, 1927

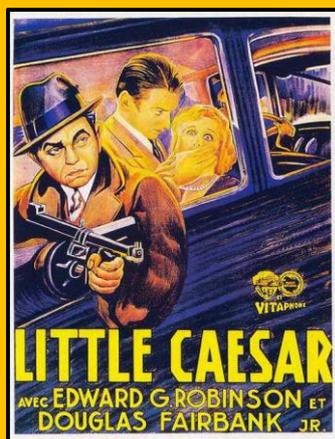


Les années de la Prohibition [1919-1933] et la Crise économique de 1929

La raison pour laquelle cette figure du gangster va apparaître et envahir par la suite de plus en plus les écrans de cinéma tend à découler de deux événements majeurs qui ont secoué les États-Unis :

- Le 16 janvier 1919, tout d'abord, lorsque est voté le 18^e amendement à la Constitution américaine interdisant la fabrication, la vente et le transport alcoolisés, ainsi que leur exportation et importation sur tout le territoire. Un décret qui officialise le temps de la prohibition, mais qui d'un autre côté fait monter la criminalité : bootleggers et racketters sortent de l'ombre pour développer leur « business » et monopolisent le devant de la scène en se livrant au trafic d'alcool, une activité lucrative finissant par déboucher inévitablement sur des situations de concurrence entre bandes qui se règlent le plus souvent à coup de revolver ou de mitraillettes... Guerre des gangs, assassinats et exécutions, corruption des municipalités etc. Le crime organisé connaît une véritable expansion.
- L'effondrement de la bourse de Wall Street, ensuite, qui provoque la crise économique de 1929, entraînant une succession de drames : le suicide de financiers, le chômage de masse des travailleurs, des exodes vers la côte Ouest, des grèves et répressions sauvages, des émeutes raciales... sans compter, à nouveau, une hausse de la criminalité et de la délinquance, « motivée » par la misère qui frappe bons nombres d'Américains et qui doivent parfois pour survivre, se livrer au vol.

Si c'est dans le climat social et politique tendu de la prohibition que le roman noir naît et prend son essor, Hollywood lui aussi se nourrit donc effectivement de ces situations conflictuelles, de ces contextes de troubles et de violences pour mettre en production toute une série de films sur le gangstérisme, laissant entendre qu'il est un devoir pour le cinéma, autant que pour la littérature, de rendre compte sans équivoque de cette terrible et préoccupante réalité qui sévit jusqu'au « coin de la rue », même si parfois certains cinéastes se laissent aller à un traitement plus romantique de la question tel Josef von Sternberg avec *Underworld (Les nuits de Chicago, 1927)*. C'est d'ailleurs suite au succès de ce film que la figure du gangster tient intensivement le haut de l'affiche durant plusieurs années [1928-1932] et au cours desquelles sortent notamment trois films emblématiques.

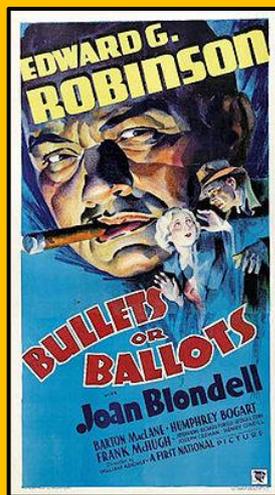
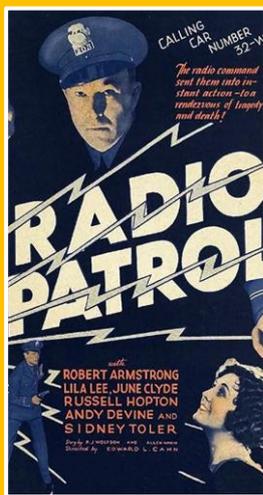


Little Caesar (Le petit César, 1930) de Mervyn Le Roy, *The Public Enemy (L'Ennemi public, 1931)* de William A. Wellman¹ et *Scarface (1932)* d'Howard Hawks synthétisent parfaitement ce qui caractérise le *gangster movie* : en matière de structure narrative et de récit dramatique notamment, chacun des films raconte l'ascension, l'apogée et la chute d'un individu dont les actions qu'il mène en dehors du cadre de la justice sont mises au service d'un désir de s'élever dans l'échelle sociale et d'une soif de puissance. Et si tous remportent un tel succès public, c'est aussi parce qu'en ce triste et déprimant début d'années 30, ce sous-genre parle à beaucoup de citoyens frappés par la crise : Tom Powers, le personnage incarné par James Cagney dans *L'Ennemi Public*, est un Américain moyen, un homme du peuple qui devient gangster parce qu'il veut se sortir de la pauvreté des taudis. Et en ces années de chômage, de cynisme et de corruption, l'homme de la rue, et plus spécifiquement le chômeur, s'identifie à ce hors-la-loi. On peut même ajouter que c'est par le fait que le destin du gangster à l'écran est inéluctable et fait figure de héros tragique, que la sympathie du spectateur lui est, à un moment ou un autre, souvent acquise, et ce « malgré » le profil de psychopathe dont sont affublés certains *tough guy* (« durs ») dans un bon nombre de productions et dont Cesare Bandello, Tom Powers et Tony Camonte, les protagonistes ici de ces trois films, en sont parmi les plus illustres exemples.

Scarface remporte un succès triomphal mais marque cependant aussi le glas du film de gangsters dont l'existence aura été aussi courte que prolifique (pas moins d'une cinquantaine de titres pour la seule année de 1931). L'arrivée du Code Hays, organisme de censure, finit par compliquer la mise en chantier d'autres projets du genre et certains réalisateurs décident de relever le niveau « moral » de la production cinématographique en donnant notamment un coup d'arrêt à la romantisation du gangster. Cette décision s'amplifie d'autant plus que le 5 décembre 1933, le congrès vote le 21^e amendement à la Constitution, mettant fin à la prohibition.

Ainsi, voyant le vent tourné, Hollywood décide de ne plus s'attarder complaisamment sur les exploits spectaculaires de ces caïds, mais de s'attacher à dépeindre ceux qui luttent, avec courage, contre le crime, la corruption et l'alcoolisme. Démarche allant jusqu'à la ridiculisation de ceux que le cinéma avait peints plus grands que nature.

¹ William Wellman est un cinéaste à redécouvrir. Au travers de nombreux films d'une rare intensité tels *Beggars of Life (Les mendiants de la vie, 1928)*, *Wild Boys of the Road (1933)* ou encore *Heroes For Sale (Héros à vendre, 1933)*, il dresse sans détour un portrait extrêmement noir et violent de l'Amérique de la Grande dépression.



Un certain nombre de films de propagande, glorifiant les représentants de l'ordre, débarquent alors sur les écrans avec pour objectif de réhabiliter l'image de la police écornée depuis quelques années par notamment des accusations de corruption ou d'impuissance. **Radio Patrol** (1932) d'Edward L. Cahn est une de ces productions réalisées dans ce sens et qui va jusqu'à critiquer ouvertement l'attitude du public qui aurait accordé plus facilement sa sympathie à tous ceux qui désobéissent à la loi qu'à ceux qui, dévoués et mal payés, la défendent et tentent de la faire appliquer.

James Cagney et Edward G. Robinson qui ont incarné à maintes reprises le crime à l'écran en viennent à passer de l'autre côté de la barrière et à jouer à leur tour des garants incorruptibles de la justice. Agents du F.B.I., T-Men - agents spéciaux du fisc - et parfois avocats s'improvisant agent de l'ordre, déferlent dans les salles, donnant lieu à des films de bonne facture tels **G-Men (Les Hors-la-loi, 1935)** et **Bullets or Ballots (Guerre au crime, 1936)**, tous deux signés William Keighley, **Racket Busters (Menaces sur la ville, 1938)** de Lloyd Bacon... mais aussi à beaucoup d'autres métrages au discours très moralisateur.

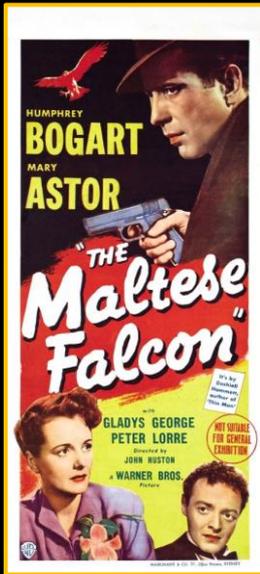
Avec ce retour à la légalité et le triomphe de la bonne cause, la figure du gangster au cinéma ne disparaît pas entièrement mais se transforme : il devient peu à peu un individu cherchant à se repentir face à une société qui, en lui offrant une chance de le faire, se veut « bienveillante » et « généreuse ». Un schéma dramatique qui définit notamment les mélodrames assez lourdement explicatifs et bien-pensants qui sortent dans les salles à la fin des années 30, portés entre autres par l'acteur James Cagney, redevenu mauvais garçon à l'occasion. Toutefois, cette thématique de la rédemption et du rachat donne lieu aussi à des films parfois singuliers et attachants.

Quant aux G-men et aux représentants du maintien de l'ordre en général, si leur éloge et leurs exploits finissent eux aussi par se raréfier sur les écrans à cette même période, c'est que le crime, au-dehors des salles de cinéma, ne semble plus organisé et que les gangs ne règlent plus leurs comptes au milieu des rues à visage découvert. Mais subsiste pourtant une cruelle réalité : derrière les façades, rien n'a changé. La corruption est toujours présente et d'autant plus dangereuse qu'elle est encore bien plus dissimulée qu'auparavant. Face à ce banditisme plus souterrain et « invisible », Hollywood dégage une nouvelle fois et, à l'aube des années 40, ouvre la porte au privé, celui qui est à même de « s'infiltrer » au mieux et de transgresser certaines lois afin que tombent les masques et ceux qui tirent les ficelles. Le détective est déjà certes apparu dans de nombreux films, notamment dans la première version du **Faucon Maltais**, tournée en 1936 par Roy Del Ruth. Mais sa présence sur les écrans va s'accroître jusqu'au milieu des années 50, en raison du plein essor du roman noir qui fait de lui une de ses figures les plus récurrentes de sa production, et dont les auteurs, comme Raymond Chandler (*The Big Sleep, Farewell My Lovely, The Lady in The Lake*), vont voir leurs récits régulièrement portés à l'écran. Dès cet instant, ce « Noir » va étendre de plus en plus son manteau sur la toile blanche des salles de cinéma et, en se sublimant par une esthétique de plus en plus expressionniste, va emporter l'adhésion du spectateur en le plongeant dans un tourbillon infernal d'enquêtes et de quêtes dangereuses, d'intrigues et de mystères vénéreux. Dans cette dynamique, le **film noir** va prendre alors lui aussi son envol.

