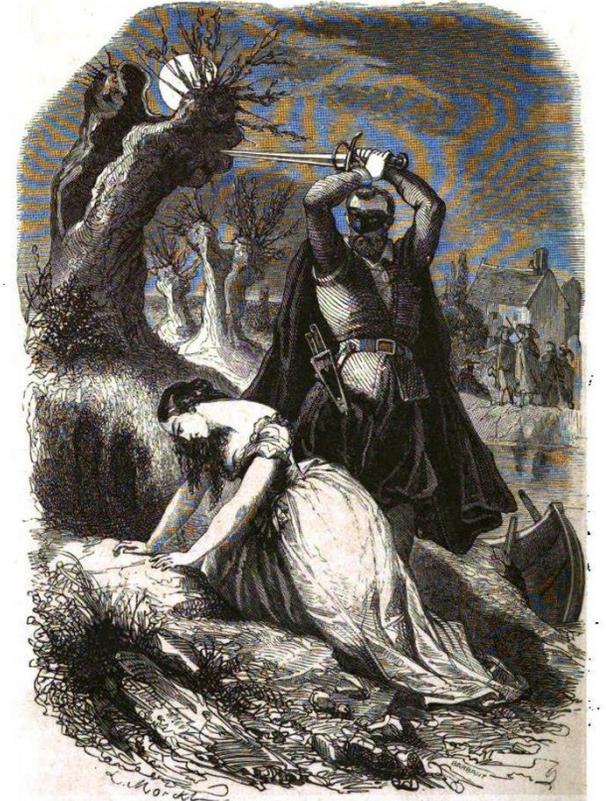




La figure de la femme fatale dans le cinéma noir américain.



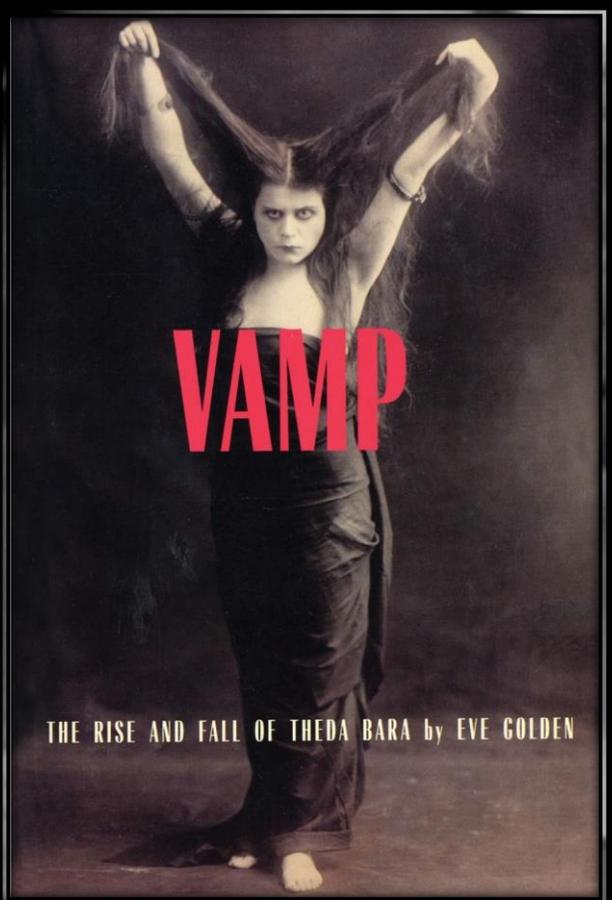
Milady de Winter,
personnage de
« *Les trois
mousquetaires* »
d'Alexandre
Dumas – roman-
feuilleton publié
de mars à juillet
1844 dans le
journal « *Le
Siècle* ».



Exécution de Milady.