LES GRANDES FIGURES DE L'ÂGE D'OR DU FILM NOIR

Le **film noir** se définit par la convergence de plusieurs courants tels le film de gangsters des années 30 et l'influence de la psychanalyse, mais bien plus encore par le lien très fort que le film policier va, en ce début d'années 40, développer avec le roman *hard-boiled*, le roman noir américain, en s'appropriant le plus souvent sa « couleur », sa « tonalité », et autrement dit, la caractérisation de ses personnages, ainsi que ses codes et ses thématiques. Durant tout le temps que durera à Hollywood son âge d'or [1940-1958], il se déclinera au travers de différents schémas narratifs au fil desquels chantage, vice, infidélité, corruption, trahison, meurtre, complot ou encore machination occuperont toujours fatalement le devant de la scène. En voici un succinct panorama.

LE DÉTECTIVE ▪ INVESTIGATIONS PRIVÉES

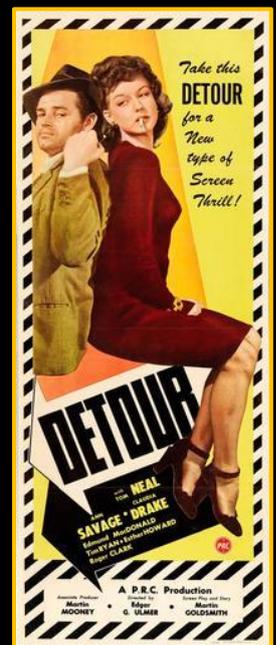


Le Faucon Maltais (1941)

Le **détective** est avec la femme fatale, l'une des figures les plus emblématiques du film noir. Qu'il s'agisse de Sam Spade, Philip Marlow, Mike Hammer, Mike Shayne - nés respectivement de la plume de Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Mickey Spillane, Brett Halliday - ou de privés plus « anonymes », sa présence jalonne le genre. Doué le plus souvent d'un sens de l'observation et de la déduction lui permettant de résoudre les affaires les plus complexes, le détective doit suivre des pistes tortueuses et transgresser parfois la loi pour atteindre la vérité, non sans avoir aussi recours à la ruse pour mettre en échec celles et ceux cherchant à le manipuler pour l'empêcher d'atteindre son but : **1941** *The Maltese Falcon* | **Le Faucon Maltais** (John Huston) ▪ **1942** *Time To Kill* (Herbert I. Leeds) ▪ **1944** *Murder, My Sweet* | **Adieu, ma jolie** (Edward Dmytryk) ▪ *Laura* | **Laura** (Otto Preminger) ▪ *Crime By Night* (William Clemens) ▪ **1946** *The Big Sleep* | **Le Grand Sommeil** (Howard Hawks) ▪ *The Lady in The Lake* | **La Dame du Lac** (Robert Montgomery) ▪ **1947** *The Brasher Doubloon* | **La Pièce maudite** (John Brahm) ▪ **1948** *Behind Locked Doors* | **L'Antre de la folie** (Budd Boetticher) ▪ **1953** *I, The Jury* | **J'aurai ta peau** (Harry Essex) ▪ **1955** *Kiss Me Deadly* | **En quatrième vitesse** (Robert Aldrich)...

LA FEMME FATALE ▪ LIAISONS DANGEREUSES

On ne compte plus les intrigues où les **femmes fatales** tirent les ficelles et manipulent les hommes qu'elles prétendent parfois « aimer » afin d'acquérir avant tout argent, pouvoir et indépendance. Des relations brûlantes devenant électriques une fois le voile levé, menant à une impasse et à des conséquences dramatiques inévitables. Et si d'autres liaisons moins intéressées apparaissent, le tragique surgit toujours au bout de la route : **1944** *Double Indemnity* | **Assurance sur la mort** (Billy Wilder) ▪ **1945** *Scarlet Street* | **La Rue rouge** (Fritz Lang) ▪ *Detour* | **Détour** (Edgar G. Ulmer) ▪ *Leave Her To Heaven* | **Péché mortel** (John M. Stahl) ▪ *Fallen Angel* | **Crime passionnel** (Otto Preminger) ▪ **1946** *The Postman always rings twice* | **Le Facteur sonne toujours deux fois** (Tay Garnett) ▪ *The Killers* | **Les Tueurs** (Robert Siodmak) ▪ *The Strange Woman* | **Le Démon de la chair** (Edgar G. Ulmer) ▪ *Of Human Bondage* | **L'Emprise** (Edmund Goulding) ▪ *The Strange Love of Martha Ivers* | **L'Emprise du crime** (Lewis Milestone) ▪ *Decoy* (Jack Bernhard) ▪ **1947** *Born To Kill* | **Né pour tuer** (Robert Wise) ▪ *Out of The Past* | **La Griffes du passé** (Jacques Tourneur) ▪ *Nightmare Alley* | **Le Charlatan** (Edmund Goulding) ▪ *Framed* | **Traquée** (Richard Wallace) ▪ *Railroaded* | **L'engrenage fatal** (Anthony Mann) ▪ **1948** *The Lady from Shanghai* | **La Dame de Shanghai** (Orson Welles) ▪ **1949** *Impact* (Arthur Lubin) ▪ *Shockproof* | **Jenny, femme marquée** (Douglas Sirk) ▪ *Gun Crazy - Deadly is The Female* | **Le Démon des armes** (Joseph H. Lewis) ▪ **1950** *Where Danger Lives* | **Voyage sans retour** (John Farrow) ▪ *The File of Thelma Jordon* | **La Femme à l'écharpe pailletée** (Robert Siodmak) ▪ *Quicksand* | **Sables mouvants** (Irving Pichel) ▪ **1951** *Cry Danger* | **L'implacable** (Robert Parrish) ▪ **1953** *Angel Face* | **Un si doux visage** (Otto Preminger) ▪ **1954** *Human Desire* | **Désirs humains** (Fritz Lang) ...



Détour (1945)

L'ART DU HOLD-UP ▪ TRAVAIL D'ÉQUIPE

Le film de casse ou de braquage - *caper movie* en anglais - est un des nombreux sous-genres du film noir américain. À son menu ? Un programme méthodiquement bien structuré : recrutement du « personnel », planification, repérages et minutages, préparatifs et répétitions jusqu'au passage à l'acte et... inévitablement, le début des complications et trahisons ! En France, ce schéma sera repris dans un certain nombre de films fort inspirés et comme sous « influence ». Ils seront signés par Jacques Becker (**Touchez pas au grisbi**, 1954), Jules Dassin (**Du Rififi chez les hommes**, 1955), Gilles Grangier (**Le Rouge est mis**, 1957), Jean Pierre Melville (**Bob le flambeur**, 1955 - **Le Deuxième souffle**, 1966 - **Le Cercle rouge**, 1970) ou encore Henri Verneuil (**Mélodie en sous-sol**, 1962 - **Le Clan des Siciliens**, 1969) : **1941** *High Sierra* | **La Grande évasion** (Raoul Walsh) ▪ **1949** *Criss Cross* | **Pour toi, j'ai tué** (Robert Siodmak) ▪ **1950** *Armored Car Robbery* (Richard Fleischer) ▪ *The Asphalt Jungle* | **Quand la ville dort** (John Huston) ▪ **1951** *The Hoodlum* (Max Nosseck) ▪ **1952** *Kansas City Confidential* | **Le Quatrième homme** (Phil Karlson) ▪ **1954** *Drive a Crooked Road* | **Le Destin est au tournant** (Richard Quine) ▪ **1955** *Violent Saturday* | **Les Inconnus dans la ville** (Richard Fleischer) ▪ *I Died A Thousand Times* | **La Peur au ventre** (Stuart Heisler) ▪ *Five Against The House* | **On ne joue pas avec le crime** (Phil Karlson) ▪ **1956** *The Killing* | **L'Ultime razzia** (Stanley Kubrick) ▪ **1957** *Plunder Road* | **Hold-up** (Hubert Cornfield) ▪ **1959** *Guns, Girls and Gangsters* (Edward L. Cahn)...



Pour toi, j'ai tué (1949)



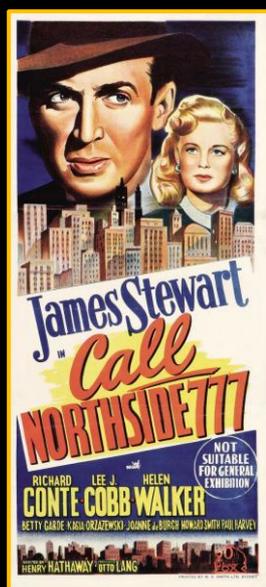
Quand la ville dort (1950)



L'Ultime razzia (1956)

LE REPORTER ▪ QUAND LA PRESSE S'EN MÊLE

Chargé par sa rédaction pour enquêter sur les derniers mots prononcés par un magnat juste avant sa mort, le **reporter** de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1940) jouait à sa façon les détectives afin de tenter d'accéder à la vérité et ainsi percer le mystère. Dans le film noir, si l'**homme de presse** se fait toujours limier et défenseur parfois de quelques nobles causes perdues, il sait être aussi un individu plus contestable en usant de sa position à des fins plus « intéressées » : **1942** *The Pay Off* (Arthur Dreifuss) ▪ **1945** *Crime Inc.* (Lew Landers) ▪ **1946** *The Glass Alibi* (W. Lee Wilder) ▪ **1947** *Big Town After Dark* (William C. Thomas) ▪ **1948** *Call North 777* | **Appelez Nord 777** (Henry Hathaway) ▪ **1949** *Abandoned* (Joseph Newman) ▪ *Chicago Deadline* | **Enquête à Chicago** (Lewis Allen) ▪ **1950** *Shakedown* | **Reportage fatal** (Joseph Pevney) ▪ **1951** *Ace in The Hole* | **Le Gouffre aux chimères** (Billy Wilder) ▪ **1952** *Deadline U.S.A* | **Bas les masques** (Richard Brooks) ▪ *Scandal Sheet* | **L'Inexorable enquête** (Phil Karlson) ▪ *The Captive City* | **La Ville captive** (Robert Wise) ▪ *The Turning Point* | **Le Cran d'arrêt** (William Dieterle) ▪ **1955** *The Big Tip Off* (Frank Mc Donald) ▪ **1956** *While The City Sleeps* | **La 5^e Victime** (Fritz Lang) ▪ **1957** *Beyond A Reasonable Doubt* | **L'Invraisemblable vérité** (Fritz Lang) ▪ *Hot Summer Night* | **L'Otage du gang** (David Friedkin)...