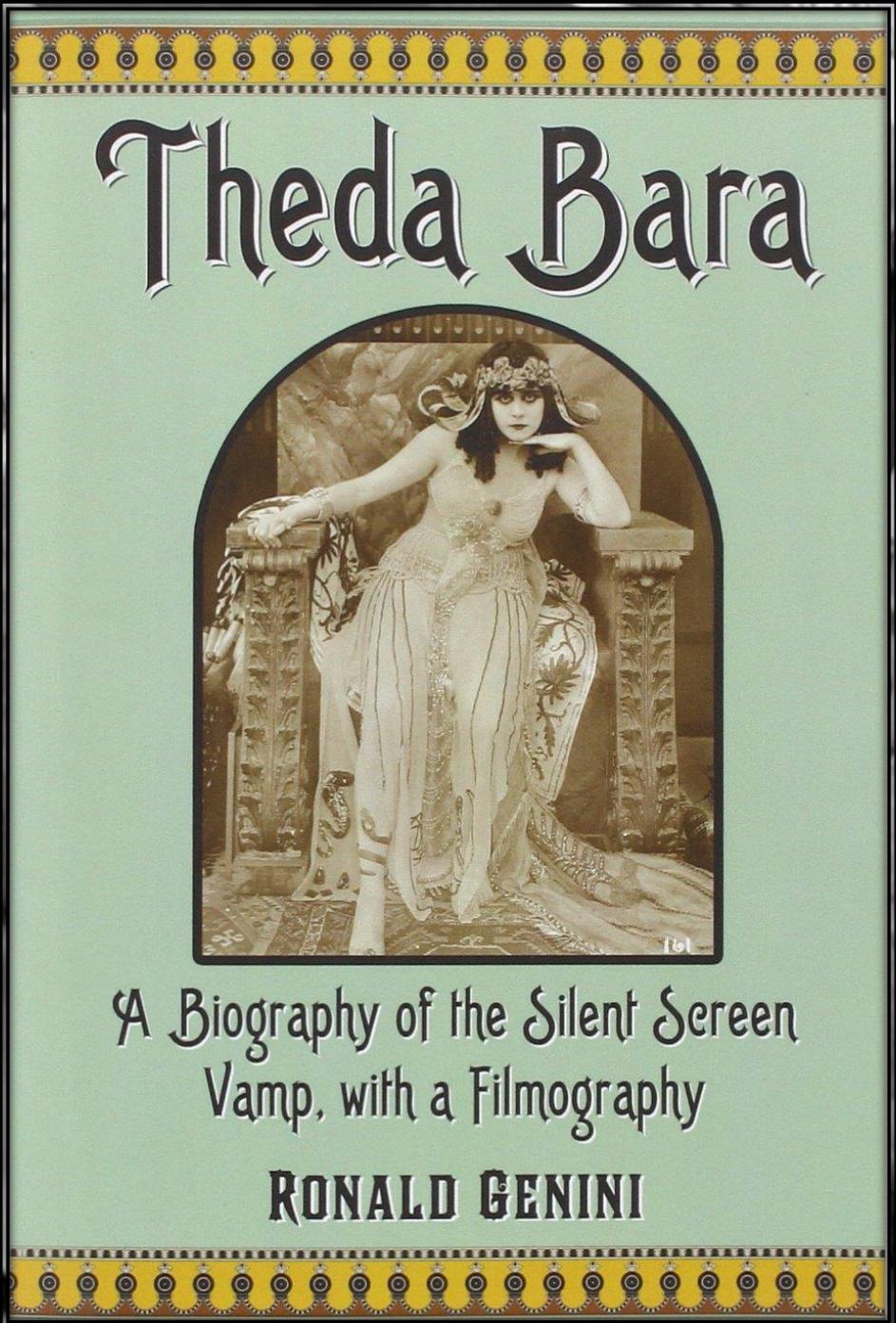


THEDA BARA
LA PREMIÈRE
FEMME FATALE



VAMP

THE RISE AND FALL OF THEDA BARA by EVE GOLDEN

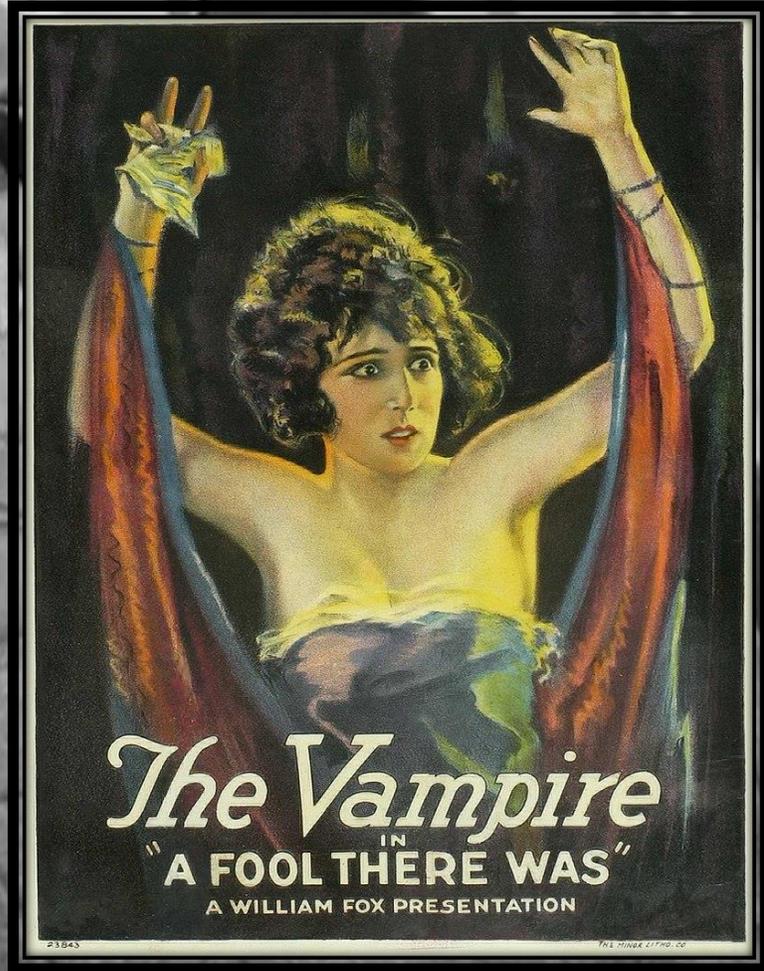


Theda Bara



A Biography of the Silent Screen
Vamp, with a Filmography

RONALD GENINI



The Vampire

IN
"A FOOL THERE WAS"

A WILLIAM FOX PRESENTATION

« *The fool there was* » (1915) de Frank Powell – adaptation de la nouvelle « *Le vampire* » (1897) de Rudyard Kipling.

Vamp – nom féminin – a été emprunté (1921) à l'anglo-américain *vamp* (1918), surnom donné à l'actrice Theda Bara, par apocope de l'anglais *vampire*, lui-même peut-être emprunté au 18^{ème} siècle au français *vampire*.

Le mot ne s'emploie plus que par allusion au cinéma muet, pour désigner une actrice qui joue les rôles de femme fatale.

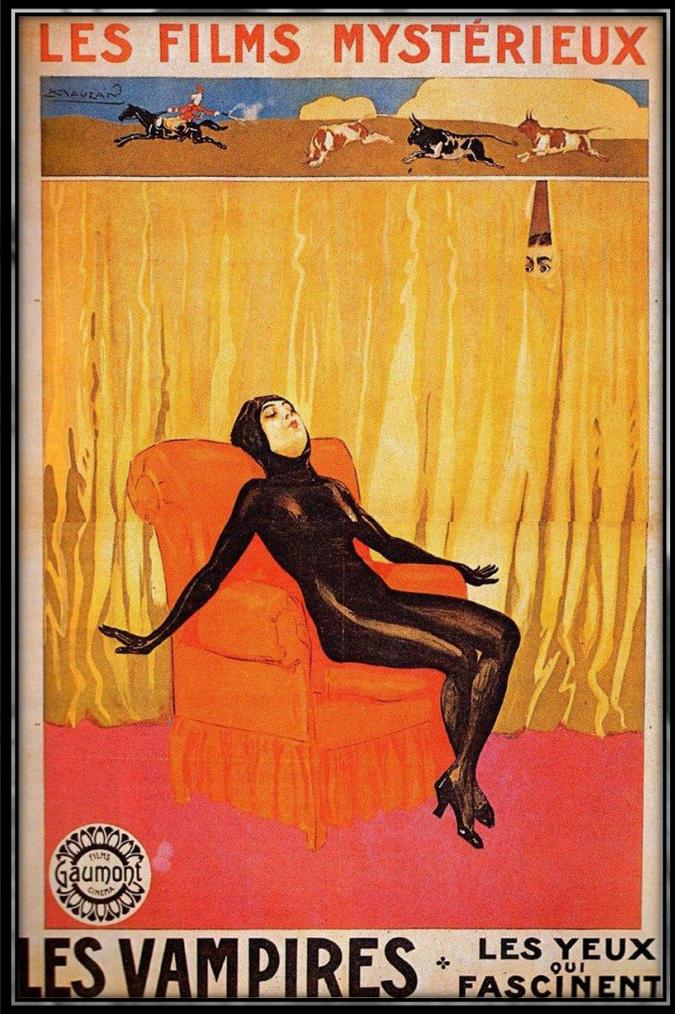
Par extension, il se dit d'une femme irrésistible.

Du nom procède « Vamper », verbe transitif (1923), d'après l'anglais *to vamp* (1904) « séduire par des allures de vamp ».

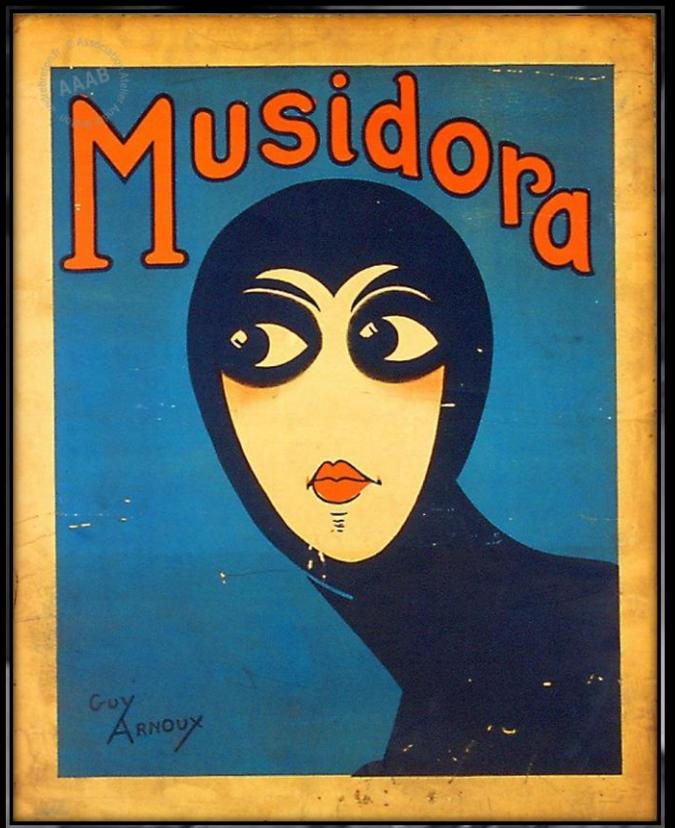
Alain REY, « *Dictionnaire historique de la langue française* ».

Notons que l'étymologie récente fait possiblement remonter l'origine du mot « *vampire* » au turc « *uber* » qui signifie « sorcière ».



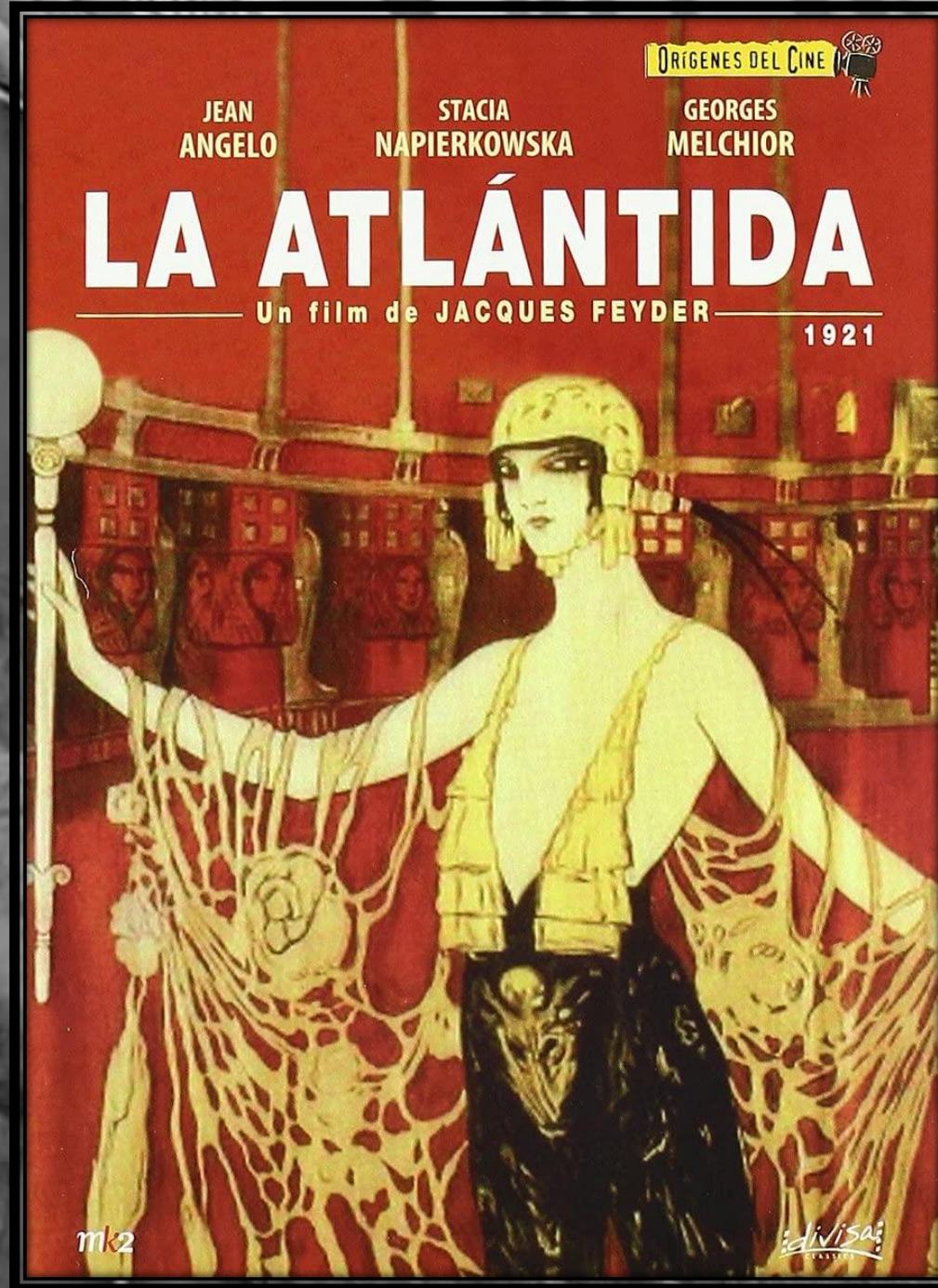


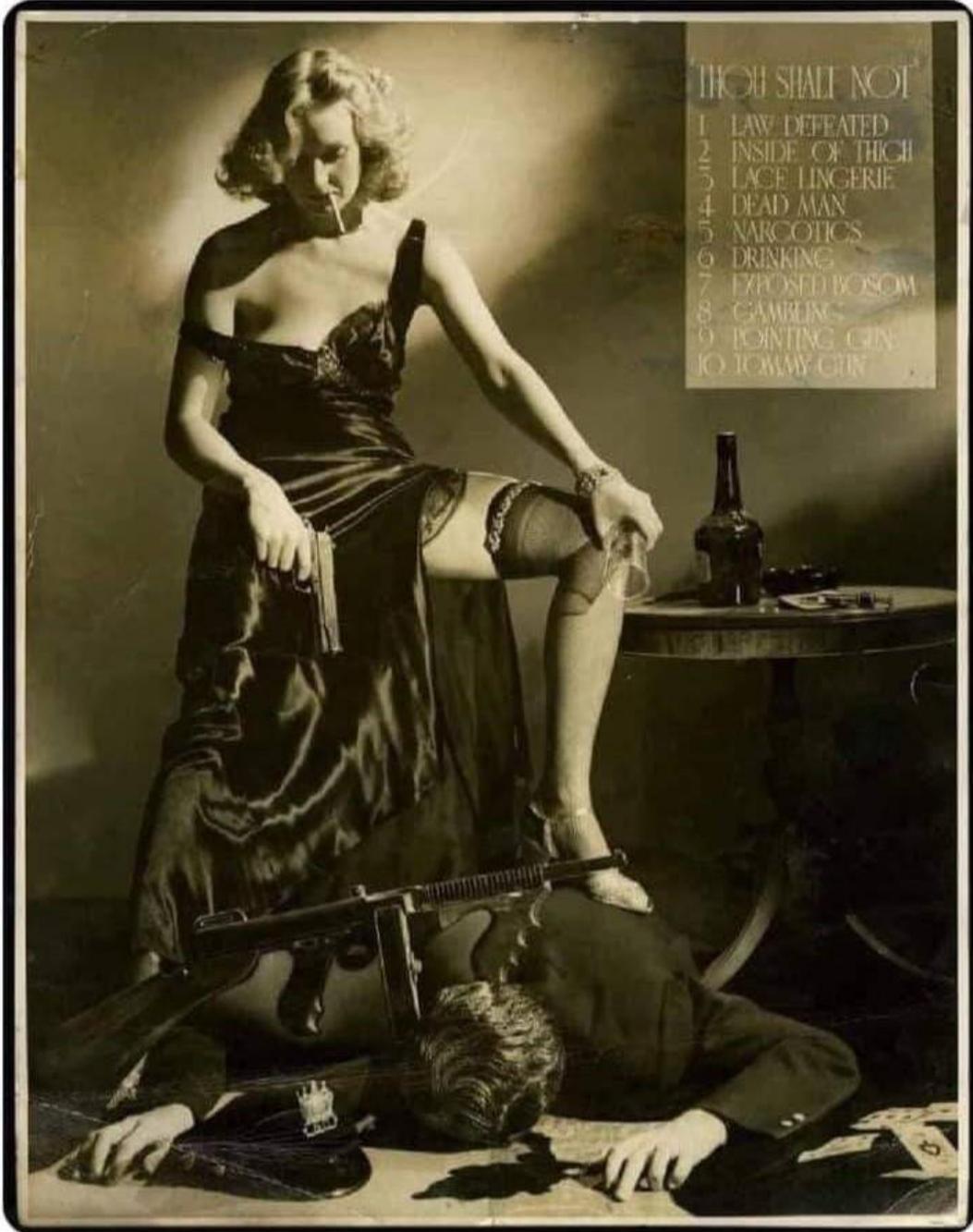
« *Les vampires* » (1915) serial de Louis Feuillade – avec Musidora alias Jeanne Roques.





« *L'Atlantide* » - roman de Pierre Benoît publié en 1919 et adapté dès 1921 par Jacques Feyder avec Stacia Napierkowska dans la rôle d'Antinéa puis par Georg W. Pabst avec Brigitte Helm.





Photographie de tournage parodique se moquant ouvertement du code de censure mis en place par Hollywood entre 1928 et 1932.

L'idée était de transgresser le plus de règles possibles en une seule image : nudité, violence explicite, alcool, jeux, domination féminine, etc.

Cette dernière à été publiée dans le magazine Life en 1934.

PREAMBULE :

« On appelle « *classique* » l'assez court moment de l'histoire du cinéma – trente ans ? – pendant lequel les cinéastes ont su produire ce qui semble manquer depuis toujours au cinéma, la profondeur. Ce fût l'âge d'or de la scénographie, le triomphe paradoxal d'une scénographie sans scène. [...] Le titre d'un film américain de Fritz Lang résume bien ce qu'il en est de cette scénographie et du désir qui la porte : « *Secret beyond the door* », « *Le secret derrière la porte* ». Désir de voir plus, de voir derrière, de voir à travers.

De quoi s'agissait-il interminablement ? Du moment différé où l'on verra ce qu'il y avait derrière. Derrière n'importe quoi. Le pacte avec le spectateur ne porte que sur un point : il y a bien quelque chose « *derrière la porte* ». C'est peut-être n'importe quoi. C'est peut-être l'horreur. Mais cette horreur vaut mieux que le constat froid et désenchanté qu'il n'y a rien et qu'il ne peut rien y avoir puisque l'image du cinéma est une surface sans profondeur. C'est ce que rappellera le cinéma moderne, brisant le pacte. »

Serge Daney, « *La rampe (bis)* », extrait du recueil *La Rampe*,
Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Gallimard, 1996.