Appelez Nord 777 (1948)

L'ANGLE DE LA CORRUPTION ▪ MANŒUVRES EN COULISSE

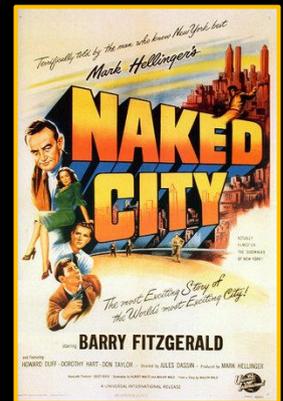
L'un des leitmotifs du film noir des années 40 et 50 est de montrer la **corruption** de la société américaine, ses différents visages et ce qu'elle engendre de monstrueux. Policiers ripoux et politiciens véreux occupent les premières lignes : **1942** *The Glass Key* | **La Clé de verre** (Stuart Heisler) ▪ **1947** *Boomerang* (Elia Kazan) ▪ **1948** *Force of Evil* | **L'Enfer de la corruption** (Abraham Polonsky) ▪ **1949** *All The King's Men* | **Les Fous du Roi** (Robert Rossen) ▪ **1952** *The Turning Point* | **Le Cran d'arrêt** (William Dieterle) **1953** *The Big Heat* | **Règlements de comptes** (Fritz Lang) ▪ **1954** *Rogue Cop* | **Sur la trace du crime** (Roy Rowland) ▪ **1955** *Pushover* | **Du plomb pour l'inspecteur** (Richard Quine) ▪ **1956** *The Harder They Fall* | **Plus dure sera la chute** (Mark Robson) ▪ *Slightly Scarlett* | **Deux rouquines dans la bagarre** (Allan Dwan) ▪ *The Boss* (Byron Haskin) ▪ **1957** *Sweet Smell of Success* | **Le Grand chantage** (Alexander Mackendrick) ▪ *The Phenix City Story* (Phil Karlson) ▪ **1958** *Touch of Evil* | **La Soif du Mal** (Orson Welles)...

LE POLICIER INCORRUPTIBLE ▪ CHASSES AU CRIME

S'il n'est pas ripoux, arrosé par la pègre qu'il doit combattre ou agi par quelques autres tentations que ce soit, **le policier** reste aussi dans le genre - et avant tout - le garant de l'ordre et de la justice, un fonctionnaire qui a à cœur d'appliquer strictement la loi et à combattre dans cette perspective tous ceux qui ne la respectent pas. Investigations, traques implacables, infiltrations... Le film noir se part alors parfois d'une dimension semi-documentaire en retraçant les diverses méthodes menées par ces flics incorruptibles prêts à tout pour appréhender et mettre sous les verrous caïds, trafiquants, tueurs et autres malfrats : **1947** *T-Men* | **La Brigade du suicide** (Anthony Mann) ▪ **1948** *The Naked City* | **La Cité sans voiles** (Jules Dassin) ▪ *The Street With No Name* | **La Dernière rafale** (William Keighley) ▪ *He Walked By Night* | **Il marchait la nuit** (Alfred L. Werker et Anthony Mann) ▪ **1949** *The Undercover Man* | **Le Maître du gang** (Joseph H. Lewis) ▪ *Port of New York* | **Brigade des stupéfiants** (Laslo Benedek) ▪ *Trapped* | **Traquenard** (Richard Fleischer) ▪ *Border Incident* | **Incident de frontière** (Anthony Mann) ▪ **1950** *Panic in The Streets* | **Panique dans la rue** (Elia Kazan) ▪ **1951** *On Dangerous Ground* | **La Maison dans l'ombre** (Nicholas Ray) ▪ *The Enforcer* | **La Femme à abattre** (Raoul Walsh et Bretaigne Windust) ▪ **1952** *The Narrow Margin* | **L'Enigme du Chicago Express** (Richard Fleischer) ▪ **1953** *The Big Heat* | **Règlements de comptes** (Fritz Lang) ▪ **1954** *The Big Combo* | **Association criminelle** (Joseph H. Lewis) ▪ *Dagnet* | **La Police est sur les dents** (Jack Webb) ▪ *Down Three Dark Streets* | **L'Assassin parmi eux** (Arnold Laven)...



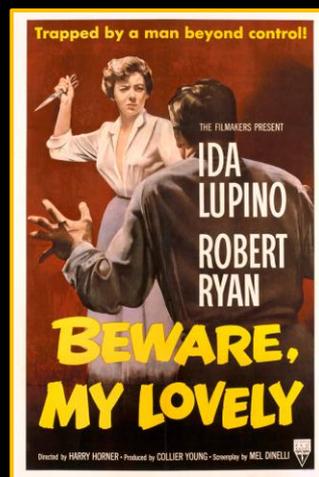
La Brigade du Suicide (1947)



La Cité sans voiles (1948)



The Brighton Strangler (1945)



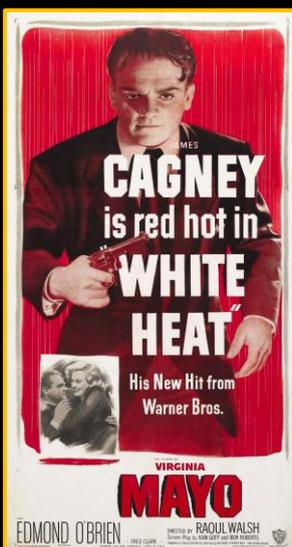
Beware, My Lovely (1952)



L'Assassin sans visage (1948)

CRIMINELS ET PSYCHOPATHES ▪ CAS CLINIQUES

Il est question ici de psychologie criminelle. Au royaume du film noir, l'on tue pour de l'argent ou pour le pouvoir. Mais certains meurtres peuvent être d'une autre nature, car perpétrés par des **criminels** et **psychopathes** dont les passages à l'acte sont de l'ordre plus pulsionnel que calculé. Tueurs sadiques, assassins souffrant de troubles du comportement... Bienvenue au club des déséquilibrés : **1944** *Gaslight* | **Hantise** (George Cukor) **1945** *The Brighton Strangler* (Max Nosseck) ▪ *Hangover Square* (John Brahm) ▪ *The Spiral Staircase* | **Deux mains, la nuit** (Robert Siodmak) ▪ **1947** *Lured* | **Des filles disparaissent** (Douglas Sirk) ▪ *The Two Mrs. Carrolls* | **La Seconde Madame Carroll** (Peter Godfrey) ▪ **1949** *Follow Me Quietly* | **L'Assassin sans visage** (Richard Fleischer) ▪ *White Heat* | **L'Enfer est à lui** (Raoul Walsh) ▪ **1950** *Dial 1119* | **Les Âmes nues** (Gerald Mayer) ▪ **1951** *M* (Joseph Losey) ▪ *Strangers on a Train* | **L'Inconnu du Nord Express** (Alfred Hitchcock) ▪ **1952** *The Sniper* | **L'Homme à l'affût** (Edward Dmytryk) ▪ *Without Warning!* (Arnold Laven) ▪ *Beware, My Lovely!* (Harry Horner) ▪ **1953** *The Hitch-Hiker* | **Le Voyage de la peur** (Ida Lupino) ▪ *Man in The Attic* | **L'Étrange Mr. Slade** (Hugo Fregonese) ▪ *Violated* | **Violentée** (Walter Strate) ▪ **1955** *The Night of The Hunter* | **La Nuit du chasseur** (Charles Laughton)...



L'Enfer est à lui (1951)

L'ÉNIGMATIQUE ▪ QU'EST-CE QUI M'ARRIVE ?

Dans l'exercice de leur fonction, privés, policiers, District Attorneys ou reporters enquêtent et cherchent à découvrir la vérité cachée par rapport aux affaires sur lesquelles ils travaillent. Mais le film noir regorge aussi de cas où des individus troublés et perturbés par des faits tentent de mener des investigations pour comprendre des événements et situations dans lesquels ils se trouvent malgré eux bien plus impliqués. Se déploie alors spécifiquement l'**énigmatique** avec des intrigues où les personnages, héros ou assassins, tentent - pour les nombreux frappés d'amnésie - de savoir qui ils sont, mais aussi pour ceux déstabilisés par de curieuses rêveries devenues réalité ou affrontant des événements qui paraissent irrationnels, de faire la lumière sur ce qui se passe autour d'eux avant que le pire ne leur arrive : **1942** *Crossroads* | *Carrefours* (Jack Conway) ▪ *Street of Chance* (Jack Hively) ▪ **1944** *Voice in The Wind* | *Une voix dans la tempête* (Arthur Ripley) ▪ *Two O'Clock Courage* (Anthony Mann) ▪ **1945** *Strange Illusion* (Edgar G. Ulmer) ▪ *Escape in The Fog* (Budd Boetticher) ▪ **1946** *Somewhere in The Night* | *Quelque part dans la nuit* (Joseph L. Mankiewicz) ▪ **1947** *Possessed* | *La Possédée* (Curtis Bernhardt) ▪ *Fear in The Night* | *Angoisse dans la nuit* (Maxwell Shane) ▪ **1949** *The Clay Pigeon* | *Le Pigeon d'argile* (Richard Fleischer) ▪ *The Crooked Way* | *Le Passé se venge* (Robert Florey) ▪ *D.O.A* | *Mort à l'arrivée* (Rudolph Maté) ▪ **1951** *The Scarf* | *Le Foulard* (E.A. Dupont) ▪ **1953** *Man in The Dark* | *J'ai vécu deux fois* (Lew Landers) ▪ **1956** *Nightmare* | *Le Cauchemar* (Maxwell Shane)...