A – De l'Europe à l'Amérique, le voyage d'une femme devenue
« fatale ».

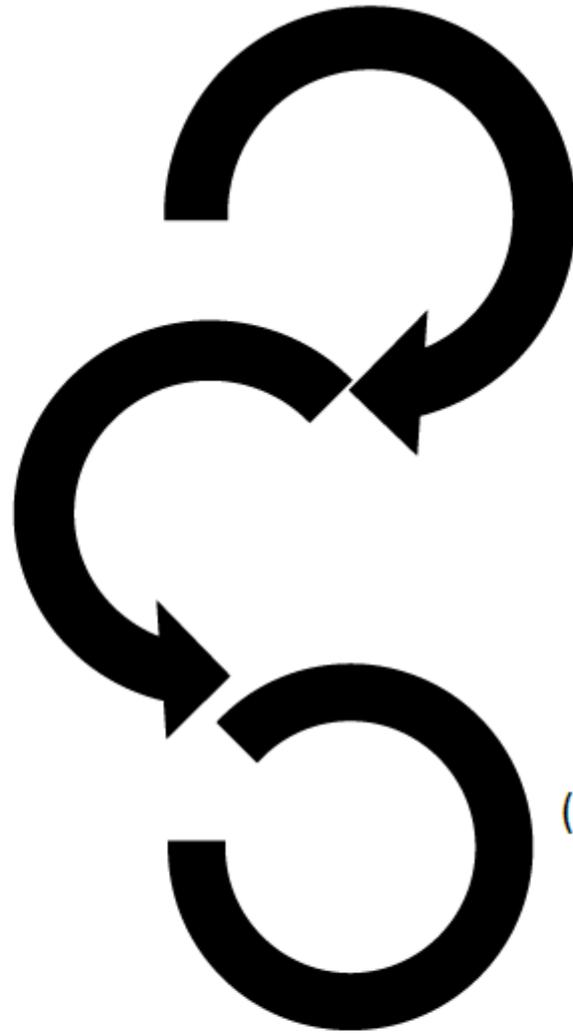
Roman
gothique
anglais
1764-1830

Roman-
feuilleton
français
1836-1914

Roman
d'aventures
1850-1950

Littératures du 19^{ème} siècle

"Osessione"
(Les amants diaboliques -
1943)
Luchino Visconti



*"Le dernier
tournant"*
(1939) Pierre
Chenal

*"The postman always rings
twice"*
(Le facteur sonne toujours deux
fois - 1946)
Tay Garnett

3 adaptations fondatrices (France-Italie-USA) du roman de James Cain.

Le Grec et moi chantions *Mother Machree* et *Smile, smile, smile* et encore *Down by the old Mill a tream* et nous étions vite arrivés au poteau indiquant Malibu Plage. Là, Cora a tourné. Normalement, elle aurait dû aller tout droit. Il y avait deux grandes routes pour atteindre la côte. L'une, à dix milles à l'intérieur, était celle sur laquelle nous étions. L'autre, juste au bord de l'océan, était sur notre gauche. Elles se rejoignaient à Ventura et suivaient ensuite la mer jusqu'à Santa Barbara, San Francisco et plus loin encore. Mais Cora n'avait jamais vu Malibu Plage où vivent tant d'étoiles de cinéma, et elle voulait passer le long de l'océan, faire un détour de deux milles pour y jeter un coup d'œil, puis tourner de nouveau et repartir vers Santa Barbara. La véritable raison de ce détour était que cet embranchement était la plus mauvaise route de tout le comté de Los Angeles et qu'un accident à cet endroit ne pouvait surprendre personne, pas même un flic. Il y fait sombre, il n'y a aucun trafic ou presque, aucune maison, rien, ce qui facilitait beaucoup ce que nous avions à faire. [...]

— Vous avez-t-y entendu ?

— Quoi ?

— Quand t'as ri... Y a un écho ! un écho magnifique !

Il a lancé une note aiguë. Ce n'était pas un air, c'était juste une note haute, comme sur un disque de Caruso. Il a cessé brusquement et il a attendu. La note est revenue, clair et précise, et elle s'est arrêtée net comme il l'avait fait.

— C'est-y pareil à ma voix, ça ?

— Du pareil au même, vieux, on s'y tromperait.

— Mince alors, c'est chouette !

Il est resté planté là, pendant cinq minutes, lançant ses notes aiguës et les écoutant revenir vers lui. C'était la première fois qu'il entendait sa voix résonner comme ça. Cela l'amusait comme un singe qui se voit dans un miroir. Cora me regardait. Nous avions à faire. J'ai commencé à rouspéter.

— Dis donc. Tu crois qu'on n'a que ça à faire ? T'écouter chanter pour toi seul toute la nuit ? Allez, monte, qu'on fiche le camp !

— Il est tard, Nick.

— Ça va, ça va.

Il est monté, mais il a mis sa tête à la portière pour lancer encore une note. Je me suis baissé et tandis qu'il avait encore la tête dehors, j'ai saisi de nouveau la clef anglaise. Sa tête a craqué et je l'ai sentie craquer. Il a sauté en l'air et s'est recroquevillé sur le siège comme un chat sur un sofa. Il m'a semblé qu'il mettait des heures à rester immobile. Puis Cora a laissé échapper un drôle de gloussement qui s'est terminé en un gémissement... car l'écho, soudain, renvoyait la note que le Grec avait lancée. La note vibra comme il l'avait fait vibrer, puis diminua, s'arrêta, s'immobilisa. »

James Mallahan Cain, « *Le facteur sonne toujours deux fois* », extraits du chapitre 7, roman publié en 1934.



« *Ossessione* »
(Les amants diaboliques –
1943) de Luchino
VISCONTI.



« [...] Les romans de James Cain, et les films qu'on en a tirés, semblent mériter une place à part (ndlr : dans l'univers du « film noir »). Ici, pas de personnage positif, qui tire la morale de l'histoire. Comme le rappellent les auteurs de *l'Encyclopedia of Mystery and Detection* : « Cain se démarque des œuvres littéraires précédentes en produisant un roman populaire dans lequel les deux personnages principaux sont repoussants ». Les juger repoussants ou non est sans doute une affaire de morale, mais Cain, lui ne juge pas ses personnages. Leurs motivations sont le sexe et l'argent ; ils transgressent la loi, et ne regrettent pas de l'avoir fait par la suite. Ils assument leur passion, et tout ce qu'elle entraîne, jusqu'au bout. Ils ne cherchent pas d'alibi (« *Au diable le subconscient ! je n'y crois pas* », dit le protagoniste du « *Facteur sonne toujours deux fois* »), c'est pourquoi ils sont anti-démagogues et modernes. Ici pas de rédemption possible. »

François Guérif, « *Le film noir américain* », éditions Artefact, Paris, 1986, p.85.

Il est important de comprendre qu'à Hollywood, le mortel et le sexuel sont reliés par bien plus que par le sort commun qui les ostracise au nom de l'autocensure. Leur proximité se joue dans la même question de représentation : comment montrer le sexe, la mort, l'infilmable par excellence. Ce que la théoricienne Jacqueline Nacache nomme « *l'instant mortel* » est de fait singulièrement pertinent à analyser dans un certain nombre de films pour comprendre la manière dont le langage du cinéma converti le réel en image, le codifie et, se faisant, dévoile le projet réel de chaque film.

JAMES CAIN

Le Facteur sonne toujours deux fois

PRÉFACE D'IRÈNE NEMIROVSKY

traduit de l'anglais par Sabine Berritz

nrf

GALLIMARD

- Il me semble que vous observez mes taches de rousseur.
- Oui, absolument. Elles me plaisent.
- À moi non.
- À moi si.
- Avant, je portais toujours un turban autour du front quand je sortais au soleil, mais tellement de gens s'approchaient pour me demander de leur dire la bonne aventure que j'ai dû arrêter.
- Vous ne prédisez pas l'avenir ?
- Non, c'est un talent californien que je n'ai jamais acquis.
- En tout cas, j'aime ces taches de rousseur.