Le Passé se venge (1949)



Two O'Clock Courage (1944)



Quelque part dans la nuit (1948)



Le Pigeon d'argile (1949)

GANGSTERS SUR LE RETOUR ▪ DU DESPERADO AU SYNDICAT

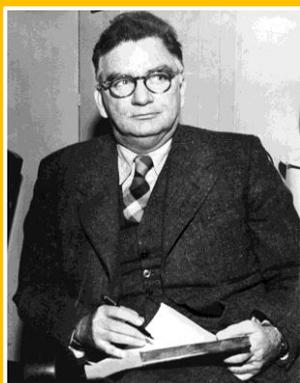
Retour en force du gangster dix ans après *Scarface* et la multitude de films qui l'ont glorifié entre 1929 et 1932, mais sous différentes facettes et avec pour fil rouge, le temps qui court : caïds et desperados de la vieille école revenus pour un baroud d'honneur, ex-condamnés rangés des voitures mais que le passé vient rattraper, bootleggers indépendants devant faire face à l'émergence d'une nouvelle forme de crime organisé et à ses trusts... Une ère du crime se termine - illustrée par des biopics de plus en plus nombreux sur les « grands noms » des années 20 et 30 - une autre voit le jour, personnifiée notamment par la Mafia, toute puissante et dont les méthodes diverses pour liquider toute opposition ne manquent pas : intimidation, corruption, chantage, représailles, contrats et exécutions de témoins : **1941** *High Sierra* | *La Grande évasion* (Raoul Walsh) ▪ **1945** *Roger Touhy, Gangster* (Robert Florey) ▪ *Dillinger* | *Dillinger, l'ennemi public n°1* (Max Nosseck) ▪ **1946** *Nobody Lives Forever* (Jean Negulesco) ▪ *Kiss of Death* | *Le Carrefour de la mort* (Henry Hathaway) ▪ **1948** *Key Largo* (John Huston) ▪ *I Walk Alone* | *L'Homme aux abois* (Byron Haskin) ▪ **1950** *He Ran All The Way* | *Menace dans la nuit* (John Berry) ▪ **1951** *Kiss To-morrow Goodbye* | *Le Fauve en liberté* (Gordon Douglas) ▪ **1954** *The Phenix City Story* (Phil Karlson) ▪ **1955** *New York Confidential* (Russell Rouse) ▪ **1957** *Baby Face Nelson* | *L'ennemi public* (Don Siegel) ▪ **1958** *Thunder Road* (Arthur Ripley) ▪ *I Mobster* (Roger Corman) ▪ *Machine Gun Kelly* (Roger Corman) ▪ *Gang War* (Gene Fowler Jr) ▪ *The Line-Up* | *La Ronde du crime* (Don Siegel) ▪ *The Bonnie Parker Story* (William Witney) ▪ **1959** *The Rise and Fall of Legs Diamond* | *La Chute d'un caïd* (Budd Boetticher) ▪ *Al Capone* (Richard Wilson) ▪ **1959** *Underworld USA* | *Les Bas-fonds New-Yorkais* (Samuel Fuller)...



Le Fauve en liberté (1951)
La Ronde du Crime (1958)

ASSURANCE SUR LA MORT

Quatrième film du cinéaste Billy Wilder, **Assurance sur la Mort** (1944) est l'adaptation à l'écran de la nouvelle intitulée *Double Indemnity* - Double indemnité - née en 1935 sous la plume du journaliste et romancier américain James M. Cain (1892-1977). Cette histoire d'un courtier d'assurances tombant amoureux d'une de ses clientes et qui en vient à échafauder avec elle le projet d'assassinat du mari détesté, reprend le schéma de base de son précédent et premier écrit, *The Postman Always Rings Twice* (1934), dans lequel il était déjà question d'un couple adultère qui décide de se débarrasser d'un époux encombrant... Sauf que cette seconde intrigue est, elle, inspirée d'un fait divers de 1927 qui a défrayé la chronique, celui d'une femme immorale et voluptueuse, Ruth Snyder, qui convainc son amant, un représentant en lingerie fine, de l'aider à assassiner son mari, Albert Snyder, à qui elle a pris soin de faire signer au préalable et par ruse un contrat d'assurance décès prévoyant une double prime en cas de mort violente. Un acte odieux qui la conduira, elle et son complice, à la chaise électrique¹ moins d'un mois plus tard, après leur arrestation et un jugement expéditif.



James M. Cain



Ruth Snyder



Ruth Snyder

Double Indemnité paraît pour la première fois dans *Liberty Magazine*, l'année de son écriture, sous la forme d'une série abrégée en 8 épisodes, avant d'être reprise, en 1944, dans le recueil *Three of a Kind*, composés de trois récits - *Career in C Major* (Carrière en Do Majeur), *The Embezzler* (Faux en écritures) et *Double Indemnity* (qui devient Assurance sur la Mort). Mais dans l'intervalle de ces dix années, l'idée d'une adaptation fait déjà son chemin : l'agent de Cain envoie des copies de la nouvelle aux grands studios (MGM, Warner, Paramount, Fox et Columbia) qui, quelques jours plus tard, acceptent tous de se positionner sur ce projet, surenchérissant les uns les autres pour obtenir les droits du livre. Mais un communiqué émis par le Hays Office, le comité de censure de l'époque, refroidit les ardeurs, celui-ci invitant instamment ces sociétés de production à ne pas s'engager dans la mise en images d'une histoire jugée selon lui totalement immorale. Face à cet avertissement, les majors, par prudence, font alors marche arrière et renoncent à l'idée de porter à l'écran le livre de James Cain qui, dans le même temps, voit aussi l'adaptation cinématographique de son autre roman, *The Postman Always Rings Twice* (Le Facteur sonne toujours deux fois), abandonnée pour les mêmes raisons par la MGM qui s'est pourtant déjà porté acquéreur de l'ouvrage.

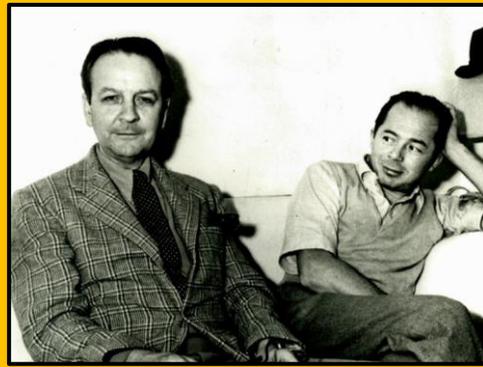
Mais avec la réédition de *Double indemnité* dans le recueil *Three of a Kind* en 1944, l'idée de faire de cette histoire sulfureuse et subversive un film est réactivée et refait son chemin dans la tête du producteur de la Paramount Joseph Sistrom, qui finit par en acheter les droits pour 15000\$ et par proposer le travail d'adaptation au cinéaste Billy Wilder alors sous contrat avec le studio.

Malgré les nouvelles réticences du Hays Office à ce qu'un tel sujet fasse l'objet d'un métrage, l'équipe du projet tient bon et décide de passer outre les avertissements. Mais alors que le film entre dans sa phase d'écriture, le scénariste Charles Brackett, fidèle collaborateur de Billy Wilder depuis son arrivée à Hollywood, jette l'éponge après avoir commencé à y travailler, estimant au final l'intrigue trop sordide pour pouvoir être adaptée. Dans l'obligation de trouver un remplaçant pour mener à bien le script, le réalisateur songe alors à en confier directement la tâche à l'auteur même de la nouvelle, James Cain. Cependant, cette solution de facilité ne parvient pas à aboutir, ce dernier sous contrat avec la Fox, étant pris par l'écriture d'un autre scénario.

¹ Le Jour J, une vingtaine de témoins assistent à la mise à mort, parmi lesquels les journalistes. Si ces derniers sont acceptés, les photographes eux, n'ont aucune autorisation d'accès. Pourtant, le lendemain matin, à la surprise générale, le New York Daily News publie à la une un cliché montrant la condamnée passant de vie à trépas. Cette photo de Ruth Snyder qui a fortement choqué à l'époque reste de sinistre mémoire comme la première montrant une exécution sur la chaise électrique.



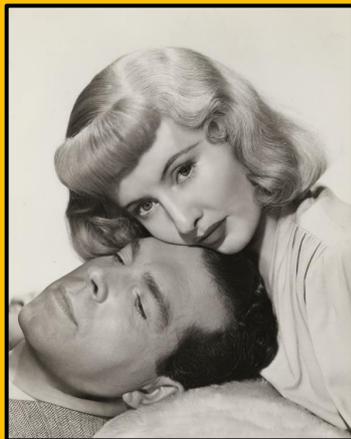
Charles Brackett ▪ Billy Wilder



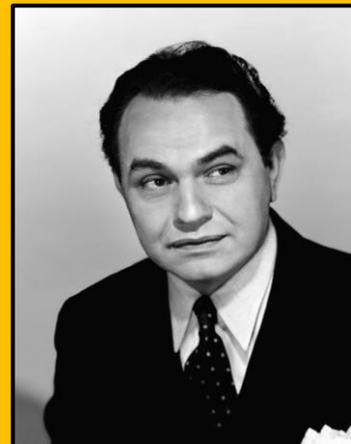
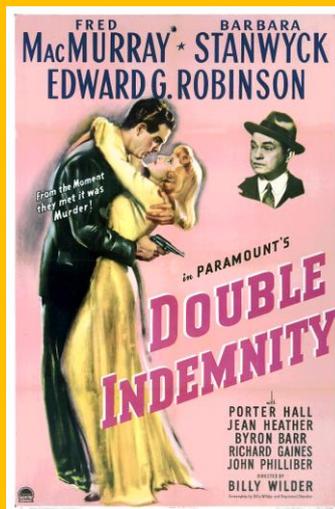
Raymond Chandler ▪ Billy Wilder

Face à cette deuxième déconvenue, Joseph Siström propose finalement à ce que le collaborateur sur le script du film soit Raymond Chandler, l'écrivain d'un des romans qu'il admire énormément, *The Big Sleep* (Le Grand Sommeil), paru en 1939. Après avoir lu et apprécié celui-ci, Wilder, accepte le partenariat. Mais si la collaboration s'amorce, elle se passe aussi de plus en plus dans une ambiance tendue.

En dépit de cette association électrique et le fait qu'à cette période, Chandler soit novice en matière d'écriture scénaristique pour le cinéma, le résultat parvient par atteindre toutes les espérances - ce que le cinéaste ne manquera pas d'ailleurs de faire état dans une interview plusieurs années plus tard par ces mots : « *Siström me suggéra Chandler, qui n'était pas vraiment connu à l'époque. C'était un Anglais vivant à Hollywood qui situait ses histoires à Los Angeles. C'était aussi un ancien alcoolique. (...) Nous avons des disputes parce qu'il ne connaissait pas le cinéma ; mais quand on en venait à l'atmosphère, à la caractérisation et aux dialogues, il était extraordinaire. Il ne m'aimait pas beaucoup parce que je voulais le forcer à se discipliner. C'était un poète, un géant de ce genre de littérature ; mais voilà, il y a des gens avec qui vous travaillez dans la joie, vous montez sur les meubles, vous vous embrassez, et d'autres avec qui c'est plus difficile c'était le cas avec Chandler* ».