James M. Cain est né dans le Maryland en 1892. Un soir de septembre 1914, alors qu'il a vingt-deux ans et vit de petits boulots, il s'entend dire sur un banc de parc à Washington : "Tu seras écrivain." Cette phrase sonne comme une révélation et il tente de réaliser sa vocation en envoyant des nouvelles à divers magazines, mais elles sont toutes refusées. Il décide alors de se faire la main en devenant journaliste pour le *Baltimore Sun*. Il sert dans l'armée pendant la Première Guerre mondiale et part combattre en France, où il joue le rôle de rédacteur du *Lorraine Cross*, le journal officiel de la 79^e division.

À son retour, il collabore avec les journaux *The American Mercury* et *The New York World*, avant de devenir le directeur du *New Yorker*. Il officie également en tant que scénariste à Hollywood. Après avoir écrit des milliers d'éditoriaux, de portraits et de reportages, il publie enfin sa première nouvelle à l'âge de quarante-deux ans. Ses travaux sont repérés par l'éditeur Alfred Knopf, qui l'encourage à écrire un roman. Ce sera *Le facteur sonne toujours deux fois* (1934), qui rencontre un succès foudroyant.

Cain devient un auteur prolifique et adulé et, bien qu'il aie toujours refusé d'être catalogué comme appartenant à un genre précis, est considéré comme un des créateurs du roman noir et un représentant illustre de la fiction *hard boiled*. Les magazines s'arrachent Cain, Hollywood le réclame. En 1936, *Assurance sur la mort* paraît en feuilleton dans le magazine *Liberty* : c'est un événement. Le roman sera adapté au cinéma en 1944, donnant naissance à un film noir culte, au scénario signé Billy Wilder et Raymond Chandler.

Scénariste et auteur à l'œuvre foisonnante, Cain signe encore une vingtaine de romans (dont cinq sont adaptés au cinéma) et de nombreuses nouvelles. Il meurt en 1977.



« *Le dernier tournant* »
(1939)
de Pierre CHENAL.

« *The postman
always rings twice* »
(Le facteur sonne
toujours deux fois –
1946)
de Tay GARNETT.



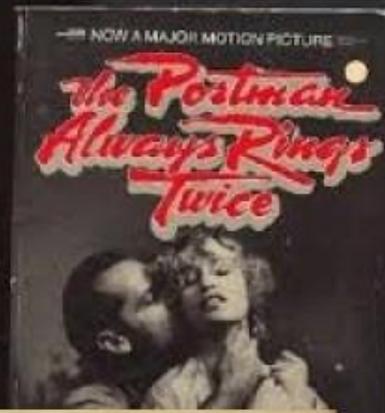
James M.Cain
Le facteur sonne
toujours deux fois



James M.Cain
Le facteur
sonne toujours
deux fois



James M. Cain
Le facteur sonne
toujours deux fois

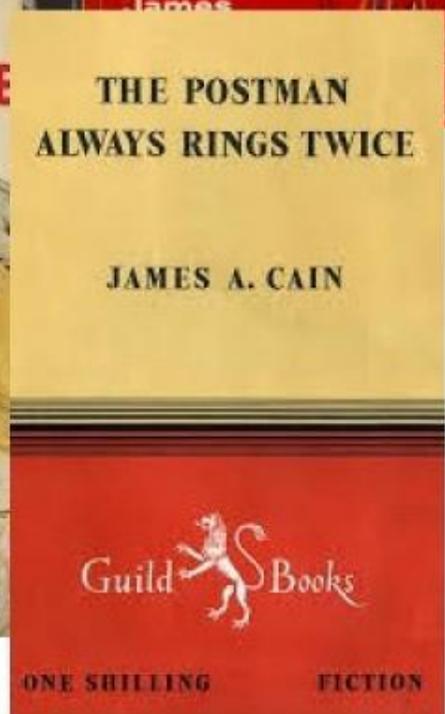
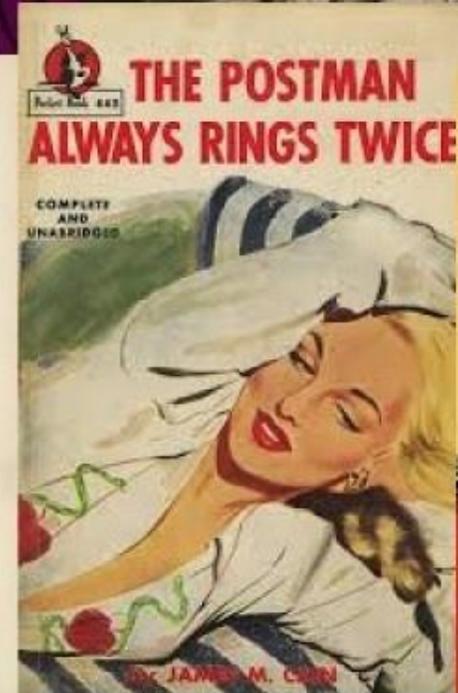
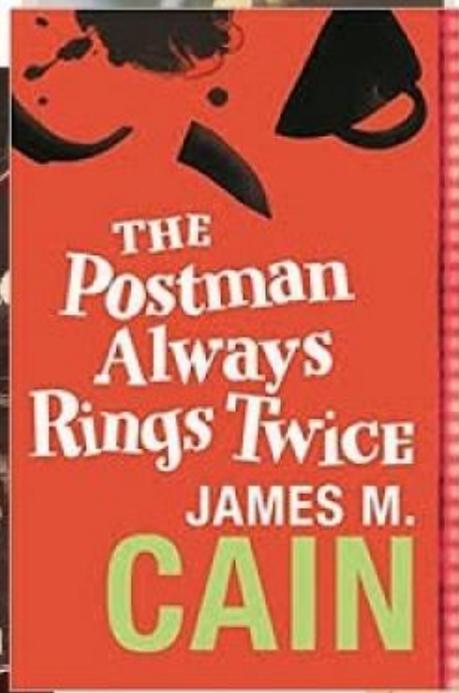
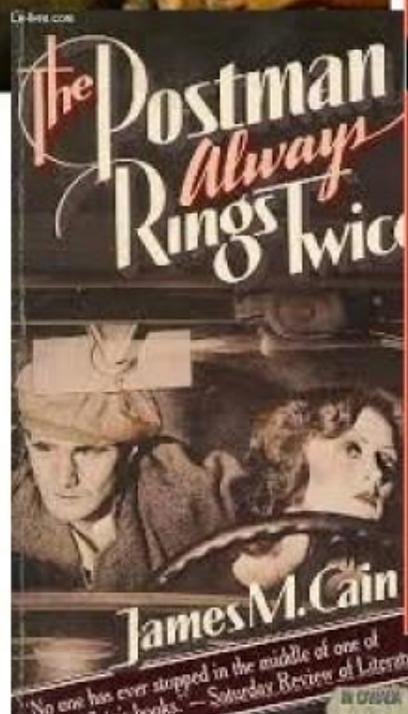


A Sensational Achievement
Written with a direct and cruel energy,
the story of a man and woman whose passion,
at first crude and then tender, drives them
to murder, has a pitiless brevity that has
its own magnificence." — NEWS CHRONICLE

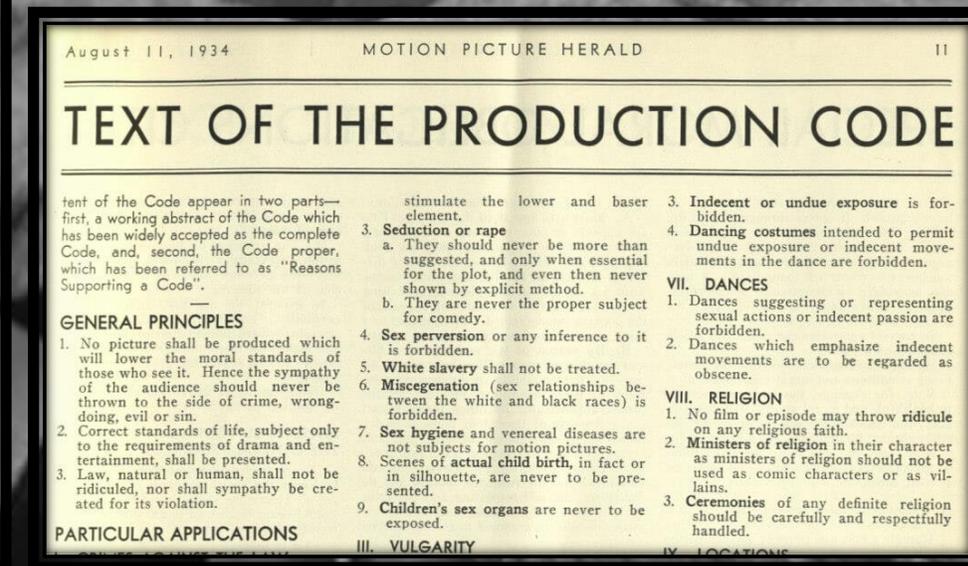
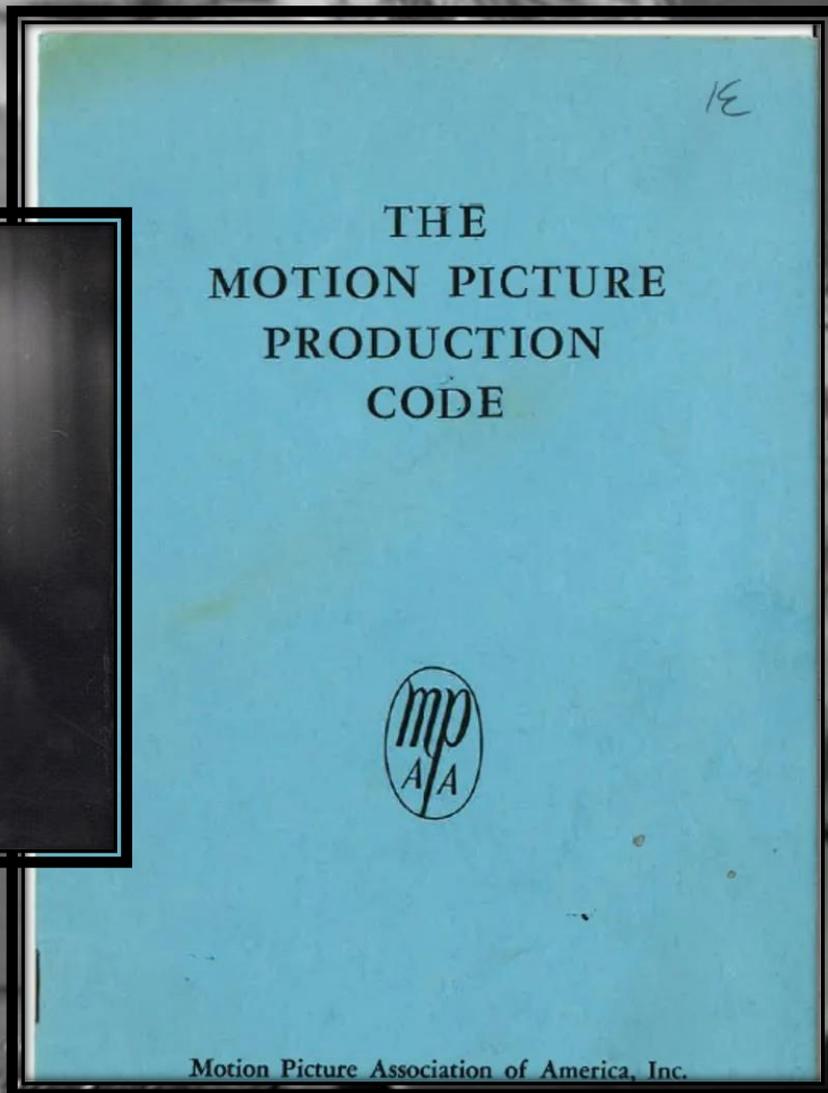
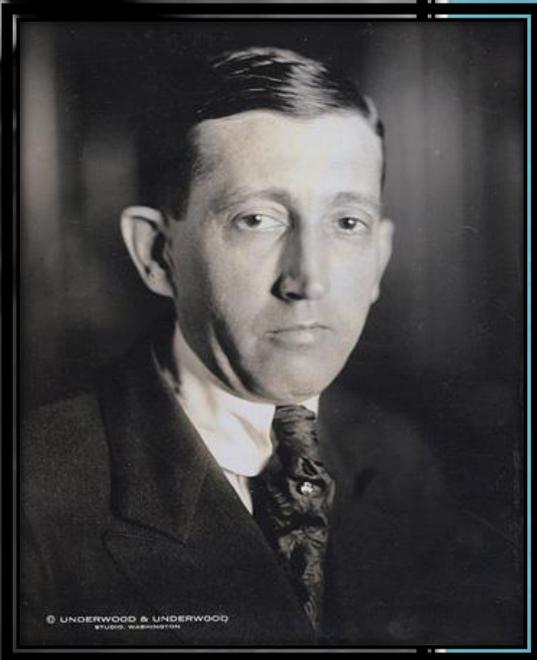
**THE
POSTMAN
ALWAYS
RINGS
TWICE**



James



B – La « femme fatale » et le « film noir » comme construction sociale américaine des années 1940.



« *Baby face* »
(Liliane – 1933)
de Alfred E. GREEN.



PRINCIPES GENERAUX DU CODE PRODUCTION EN MATIERE DE SEXUALITE A L'ECRAN.

1. L'ADULTERE constitue parfois le pivot d'une intrigue. On s'efforcera cependant de ne pas le traiter de manière explicite, de ne pas le justifier, ni même le présenter sous un jour favorable. Dans la mesure où il porte atteinte aux liens sacrés du mariage et de la famille, l'adultère, à savoir les relations amoureuses entre l'un des membres d'un couple et un tiers, sera toujours traité avec la plus grande circonspection. On se gardera notamment de critiquer l'institution du mariage.

2. SCENES D'AMOUR.

Elles seront filmées de façon à ne pas choquer la pudeur, en tenant compte des réactions humaines. Des scènes de ce genre ne sauraient être motivées à l'écran sans provoquer de dangereuses émotions chez les jeunes, les être immatures ou les individus dépravés.

- a) Ces scènes devront toujours être justifiées par l'intrigue.
- b) Les baisers trop fougueux ou trop passionnés seront proscrits, ainsi que les étreintes trop ardentes, les poses et les gestes suggestifs.
- c) D'une manière générale, on évitera de traiter les scènes d'amour de façon à stimuler les plus bas instincts.

3. SEDUCTION OU VIOL.

- a) Même s'ils sont essentiels au développement de l'intrigue, ils ne seront jamais que suggérés, sans qu'on s'attarde sur les détails.
- b) Ils ne sauraient en aucun cas constituer le sujet d'une comédie.

4. PERVERSIONS. On ne montrera à l'écran aucune perversion, de quelque nature qu'elle soit, et on se gardera d'y faire allusion.

5. TRAITE DES BLANCHES. Ce sujet ne doit pas être traité au cinéma.

6. RELATION INTER-RACIALES. Les relations sexuelles entre des personnages de race blanche et de race noire sont interdites à l'écran.

7. PROPHYLAXIE ET MALADIES VENERIENNES. Ces questions ne sauraient être abordées au cinéma.

8. SCENES D'ACCOUCHEMENT. Ces scènes sont interdites, même en ombres chinoises.



« *Gilda* »
(1946)
de Charles
VIDOR.

Le secret derrière la porte dans le cadre du cinéma hollywoodien renvoie généralement aux deux interdits fondamentaux que ce sont le sexe et la mort.

Face à cela, le cinéma ne manquera pas d'avoir un rôle idéologique fort. Le code de production est ainsi un système d'auto-régulation de la représentation destiné à promouvoir l'idéologie puritaine WASP (« *white anglo-saxon protestant* ») des pères fondateurs américains.

On considère – à raison – que le cinéma – premier art de masse – possède un rôle politique évident qui doit être contrôlé. Si le code de censure est rédigé dès 1928, il n'est appliqué drastiquement qu'à compter de l'année 1932 et ce jusqu'en 1967.

« Le film [...] est un moyen universel de divertissement. L'attrait qu'il exerce a détruit toutes distinctions de classe : la clientèle du cinéma réunit pauvres et riches, jeunes et vieux. Le film est un messenger de démocratie, et l'industrie du cinéma est consciente de sa grande responsabilité » peut-on lire dans l'introduction du Code de production de 1930, rédigé par un collectif issu de la MPA (*Motion Pictures Association of America*).