Fred Mc Murray ▪ Barbara Stanwyck



Edward G. Robinson

D'un autre côté, le choix du casting n'est pas plus aisé à régler, les initiateurs du projet se heurtant à nouveau à une certaine frilosité, et cette fois de plusieurs comédiens sollicités pour incarner le rôle du protagoniste, l'agent d'assurance Walter Neff. Dans un premier lieu, Wilder, après avoir pensé à Alan Ladd, envisage George Raft - ce dont il témoignera plus tard : « *J'ai eu beaucoup de difficultés pour trouver un acteur. À cette époque, aucun de ceux qui étaient connus n'osait jouer un meurtrier. Lorsque j'ai raconté l'histoire à George Raft, il m'a dit qu'il voulait bien jouer le rôle si on découvrait, à la fin, que le personnage était en réalité un agent du FBI, ce qui lui permettrait d'arrêter sa maîtresse* » (!!!). Mais au final, c'est Fred Mc Murray, acteur évoluant surtout dans la comédie, qui accepte le rôle après plusieurs réticences et rejoint ainsi ses deux principaux partenaires, Barbara Stanwyck (elle aussi hésitante dans un premier temps) et Edward G. Robinson, tous deux utilisés également à contre-emploi. Ce dernier, notamment, ayant jusqu'à lors souvent incarné le visage du crime en jouant les gangsters et interprétant ici, un enquêteur à l'intégrité exemplaire, bien à l'opposé de ses prestations antérieures telle celle de Cesare Bandello dans *Little Caesar*.

Le succès remporté par **Assurance sur la Mort** à sa sortie et ses 7 nominations aux Oscar va encourager la MGM à engager enfin l'adaptation de *The Postman Always Rings Twice*, l'autre nouvelle de Cain, après avoir de longues années mis à contre-cœur ce projet dans un tiroir. Le film, réalisé par Tay Garnett avec le couple mythique John Garfield - Lana Turner, sortira en 1946, soit à peine deux ans plus tard.

DU LIVRE AU FILM

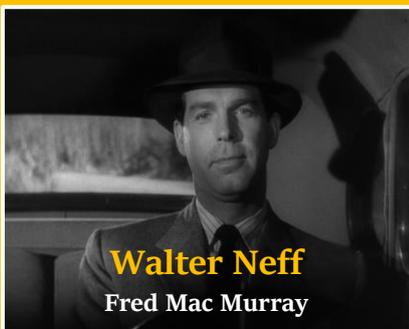
Par rapport à la nouvelle écrite par James Cain, le travail d'adaptation effectué par Raymond Chandler et Billy Wilder apporte bien évidemment plusieurs modifications dont certaines ont été pensées afin que ce qui était jugé inadaptable pour le cinéma puisse le devenir. C'est le cas déjà du remaniement d'un nombre conséquent de dialogues dont le style ne « parlait pas » à l'auteur du *Grand Sommeil* : face au désir de Wilder à ce qu'une majeure partie soit reprise tel quel, Chandler a insisté afin que les échanges entre les divers personnages soient retravaillés en y apportant sa griffe et fait ainsi en sorte qu'ils « sonnent » mieux. Mais c'est également la fin entière du roman, s'achevant normalement par un double suicide inimaginable, qui a été totalement changée pour éviter que la commission de censure Hays, très opposée à la représentation de cet acte à l'écran, ne fasse obstacle pour la sortie du film. Il convient néanmoins de préciser que la séquence finale qui a été à l'origine envisagée en remplacement – un long cérémonial où Walter Neff, reconnu coupable du meurtre, est conduit à la chaise électrique pour y être exécuté - a elle-même été supprimée par le cinéaste pour se terminer sur celle, toute aussi poignante, que l'on connaît aujourd'hui – Wilder l'évoquant par ces mots : « *J'ai tourné toute la scène de la chambre à gaz, l'exécution, le moment où tout redevient calme, avec une extrême précision. Puis je me suis dit que l'histoire était déjà finie. Elle s'arrête avec la dernière réplique devant le bureau, quand Neff s'effondre en route vers l'ascenseur, incapable même de craquer une allumette. Au loin, on entend une sirène. Ça peut être une ambulance ou bien la police, mais, de toutes les façons, on sait que c'est terminé. Pas besoin de voir la chambre à gaz* »... Une fin en définitive d'autant plus pertinente, réécrite avec Chandler, qui a l'avantage d'attirer une nouvelle fois l'attention sur les rapports presque filiaux qui existent entre Walter et son supérieur Barton Keyes, un axe que le film développe à la différence du livre.



L'exécution de Walter Neff : deux des rares photogrammes restant de cette séquence finale prévue à l'origine

Les Personnages

Concernant les protagonistes de l'histoire, au nombre de six, Raymond Chandler et Billy Wilder ont opéré plus ou moins des modifications en fonction de chacun :



Walter ▪ Son nom a changé, passant de Huff à Neff et s'il reste bien le courtier en assurances tombant sous le charme vénéneux de Phyllis, la femme d'un de ses clients, plusieurs nuances sont à noter concernant leur liaison. Certes, il l'aide à se débarrasser de son mari pour « avoir à la fois la femme et l'argent » selon ses dires, mais sa prise de décision dans le film diffère quelque peu de celle du roman : chez Cain, lorsque Phyllis lui demande de contracter une assurance décès à l'insu de son époux, Neff, nullement naïf par rapport aux intentions de la jeune femme, donne le sentiment de saisir aussitôt l'occasion qu'elle lui offre de pouvoir appliquer lui aussi son projet qu'il a longuement mûri dans sa tête depuis des années sans avoir jamais osé imaginer qu'il se concrétiserait véritablement un jour : monter une arnaque à l'assurance.

Ainsi donne-t-il l'impression d'apparaître bien plus rapidement entreprenant dans le livre que dans le film où il fait montre d'un peu plus de réticences et de scrupules à se lancer dans cette « aventure », comme l'atteste sa deuxième entrevue avec Phyllis au cours de laquelle il la rudoie une fois avoir deviné ses plans et qu'il décide, bien qu'attiré par elle, de s'en aller brutalement... Jusqu'à ce qu'il rumine bien sûr la question et qu'il finisse par proposer finalement ses services une fois la jeune femme venue le rejoindre chez lui, pour le séduire et le relancer innocemment sur « l'affaire ».

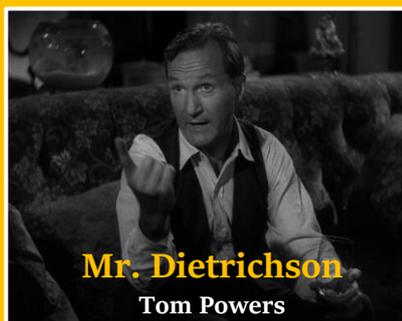
On peut se prêter même à penser que la motivation première de Neff dans le roman est bien davantage « l'argent » que « la femme », alors que le film peut laisser susciter le sentiment inverse. D'ailleurs, il est intéressant de noter que si, chez Wilder, Walter supprime Phyllis qu'une fois avoir appris qu'elle a un autre amant (et par là-même, qu'il a été trahi), chez Cain, il entreprend de le faire de manière bien plus calculée et autant au nom de deux autres raisons : non seulement, sa peur de se voir compromettre si elle finit par tout avouer à la police, mais aussi par désir d'être avec Lola, la belle-fille de sa complice, dont il est bien plus ouvertement tombé amoureux dans le livre.

Sur un autre plan, Neff entretient un lien très fort avec Barton Keyes, son supérieur rattaché au service des contentieux, qui est amené à mener l'enquête sur « l'accident » du mari de Phyllis : le « gimmick gestuel » de l'allumette que craque Walter venant au secours de son collègue cherchant à chaque fois désespérément du feu, souligne bien une vraie complicité qui n'apparaît pas chez Cain, et qui trouve son point d'orgue à la dernière séquence, lorsque Keyes vient, par le même geste, cette fois « au secours » de Walter, effondré devant la porte, mais désireux de fumer une dernière cigarette. Et c'est ce rapport presque père-fils sous-entendu de manière habile tout au long du film, par une parole ou une attitude de l'un envers l'autre, qui rend ces deux personnages bien plus sympathiques et attachants qu'ils ne le sont dans les pages de la nouvelle.

Enfin, notons que si chez Wilder, Neff est blessé d'une balle tirée par Phyllis avant qu'il ne la supprime et qu'il est rejoint par Keyes dans son bureau à la fin de sa confession au dictaphone, la fin imaginée par Cain est tout autre : toujours blessé mais sans être parvenu à tuer la jeune femme qui s'est enfuie, Walter se retrouve à l'hôpital et avoue toute la vérité à Keyes, afin que ce dernier, après avoir longuement soupçonné Phyllis, cesse de croire que Lola a tué son père avec la complicité de Nino, son compagnon. Devant cette révélation, embarrassé et ne tenant pas à ce que l'affaire donne lieu à un procès, Keyes demande alors à Walter d'écrire une simple déposition, puis lui offre la possibilité de fuir par bateau pour le Mexique. Un bateau à bord duquel Neff finit par retrouver Phyllis, venue le rejoindre, afin de faire « le chemin ensemble jusqu'au bout » en prenant conjointement la décision de se suicider ensemble en se jetant aux requins.



Phyllis Dietrichson
Barbara Stanwyck



Mr. Dietrichson
Tom Powers

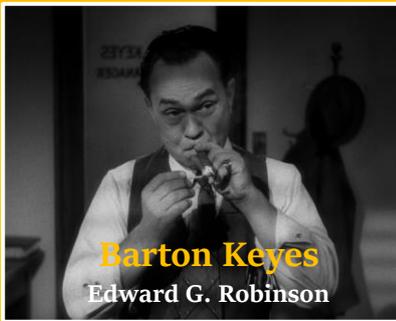


Lola Dietrichson
Jean Heather

Les Dietrichson ▪ Si le nom de famille a changé, passant de Nirdlinger à Dietrichson, les membres de celle-ci sont toujours au nombre de trois : **Phyllis** est une femme au foyer séduisante et insatisfaite, qui cherche à supprimer son mari, un riche entrepreneur, père par ailleurs d'une jeune fille, **Lola**, née d'un premier mariage.

Porté par le jeu brillant tout en sensualité et en perversité de Barbara Stanwyck, le personnage de Phyllis s'étoffe, bien évidemment, par rapport à son traitement dans le livre, prend une force supplémentaire dès sa première apparition à l'image : le pouvoir érotique qu'elle exerce sur Neff, comme dans le roman, étant à l'écran rendu encore bien plus explicite et palpable par sa seule présence, mais aussi décuplé et magnifié tout au long du récit par la mise en scène de Wilder. Par contre, bien qu'entretenant toujours une relation tendue avec sa belle-fille, qui la soupçonne d'être responsable de la mort de sa véritable mère, du temps où, comme infirmière, elle était en charge de ses soins, Phyllis voit le reste de son trouble passé d'aide médicale beaucoup moins évoqué que dans les pages de Cain. Ce qui, dans le film de Wilder, retire énormément du machiavélisme « vertigineux » de la jeune femme qu'achèvent donc de définir pourtant magnifiquement bien, dans la fin du livre, les faits terribles et mystérieux se rapportant à elle que Nino, le compagnon de Lola, est amené à dévoiler à Keats pour se disculper dans l'affaire de « l'accident » de Mr. Dietrichson.

Ce dernier est, quant à lui, présenté avant qu'il ne meurt, comme un individu beaucoup moins effacé qu'il ne semble l'être dans la nouvelle. La séquence de la signature du contrat le présentant plutôt comme un individu d'une grande force de caractère. Enfin, Lola occupe une place un peu moins importante à l'écran alors que dans l'écrit original, le traitement de son personnage évolue bien plus, jusqu'à devenir même suspecte aux yeux de Keyes, qu'il accuse un instant d'être, avec son petit ami Nino, les auteurs du meurtre de son père et de l'agression par balle de Walter. Ce que démentira ce dernier en avouant toute la vérité.



Barton Keyes
Edward G. Robinson



Nino Zachetti
Byron Barr

Barton Keyes ▪ Collègue de travail chargé de flairer et de démasquer les arnaques à l'assurance, Keyes est rendu éminemment plus sympathique dans le film de Wilder que dans le livre de Cain, pourtant tout aussi perspicace et méthodique, mais bien plus « froid ». Cette impression trouve vraisemblablement l'une de ses raisons dans la manière dont le cinéaste définit le personnage en rapport avec celui de Walter, car comme il a été précisé plus haut, c'est presque une relation père-fils qui s'établit entre les deux hommes et par laquelle Billy Wilder, en la suggérant jusqu'à la fin, parvient à les rendre touchants et sympathiques.

Par ailleurs, notons à nouveau que dans le livre, Keyes, après avoir obtenu les aveux de Walter, lui demande de faire une déposition écrite puis lui organise sa fuite au Mexique : une décision prise bien plus pour l'intérêt de la compagnie pour laquelle il travaille - et dont il souhaite lui éviter un procès - que par pure compassion et amitié envers son collègue qui a trahi sa confiance, comme dans le film.

Enfin, rappelons aussi qu'à la suite de l'agression dont est victime Walter Neff dans le roman, Keyes en vient à porter des accusations envers non seulement Nino, mais aussi Lola, la belle-fille de Phyllis. Ce dont il n'est question dans l'adaptation de Wilder et Chandler.

Nino Zachetti ▪ Nommé à l'origine Bernanino Sachetti, il est le petit ami de Lola et le personnage du roman le plus « sacrifié » à l'écran. Contrairement au livre, il n'apparaît en effet que très peu dans le film et le tandem Wilder-Chandler le présente simplement comme un jeune homme assez antipathique, compagnon un temps de la belle-fille de Phyllis, avant de devenir le « simple jouet » de cette dernière après être parvenu à le séduire et le manipuler. Chez Cain, sa présence est beaucoup plus ponctuelle, complexe et intéressante. On apprend notamment, dans le final de l'histoire, les raisons pour lesquelles il s'est rapproché petit à petit de Phyllis dont il n'était pas amoureux, dressant par là-même un profil encore bien plus noir et diabolique de la jeune femme. Nino révèle en effet, lors d'un entretien avec Keyes, les faits suivants qui sont aussitôt rapportés par ce dernier à Walter lors de sa convalescence à l'hôpital :

-Keyes : *Sachetti n'était pas amoureux de Phyllis*

-Huff : *Non ?*

-Keyes : *Il la connaissait depuis cinq ou six ans. Son père, qui était médecin, avait une clinique là-haut, à Verdugo Hills, à 300 mètres de l'endroit où elle était infirmière en chef. C'est là que Sachetti l'a connue. Un beau jour, son père a eu un coup dur. Trois enfants sont morts chez lui. Ces enfants sont morts chez le docteur. L'affaire a fait beaucoup de bruit et il en a subi les conséquences. Pas à cause de la police, qui n'a rien trouvé. Mais à cause des services d'hygiène et de sa clientèle, il a été ruiné. Il a fallu qu'il vende sa clinique. Et pas longtemps après, il est mort.*

-Huff : *Pneumonie ?*

-Keyes : *Non, il était très vieux. Mais Sachetti a eu l'impression qu'il y avait quelque chose de louche dans l'affaire et il n'a pas pu s'empêcher de penser à cette femme. Elle venait trop souvent à la clinique et semblait s'intéresser de trop près à ces enfants. Il n'avait aucun indice, une sorte d'intuition seulement. Il n'a pourtant pas bougé jusqu'à la mort de la première Mrs. Nirdlinger (NB. Dietrichson dans le film). Il se trouvait que l'un des enfants était apparenté à cette Mrs. Nirdlinger de telle façon que lorsqu'il est mort, c'est elle qui est devenue exécutrice testamentaire pour les biens assez importants dont l'enfant devait hériter ; En fait, quand toutes les dispositions légales ont été prises, c'est elle-même qui a hérité. Comprenez bien, Huff. C'est ça qui est affreux. Il n'y avait qu'un seul de ces trois enfants qui devait hériter.*

-Huff : *Et les deux autres ?*

-Keyes : *Rien. Ces deux enfants sont morts seulement pour brouiller les pistes. Pensez à ça, Huff. Cette femme est allée jusqu'à tuer deux enfants simplement pour couvrir la mort de celui qui l'intéressait, et elle s'est arrangée pour que cela ait l'air d'un de ces cas de négligence comme on en voit quelquefois dans les hôpitaux. Je vous dis, c'est un cas pathologique.*

-Huff : *Ensuite ?*

-Keyes : *Quand la première Mrs. Nirdlinger est morte, Sachetti s'est décidé à faire le détective lui-même pour essayer de découvrir ce qu'il y avait là-dessous. D'abord, il voulait réhabiliter son père et, ensuite, cette femme était devenue une obsession pour lui. Je ne veux pas dire qu'il avait été pris de passion pour elle, mais il voulait absolument découvrir la vérité à son sujet.*

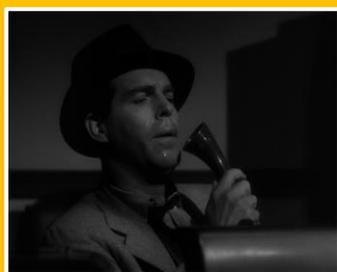
-Huff : *Oui, je comprends.*

-Keyes : *Il a continué à travailler à l'Université, tant bien que mal, et puis il s'est arrangé pour aller chez elle et pour lui parler. Il la connaissait déjà. Il s'est donc présenté sous prétexte d'une nouvelle association de médecins et d'infirmières, afin qu'elle ne se doute de rien. Mais là, il s'est produit quelque chose. Il a vu Lola. Il a eu le coup de foudre et son beau plan est tombé à l'eau. Il n'a pas voulu rendre la jeune fille malheureuse et, comme il n'avait pas un seul indice précis, il a renoncé. Il ne voulait pas voir Lola chez elle, à cause des soupçons qu'il avait sur sa belle-mère, alors ils ont commencé à se rencontrer dehors. Mais un petit incident lui a fait penser qu'il était peut-être dans le vrai. Quand elle a compris ce qui se passait, la femme a commencé à raconter à Lola de vilaines histoires sur le jeune homme, et elle a obtenu que Nirdlinger défende à sa fille de le revoir. Elle n'avait aucun motif réel, sauf qu'elle ne voulait pas Sachetti autour d'elle, même assez loin, après ce qui s'est passé. Puis, Nirdlinger a été supprimé. Et, tout à coup, Sachetti a compris qu'il fallait absolument surveiller cette femme. Il a cessé de voir Lola. Il ne lui a même pas dit pourquoi. Il est revenu chez la femme et a commencé à lui faire la cour d'aussi près que possible. Il avait compris que si c'était elle qu'il allait voir, elle ne l'empêcherait pas de venir, au contraire. Vous comprenez, elle était maintenant la tutrice de Lola. Si Lola se mariait, son mari devenait tuteur et la succession lui échappait, à elle. Vous y êtes ?*

-Huff : *C'était donc le tour de Lola ?*

-Keyes : *Parfaitement. Après s'être débarrassé de vous, à cause de ce que vous saviez sur elle, c'était le tour de Lola. À ce moment-là, Sachetti, qui ne savait rien de vous, a vu le danger pour Lola.*

Structure et Narration



D'une centaine de pages, la nouvelle de James Cain est un récit à la première personne au fil duquel, Walter Huff, un représentant d'assurances, raconte chronologiquement comment il a été entraîné par une femme dans une affaire de meurtre et d'escroquerie, avant de révéler, au terme du dernier chapitre, que le texte que le lecteur vient de lire est tout simplement la déposition écrite que lui a demandé de rédiger son supérieur Barton Keyes, une fois au courant de sa culpabilité.

Les événements tels que les rapporte Huff dans la nouvelle donne à suivre au lecteur des faits et des péripéties dont il ne connaît pas à l'avance les terribles conséquences, son récit commençant directement par l'évocation de sa rencontre avec Phyllis, la femme d'un client à qui il doit renouveler une assurance de voiture : c'est une plongée en somme dans les aveux de Huff sans préambule, sans explication de texte en amont et donc sans qu'à ce stade le lecteur ne soit conduit à considérer déjà ses propos comme tel.

Le film de Billy Wilder joue en revanche la carte inverse. Dès l'ouverture de son film, le cinéaste nous présente Walter Huff, blessé par balles, entrer dans un immeuble, gagner péniblement un bureau et s'asseoir, puis débiter, avec un dictaphone, l'enregistrement d'un message par cette introduction : « *Note de service : Walter Neff à Barton Keys, chef du contentieux. Los Angeles, 16 juillet 1938. Mon cher Keys, tu appelleras surement ça une confession. Je n'aime pas ce mot. Je veux juste te raconter. Ça s'est passé sous ton nez et tu n'as rien vu. Tu crois flairer les arnaques à l'assurance comme personne ? Peut-être bien mais regardons l'affaire Dietrichson. Accident. Double indemnité. Tes premières conclusions n'étaient pas mauvaises. Ce n'était pas un accident. Ok ! Ce n'était pas un suicide. Ok ! C'était un assassinat. Ok ! Tu pensais avoir tout résolu. Emballez, c'est pesé avec un joli ruban rose. Tout était parfait sauf que tu as fait une erreur. Une toute petite erreur. Tu t'es trompé d'assassin. Tu veux savoir qui a tué Dietrichson ? N'avale pas ton mauvais cigare. C'est moi qui l'ai tué. Moi, Walter Neff, courtier en assurances, 35 ans, célibataire, pas de cicatrices... jusqu'à récemment. Oui je l'ai tué. Pour de l'argent et pour une femme. Je n'ai pas eu l'argent... et je n'ai pas eu la femme. Bien joué non ? Tout a commencé en mai dernier...».*

Il est évident que cette entrée en matière, audacieuse, tranche nettement avec celle du livre de Cain. Par cette première séquence déstabilisante, Wilder donne en effet au spectateur le sentiment de lui avoir déjà tout révélé d'une histoire qui vient à peine de débiter ! En apprenant d'emblée qu'il y a eu crime, qui a tué et qui a été tué, le public est amené à s'interroger dans le même temps sur ce qui peut bien emporter encore son adhésion face à un préambule qui tend à avoir déjà pratiquement tout dit. D'autant que le développement à venir du film repose sur une succession de flash-backs au fil d'un va-et-vient discret et ponctuel entre le présent du témoignage et le passé des faits déjà évoqués...jusqu'à ce que Barton Keyes, celui à qui Walter adresse l'enregistrement qu'il confectionne, arrive et le rejoigne pour une ultime entrevue avant l'arrivée des

Cependant cette ouverture donnant l'impression que « tout est déjà joué » fait écho et s'harmonise en fait à merveille avec le traitement plastique de toutes les séquences des événements passés dont le travail effectué au niveau du cadre, des décors et de la lumière tend beaucoup à s'élaborer justement autour de l'idée d'un présent où tout serait déjà écrit, prédestiné. Tels les éclairages du chef opérateur John F. Seitz, dont le clair-obscur expressif fait par exemple de Walter, à nombreuses reprises, un prisonnier avant l'heure sur le plan visuel lorsque l'ombre des stores vénitiens tombe sur lui comme un filet ou les grilles d'une cellule de prison. Ainsi, par cette introduction, celle-ci consolide et participe à faire apprécier encore plus fortement la portée fataliste des séquences passées, amenée par le traitement graphique et visuel de la mise en scène.