Se met alors en place une stratégie du détournement chez les cinéaste : l'allusion, le sous-entendu, le sous-texte, l'ambivalence des ellipses comme du hors-champ règnent en maîtres. On peut ainsi considérer que certains cinéastes réalisent bien souvent deux films réunis an apparence en un seul où tout est conçu pour créer la possibilité d'une double lecture.

La censure va ainsi devenir très rapidement un élément fondamental dans la constitution d'un langage cinématographique subtil s'articulant autour de la notion de suggestion plutôt que de monstration.



« *Gilda* »
(1946)
de Charles
VIDOR.



Je surveillerai ça.
Je n'avais pas remarqué.



Encore!

D'une certaine manière, dès la fin des années 1930, et jusqu'à la toute fin de la période classique, les limitations imposées par l'autocensure font de la frustration sexuelle un des sujets favoris des scénaristes d'Hollywood. Le thème du « sexe interdit » va ainsi s'aiguiser des années 30 aux années 50.

Dans les scénarios de la frustration sexuelle, le sexe peut se trouver au centre de toutes les pensées, de tous les discours, sans conséquence gênante du point de vue du censeur.

Le dispositif scénique y devient même parfois la métaphore transparente des conditions de production du film. Exemplairement ici deux censeurs observe le personnage de Gilda qui se dénude pour la plus grande joie du public – spectateurs dans le film mais également du film.

Le film devient le lieu d'une conversation tripartite entre réalisateur, censeur et public. Ce type d'audaces est accepté à partir du moment où le final impose un principe moral sans appel : la mort comme châtiment si juste qu'il n'est pas de blâme possible pour celui qui l'administre...

Dashiell
Hammett
1894-
1961

Raymond
Chandler
1888-1959

James
Cain
1892-
1977

Le cinéma pré-code
(1928-1933)

Un exemple :

"*Baby face*" (Liliane -
1933)

Alfred E. Green

"*Scarface*"
(1934) Howard
Hawks

+

1928-1934 :

Mise en place du
code de censure
Hays jusqu'en
1967.

Le film noir
classique :

"*The maltese
falcon*" (Le
faucon maltais -
1941) John
Huston d'après
Hammett.

1922 : Première publication d'Hammett dans le Pulp « *Black Mask* » / 1941 : Premier « film noir » - «

C – Le genre au cinéma comme production massive de stéréotypes et variations ponctuelles autour des clichés.

La femme fatale

"Double indemnity"

(Assurance sur la mort - 1944)

Billy Wilder
d'après James Cain.

Le détective privé

"The big sleep"

(Le grand sommeil - 1946)

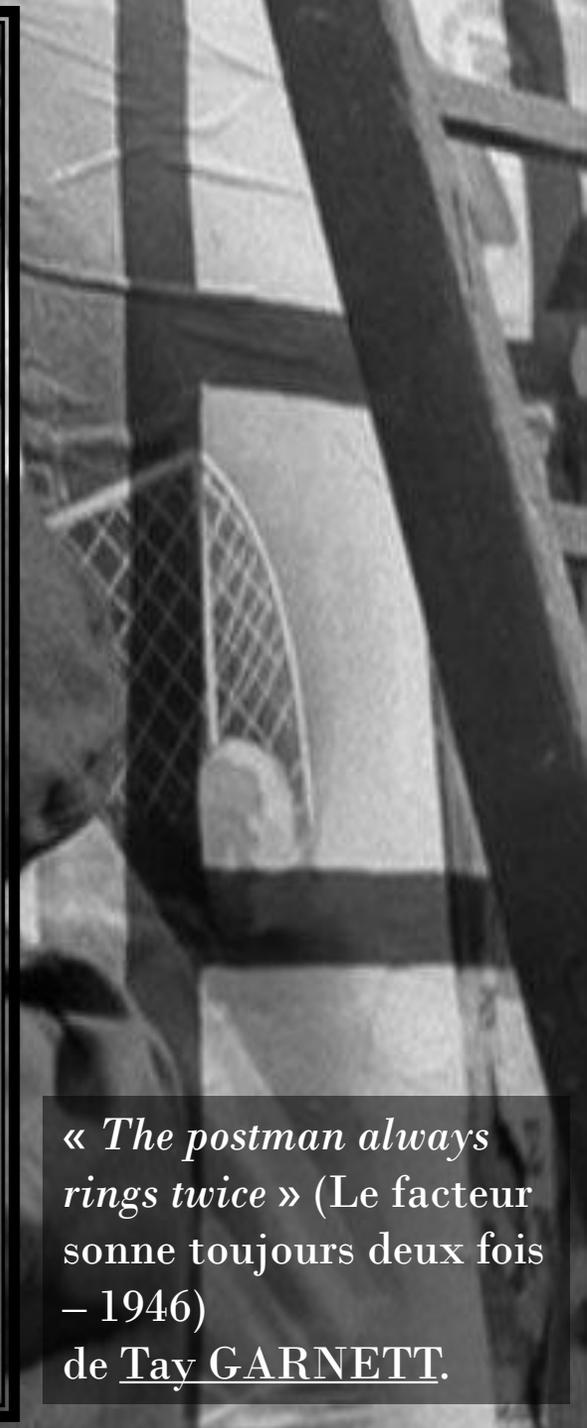
Howard Hawks
d'après Chandler.

Le gangster

"The killers"

(Les tueurs - 1946)

Robert Siodmak
d'après Ernest Hemingway.



« *The postman always rings twice* » (Le facteur sonne toujours deux fois – 1946)
de Tay GARNETT.

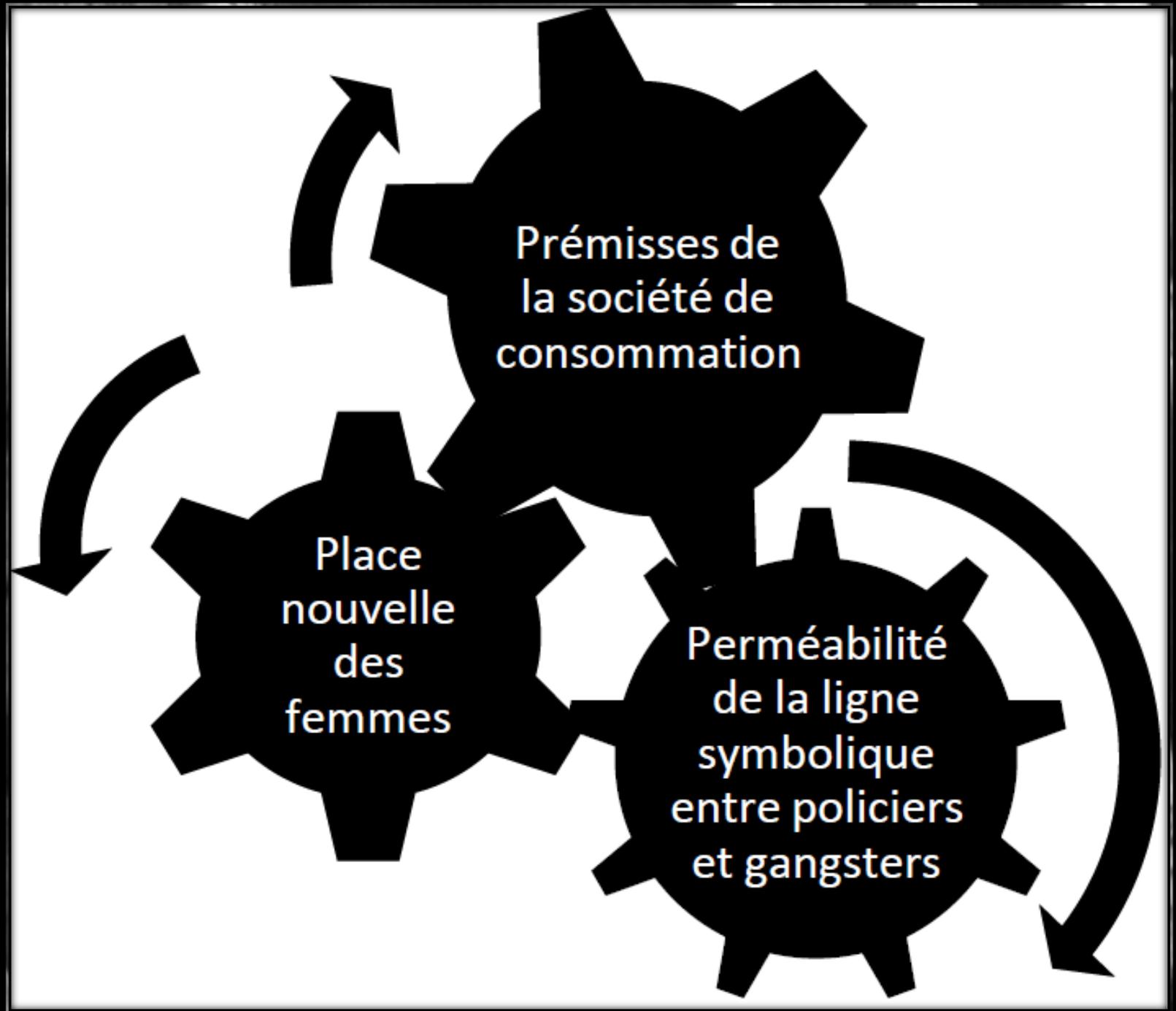


La séquence de la rencontre entre les amants dans l'adaptation hollywoodienne du roman de Cain, nous fait comprendre combien, via le code de censure, la transgression est devenue constitutive du langage cinématographique classique – ici, notamment, par l'usage de la métaphore visuelle. Le texte filmique s'adresse ici simultanément à deux sortes de spectateurs. L'une ne verra que deux steaks sur le grill du restauroute, là où l'autre ne pourra s'empêcher de goûter à la comparaison entre les chairs soumises à une trop forte température !

Dans son ouvrage « *Lacrimae rerum* » (Amsterdam, 2005), le philosophe Slavoj Žižek, ajoute à cette notion de « transgression constitutive » l'idée qu'un seul spectateur peut tout à fait apprécier les deux interprétations puisque la première (culinaire) le disculpe – y compris à ses propres yeux – de la seconde (érotique). Ainsi n'avons-nous rien à assumer face au regard de l'autre comme face à notre propre regard.

De la même manière, la figure stéréotypée de la « femme fatale » contribue à cette transgression constitutive en agrégeant en un seul personnage fantasmatique une séduction de surface très agressive conforme au désir masculin et un ensemble de thèmes subversifs refoulés par l'idéologie patriarcale prédominante (autonomie financière, politique, différence d'âge, etc.).

L'Archétype de la « *femme fatale* » comme écho à la nouvelle place des femmes dans la société post-seconde guerre mondiale et à l'inquiétude des hommes face à ce bouleversement.





Vous êtes gentil. Nino ?

« *Double indemnity* »
(Assurance sur la mort –
1944)
de Billy WILDER.

« *Double indemnity* » se présente comme un cas d'école dans sa manière d'articuler le sexe et la mort.

Cette dernière devient l'aboutissement d'une consommation sans frein et la forme ultime d'un amour impossible dans une réalité trop dure. Sexe et mort vont rester, dans le film, les deux éléments privilégiés de l'« *infilmé* » et fusionneront in fine dans ce que la théoricienne du cinéma Jacqueline Nacache nomme « *le vaste silence de l'image absente* » dans son ouvrage « *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé* » (L'Harmattan, 2001).

On songe ici au philosophe Jean Baudrillard écrivant dans « *De la séduction* » (Galilée, 1980) : [la mort] est un pli auquel on a accoutumé la conscience il n'y a pas si longtemps ». Du pli au rabat d'une étoffe sur elle-même, il n'y a qu'un pas : l'infilmé du sexe à l'écran n'est rien d'autre que ce pli, cette façon de rabattre sur lui-même le tissu souple du récit afin de lui donner une double épaisseur. De cette manière le spectateur aura « pris le pli » en s'habituant à la convention de l'infilmé. Mais ici, à cette représentation caché, Billy Wilder en substitue une autre : la représentation de la société de consommation naissante...

Ne pouvant filmé la conséquence du désir, le cinéaste autrichien s'emploie à figurer une nouvelle structure économique qui va s'emparer du désir sexuel pour en faire le moteur d'une consommation effrénée qui trouve sans doute aujourd'hui sa limite.

Il devient alors passionnant de noter combien aujourd'hui la consommation (devenu structure sociale quasi-monopolistique) devient l'infilmé des scènes de sexe qui émaillent de nombreux films. Quelque chose s'est inversé dans l'ordre de la représentation. La puissante métaphore du supermarché du à la censure permettait de révéler une idéologie à présent masquée par l'ordinaire d'une représentation plus « libre » mais également plus superficielle.



« *Leave her in heaven* »
(Péché mortel – 1945)
de John M. STAHL.

Certains films dépassent parfois la convention de la transgression constitutive par le recours à des actes forts qui perturbent, bouleversent, renversent l'attachement (fétichisme?) à certaines figures. Ainsi la femme fatale froide et calculatrice est-elle tout autant menaçante (dans l'histoire racontée, la diégèse) que rassurante (car c'est un stéréotype conçu par l'homme pour exorciser sa crainte de la femme - catharsis).

Plus inquiétante car plus incarnée, moins spectrale que la femme fatale « générique » est le personnage incarnée ici par Gene Tierney, actrice peu encline à priori à l'interprétation de personnages malfaisants. Le personnage d'Ellen Berent est ce que le psychanalyste Jacques-Alain Miller nomme à la suite de Jacques Lacan « *une vraie femme* » à travers le recours à un certain acte radical (« *Des semblants dans la relation entre les sexes* », dans « *La cause freudienne* » n°36, Paris, 1997).

Or qu'est-ce qu'une vraie femme du point de vue psychanalytique ? Le modèle mythique de Médée qui, en apprenant que Jason, son mari, à l'intention de l'abandonner pour une femme plus jeune, tue leurs deux jeunes enfants car ils sont la possession la plus précieuse de l'époux adultère. Le geste de destruction est horrible et infiniment transgressif...

Face à la possibilité de perdre son mari en devenant femme au foyer, le personnage aussi souffrant que retors incarné par Gene Tierney accompli dans « *Péché mortel* » un acte proche de celui de Médée...

La noirceur du personnage n'est pas définissable par son goût de l'argent qui reste toujours un motif rassurant car rationnel. Ici, il s'agit plutôt pour Ellen d'éliminer toute forme d'amour concurrente à celui que lui et son mari se vouent. Y compris l'amour filiale. Ici pas de métaphore, pas de recours à l'ellipse, mais, au contraire mise en scène de la souffrance d'un personnage au vide intérieur incombable et de la folie qui en résulte.



On le comprend, on le voit, nous sommes loin ici de la femme fatale « traditionnelle » qui peut être considéré comme un véritable fantasme masochiste-paranoïaque masculin.

Malgré tout, la femme fatale est – selon la philosophe Judith Butler – « l’attachement passionnel » fondamental et désavoué du sujet masculin moderne : c’est-à-dire une formation fantasmatique nécessaire mais qui ne peut être ouvertement assumée, de sorte qu’elle ne peut être évoquée qu’à la seule condition d’être punie explicitement dans le récit afin que l’ordre de la domination masculine s’en trouve réaffirmé.

La femme fatale est donc le produit d’une situation complexe, tout à la fois historique (la seconde guerre mondiale), politique (le rapport dominant-dominé), sociologique (la place du féminin dans la société), psychanalytique (la prise en charge de la pulsion érotique) et cinématographique (la représentation de la peur masculine et guise de catharsis). La fonction de ce stéréotype halluciné aura ainsi été de représenter le refoulement et la régulation de la sexualité à l’écran et, par extension, dans la société. En termes très concrets, il s’agit d’une menace constitutive contre laquelle l’identité masculine doit se réaffirmer. Chaque film peut ainsi être considéré comme une occasion de la faire.

Ceci étant dit, et en considérant le film noir comme une construction du regard masculin sur un monde féminin en définitive impénétrable et donc envisagé à priori comme une menace, il est important de souligner qu’il existe un autre type de film qui utilise la femme comme image explicite permettant de la sorte l’examen de l’inconscient masculin. La filmographie d’Otto Preminger, dont le film « Laura » est l’un des sommets, s’inscrit dans cette démarche...

« *Laura* » (1946) de Otto PREMINGER.



A SUIVRE...



**MERCI DE
VOTRE
ATTENTION.**