Enfin, si Wilder n'adapte pas les cinq derniers chapitres du livre et opte ainsi pour une fin différente, il intègre d'un autre côté des moments de pure suspense qui ne figurent pas dans l'écrit de Cain. Ainsi, la séquence de la voiture qui refuse de démarrer, celle de Phyllis cachée derrière la porte alors que Walter reçoit la visite imprévue de Keyes ou encore de l'entrevue avec le témoin, dynamisent un récit dont on croyait à la lumière de l'introduction du film, être sans surprise. Ces instants sont d'autant bien amenés qu'ils atteignent leur objectif en conduisant à chaque fois le spectateur à souhaiter (de manière bien inutile !) que le couple puisse se sortir de chacune des situations délicates dans lesquelles ils se trouvent alors que l'on sait pourtant déjà – et que l'on oublie donc l'ombre d'un instant – que le plan des deux amants est pourtant voué à l'échec.

Mise en scène et thématiques

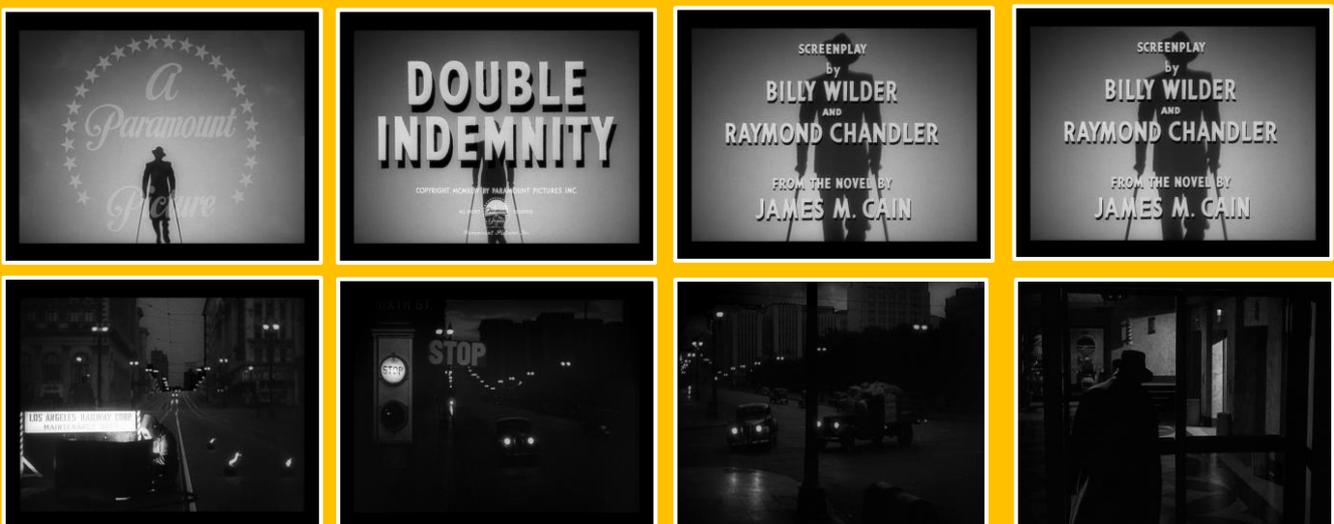
Certains critiques ont parfois laissé entendre combien Wilder était un bien meilleur scénariste que metteur en scène, c'est-à-dire notamment plus habile à caractériser des personnages et à écrire des dialogues brillants et incisifs qu'à faire des prouesses avec une caméra à l'instar d'un cinéaste plus « formaliste » comme Alfred Hitchcock. Certes, au regard de l'ensemble de son œuvre, l'on constate que les réalisations de ses films sont pour la plupart discrètes, sans stylisation appuyée. Un parti pris qui peut se comprendre à la lumière des propos tenus par le cinéaste en août 1962 dans L'Express : « *Je regrette que parfois le public ou les critiques se laissent éblouir si la caméra rampe sous le lit ou se contorsionne comme une danseuse. Les mouvements d'appareils ça vous épate. Mais à la UFA, à Berlin, en 1929, on avait déjà tout fait et mieux : c'est facile d'être original, de faire des prises de vues sublimes. Je vous jure que chez nous, à Hollywood, le plus débutant c'est faire ça. Il ne sait même faire que ça. Au contraire, ce qu'il y a de plus difficile, c'est de faire oublier la caméra* ». Ou encore dans la revue Positif n°120 : « *Je suis contre les metteurs en scène qui mettent en scène le metteur en scène. (...) Je me déclare ouvert au progrès, aux techniques nouvelles, mais à la condition qu'ils aient un sens et ne soient pas des effets simplement destinés à « épater le bourgeois ».* Technique et mise en scène n'ont de sens et de valeur que dans leur adéquation au contenu du film, aux personnages. »

Après, **Assurance sur la Mort** apparaît bien comme un film à la fois cohérent par rapport au reste de son œuvre par les thématiques qu'il aborde (l'usurpation d'identité, l'imposture, la tentation...), mais aussi surtout tout à fait à part par son traitement formel, l'ensemble étant très stylisé et ne manquant pas pour le coup de véritable mise en scène inspirée au service du sujet traité.

On peut s’amuser d’ailleurs à voir **Double Indemnity** (1973) de Jack Smight pour s’en convaincre, ce remake télévisuel produit par la Universal qui, sur une durée plus resserrée (1h10), reprend le film de Wilder quasiment plan par plan, sans aucune créativité et recherche de stylisation plastique faisant sens pour nourrir la narration. Les acteurs Richard Crenna, Samantha Eggar et Lee J. Cobb, dans les rôles respectifs de Walter Neff, Phyllis Dietrichson et Barton Keyes, incarnant de plus les dits personnages avec nullement la même intensité et subtilité de jeu que celle de Fred Mc Murray, Barbara Stanwyck et Edward G. Robinson.



Le générique et la séquence d’ouverture d’**Assurance sur la mort** sont d’entrée extrêmement travaillés afin de projeter sans ménagement le spectateur dans un climat de mystère, d’atmosphère nocturne, de fatalisme prégnant. Dans une ambiance tragique et mortifère. Obsédante, au rythme d’une marche funèbre, la musique composée par Miklos Rozsa, qui accompagne les crédits d’ouverture et ce plan sur l’ombre d’un homme progressant lentement sur une paire de béquilles en direction du spectateur, donne le ton.



Dans la brève séquence nocturne qui suit, où l’on voit une voiture rouler à tombeau ouvert à travers la ville jusqu’à ce qu’elle s’arrête devant un immeuble et qu’un homme en sorte, Wilder, par la manière dont il compose cette succession de plans et travaille l’espace, amorce symboliquement ce qui va constituer et lier intimement entre eux les deux axes thématiques principaux du film.

Le premier est celui de la transgression, celle de la loi qui est induite ici à l’image par non seulement cette automobile roulant à vive allure, mais aussi par cette vue rapprochée sur un feu de signalisation et un stop qui ne sont pas respectés. Des infractions qui annoncent les actes d’adultère, de meurtre et d’escroquerie de Walter et Phyllis, par lesquels, ils vont donc eux aussi, par trois fois, enfreindre des règles, au nom du plan qu’ils ont échafaudé ensemble pour le meilleur et pour le pire.

Le second est celui du voyage sans retour. Celui même évoqué tout au long du récit, et comme un leitmotiv, par Walter, Phyllis et Keyes en se rapportant chacun à l'affaire « Dietrichson », dont les deux premiers souhaitent se sortir, le troisième en boucler le dossier. En cela, dans l'ouverture, là encore, cette voiture qui s'engage à vive allure dans la nuit, fonce droit devant, au mépris du danger et sans s'arrêter fait écho à ces propos faisant référence d'un côté comme de l'autre, à une situation dont il semble impossible de dévier de trajectoire, ni de faire marche arrière. Keyes allant jusqu'à laisser entendre que l'issue ne peut être même qu'inéluctable, fatale et conduire au cimetière, ce que la séquence post-générique peut évoquer aussi lorsque la voiture termine sa course et s'arrête devant un immeuble dont les battants de la porte forment une croix.



Le fatalisme affiché dans ce discours du « voyage sans retour », trouve d'autres correspondances dans le récit du film, lorsque Walter Neff évoque le destin qui lui a accordé un sursis, puis qui s'est remis en marche, ou encore le soir où, dans la rue, il a compris que tout était joué. Mais sur le plan formel, Billy Wilder parvient également à jouer sur ce registre en recourant à un style très expressionniste. Notamment par le travail des éclairages qui fait de Walter Neff un condamné avant l'heure en projetant sur lui des ombres significatives (ressemblantes à des barreaux d'une prison) ou encore par la composition très géométrique de plusieurs plans donnant le sentiment que ce même personnage avance constamment sur un chemin extrêmement balisé, une trajectoire « étroite » dont il ne peut dévier et qui ne peut que le conduire vers une issue fatale – dont la première envisagée était celle le conduisant dans le couloir de la mort).





Assurance sur la Mort est un film stylisé dont l'atmosphère fataliste qui le caractérise est donc délivrée par tout un travail effectué sur le cadre et la lumière. Mais le recours au style pour Wilder, est appliqué aussi afin d'étoffer la dimension dramatique du personnage de Phyllis, devenue l'archétype de la femme fatale, figure qui va être quasi indissociable du film noir au fil des deux décennies suivantes.



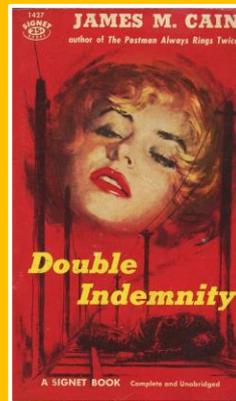
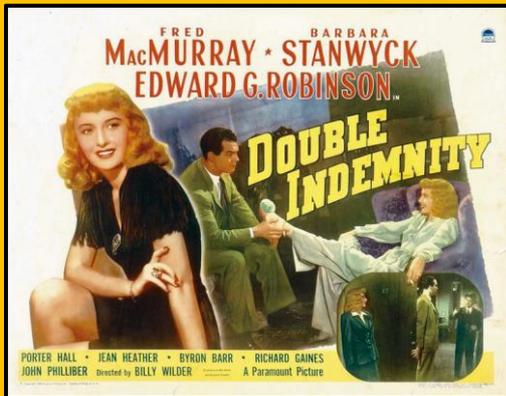
On peut noter en effet tout le long du récit la manière dont la mise en scène amplifie, magnifie ses entrées pour rendre encore plus palpable le pouvoir et le magnétisme qu'elle détient et exerce sur Walter Neff, mais aussi sa part démoniaque et calculatrice. Certes, le jeu magnifique de Barbara Stanwyck participe à donner une vraie consistance à son personnage (sa manière d'approcher une de ses mains sur le bras de Neff tel un prédateur), mais Wilder contribue aussi par sa réalisation à le rendre encore plus machiavélique et puissant : La contre-plongée sur elle et le plan qui s'ensuit sur Walter lorsque ce dernier la voit en haut de l'escalier pour la première fois dit tout de la nature du rapport de force qui va s'établir entre les deux ; Le travelling latéral lors de la séquence du meurtre dans la voiture que Wilder laisse se poursuivre hors champ en passant du visage du mari à celui en gros plan de Phyllis et sur lequel la caméra s'attarde fixement pour capter la jouissance perverse du personnage à l'instant où la vie de son époux s'éteint ... à chacune de ses apparitions, un travail particulier sur le cadre ou sur la lumière se distingue pour témoigner de la singularité et de l'attractivité de cette femme prête à tout.

Jacky Dupont

Synthèse ■ Assurance sur la Mort

■ BILLY WILDER ET LE NOIR

Aujourd'hui le film noir est reconnu comme un genre à part entière, mais au moment où Wilder se met à tourner **Assurance pour la Mort**, il n'est pas un produit rentable pour les grands studios. Pourquoi ? À cette période, le cinéma hollywoodien est censé offrir du bonheur aux spectateurs, leur permettre d'oublier leurs soucis quotidiens avec des sagas romantiques, des histoires épiques ou des comédies musicales. Les films de série B montrent des personnages peu fréquentables aux allures louches et aux mœurs douteuses. Ils sont tournés très vite, avec de très petits budgets, pour des cinémas de banlieue. Leur fonds de commerce est le roman noir, un genre littéraire populaire qui apparaît dans la période d'entre-deux-guerres.



Ces romans à deux sous racontent l'envers du décor si lisse de la société américaine, décrivant la vie dans les rues des bas-fonds peuplées de criminels durs à cuire, de femmes fatales, et de policiers plus ou moins honnêtes, le tout se déroulant dans la nuit la plus profonde. Les auteurs qui permettent au roman noir de s'élever vers ses lettres de noblesse sont souvent des journalistes (Raymond Chandler et James M. Cain) ou des détectives privés (Dashiell Hammett). Avec leurs connaissances du terrain, leur écriture est imbue d'une dureté et d'une vraisemblance qui assure leur succès.

Toujours à la recherche de sujets populaires, les studios commencent à s'intéresser à cette nouvelle manne. En échangeant des acteurs inconnus avec des valeurs sûres (notamment Humphrey Bogart, Edward G. Robinson ou James Cagney), ces productions s'élèvent rapidement au niveau des « grands films » et se trouvent parmi les meilleurs titres de ces artistes. Pourtant, il faudra 10 à 15 ans avant que ces films policiers commencent à gagner leurs galons. **Assurance pour la Mort** est d'ailleurs un des premiers et souffre de la méconnaissance générale de son potentiel. Personne ne veut écrire le scénario avec Billy Wilder et les grands acteurs se méfient. Enfin, Raymond Chandler accepte de travailler en tandem avec Wilder : ensemble, ils réussissent un subtil mélange de dialogues incisifs, d'images d'une noirceur profonde, et un jeu d'acteurs finement dirigés. Quels sont les éléments principaux ? Une femme fatale, un anti-héros sans illusion, une atmosphère sombre et troublante, le meurtre « parfait »...

■ LE NARRATEUR COMME PROTAGONISTE

Pourquoi Billy Wilder et Raymond Chandler ont-ils décidé de mettre le protagoniste en premier plan comme narrateur ? Et de nous dévoiler son rôle dans l'intrigue dès les premières scènes ?



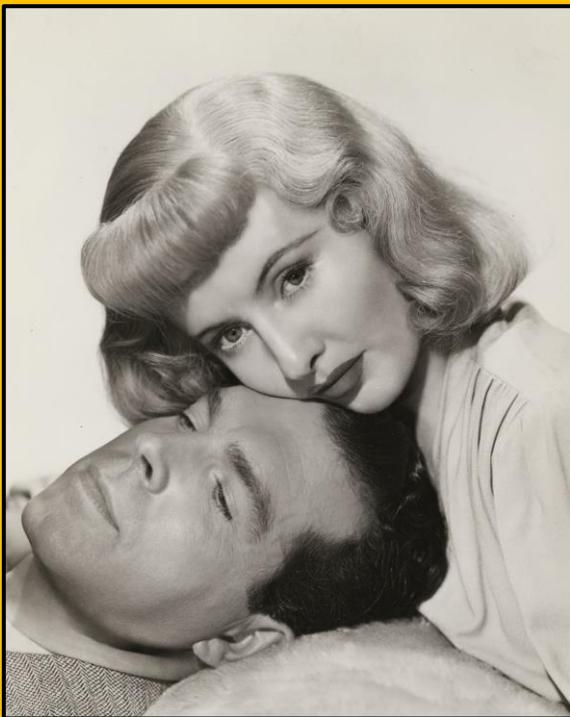
Cette prise de position permet d'emblée aux spectateurs de s'identifier avec le personnage d'autant plus qu'il est incarné par un acteur (Fred MacMurray) plus connu pour ses rôles « d'homme sympathique » dans de nombreuses comédies. Il arrive sur l'écran blessé, fatigué mais déterminé à raconter son histoire. Il admet librement être le meurtrier d'un homme tout en racontant les événements qui l'ont amené au crime. Ainsi, tout est vu de sa perspective, selon son analyse des motivations des différents personnages, ce qui lui permet de défendre son propre rôle. Spectateurs, nous compatissons : quel homme aurait pu résister à une femme aussi belle et séduisante, quelle femme n'aurait pas aimé avoir autant de pouvoir sur un homme ?

Walter Neff n'a rien d'un innocent entraîné contre son gré dans une histoire loufoque. Non, il sait sciemment ce qu'il fait lorsqu'il se met à séduire Mme Dietrichson et accepte de proposer une assurance vie à double prime à son mari. La visite clandestine de Phyllis à son appartement lui donne l'occasion de mettre en place leur plan et nous montre qu'il a bien réfléchi.

Sans doute pour garder notre sympathie envers Walter, Wilder prend soin de ne pas le montrer en train de tuer sa première victime. Car lorsqu'il étrangle Dietrichson dans la voiture conduite par Phyllis, cet acte, forcément physique, se passe hors champ. Avec notre regard fixé sur le visage de Phyllis, nous nous permettons d'ignorer les mains sales de Walter.

Nous sommes complices de ce dernier, tremblant avec lui chaque fois qu'un indice, un témoin met en danger son secret. Et, au moment où notre sympathie risque de flancher, nous découvrons avec lui que Phyllis n'en est pas à son 1er meurtre, et qu'elle a un autre amant. Il devient la « victime » d'une femme dévoreuse d'hommes, ce qui nous permet de lui accorder une forme de pardon pour son 2e crime, la mort de Phyllis.

Walter assume pleinement son rôle dans ce drame, « *je l'ai fait pour l'argent, je l'ai fait pour une femme, je n'ai pas eu l'argent, je n'ai pas eu la femme* ». Malgré l'amitié qui le lie à Keys, cette amitié forte et pure d'hommes qui s'apprécient, il se laisse entraîner dans un monde où les rêves ne se réalisent pas. La dernière cigarette partagée par Keys et Walter est celle d'un homme condamné : mais sommes-nous prêts à clamer sa mort à la potence ?



▪ LA FEMME, LEURRE FATAL

Dès sa première scène, Phyllis Dietrichson apparaît telle une Vénus sortie des vagues – drapée d'une simple serviette de bain. Deux minutes plus tard, la caméra fixe un petit bracelet autour d'une cheville qui descend nonchalamment l'escalier, puis des doigts fins qui tripotent les boutons d'une chemise. Walter est conquis.

Phyllis est narcissiste, égotiste, opportuniste. Elle n'a qu'une seule idée, profiter de tout et de tout le monde, et tant pis pour les remords. Elle est au centre d'un triangle amoureux, voire de plusieurs : Neff-Phyllis-Dietrichson, Dietrichson-Phyllis-Lola, Lola-Phyllis-Nino, Nino-Phyllis-Walter. Et cette situation, qu'elle a créée, la réjouit.

Bien plus que Walter, elle a tout planifié dès leur 1ere rencontre. Voilà l'opportunité pour se débarrasser de son mari, tout en raflant une grosse somme d'argent, avec l'aide d'un pantin futé mais pas trop. Son premier choix, le jeune Nino ne ferait pas l'affaire, pas assez mûr, mais en Walter, elle a l'homme qu'il lui faut.

Phyllis sait qu'elle est belle et qu'elle peut se servir de cette beauté pour atteindre ses objectifs. Elle n'a aucun sens de la culpabilité, ce qui permet de commettre le pire des crimes sans arrière-pensée. À l'instant du meurtre, les yeux fixés sur la caméra, immobile, un léger sourire aux lèvres, elle écoute les gémissements de son mari. Cette froideur souligne l'absence de sentiments pour les personnes autour d'elle qui ne représentent que des outils ou des obstacles à ses désirs éphémères. Telle une sirène, ses baisers passionnés emmènent les hommes à leur perte.

