

**LA DIALECTIQUE DE LA PROXIMITÉ ET DE LA DISTANCE :
ÉLÉMENTS DE RÉFLEXION
AU DÉPART DE SA MISE EN IMAGE CINÉMATOGRAPHIQUE
(LA VILLE DANS LE FILM NOIR AMÉRICAIN)¹**

**par Laurent Van Eynde
(Facultés universitaires Saint-Louis)**

Preamble

La thématique du séminaire étant la proximité, je me suis assez longuement interrogé sur la voie d'approche, parmi tant d'autres, que je pourrais emprunter, le traitement de cette question ne faisant pas défaut, loin de là, dans la tradition philosophique. J'ai néanmoins trouvé quelque encouragement, dans un ouvrage récent, à me concentrer sur la philosophie du XX^{ème} siècle. Dans son monumental essai consacré à la relation entre la proximité et la souffrance, et publié il y a moins d'un an, Lambros Couloubaritsis affirme en effet que « (...) Heidegger (...) a amorcé la première thématization pertinente de la proximité »² à l'égard choses. Les choses ici, je vais y revenir, ce sont ces étants que nous ne sommes pas, c'est-à-dire, ces étants pour lesquels il n'en va pas, dans leur être même, de leur relation avec l'être (au contraire de la structure existentielle de l'homme – *le Dasein*). Or, puisque la ville est au coeur de ce séminaire et que, prise en elle-même, la ville relève bien de la chose au sens de Heidegger, il m'a semblé que je disposais là d'un point de départ intéressant, non seulement parce qu'il m'inscrivait d'emblée dans l'époque la plus récente, mais aussi parce qu'il annonçait une fécondité possible de la philosophie de la proximité dans le milieu urbain, précisément.

Je me dois cependant aussitôt d'ajouter deux nuances importantes : premièrement, si je me sers, surtout dans ma première partie, de l'œuvre de Heidegger, et singulièrement de son maître-ouvrage de 1927 (*Etre et temps*), je ne me limiterai pas à cette seule source. En effet, je crois que les travaux de Heidegger ne sont jamais aussi précieux que si l'on accepte de les relire au départ de ce qu'en ont fait certains de ses continuateurs, continuateurs d'ailleurs souvent paradoxaux, ne fût-ce que parce qu'ils doublent leur influence heideggérienne d'une autre influence, toute aussi importante, qui est celle de Husserl. Autrement dit, c'est plus largement la région phénoménologique de l'histoire de la philosophie au XX^{ème} siècle que je voudrais mobiliser ici pour réfléchir philosophiquement ce qu'est la proximité.

Deuxièmement, afin de donner à voir la concrétude philosophique du rapport de proximité en milieu urbain, il m'est apparu utile d'aller en même temps bien au-delà de la théorisation philosophique pour elle-même et de tenter de donner à voir sa fécondité et son enrichissement par un surcroît de nuances, dans des *images* de proximité et de distance, à savoir celles du cinéma. Pourquoi le cinéma ? Pourquoi le cinéma et la ville ? Je m'en expliquerai un peu plus loin, précisant aussi pourquoi j'ai retenu un corpus filmique relativement précis, à savoir celui du « film noir américain ».

Venons-en à la chose même : *zu den Sache selbst*, puisque tel est le mot d'ordre husserlien. Et la chose même, ce sera d'abord les fondements philosophiques d'une phénoménologie de la proximité.

¹ Je tiens à remercier Eléonore Faivre d'Arcier pour l'important travail de mise au point de ce texte en vue de sa publication. Je reste bien sûr le seul responsable des éventuelles erreurs ou imperfections du propos.

² L. COULOUBARITSIS, *La proximité et la question de la souffrance humaine. En quête de nouveaux rapports de l'homme avec soi-même, les autres, les choses et le monde*, Bruxelles, Ousia, p. 616.

I. Le proche et le lointain dans la description phénoménologique

I.1. L'esthésiologie selon Erwin Straus

Comme annoncé, malgré l'importance de la pensée de la proximité chez Heidegger, il me semble préférable, dans un premier temps, de nous tourner vers les travaux du philosophe et psychiatre allemand Erwin Straus. Dans *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, il décrit le sens de la corporéité humaine dans et par l'empiètement du mouvement et du sentir. L'ouvrage de Straus date de 1935 et, à cette époque où la phénoménologie est encore seulement occupée à s'imposer et à mettre à bas le point de vue de la philosophie traditionnelle, il est encore nécessaire de batailler avec les évidences métaphysiques du dualisme cartésien comme avec un psychologisme naïf, objectivant et analytique (d'où le sous-titre de l'ouvrage). Je ne retiens ici que le débat avec la philosophie. Certes, souligne Straus, la philosophie et la psychologie ont été attentives au phénomène de synesthésie, c'est-à-dire de l'unité des sens, mais sans y reconnaître un élément constituant premier de l'expérience : « Malheureusement, la philosophie n'a pas envisagé l'unité des sens comme une unité des modalités de la sensation, mais a, au contraire, interprété celle-ci comme une unification d'impressions sensorielles »³ – c'est-à-dire comme une constitution seconde. Et de poursuivre jusqu'au manque qui m'intéresse ici : « Ainsi donc, la recherche philosophique s'est, elle aussi, arrêtée aux frontières du problème. Comment la question du mouvement et de l'interrelation entre le sentir et le mouvement pouvait-elle en effet surgir dans une ligne de réflexion qui traite le sujet doué d'expériences vécues comme un sujet connaissant, universel et extra-mondain »⁴ ? Le trait est sans doute un peu fort, qu'il vise Descartes ou, a fortiori, Kant. Néanmoins, ce que Straus entend dénoncer ici, c'est la tendance naturelle de la connaissance à se tenir en retrait du lieu même de sa connaissance. Il suffit alors de déloger le sujet de sa position glorieuse, transcendante pour être plus précis⁵, pour que la synesthésie devienne le révélateur le plus fort de l'empiètement du sentir et du se-mouvoir : « Cependant, à partir du moment où nous éliminons le hiatus entre le Je et son monde, où nous ne nous contentons plus de considérer le sentir comme une simple condition préliminaire du connaître et où nous cessons de considérer le sujet du point de vue d'une perfection accomplie, le sentir se révèle appartenir nécessairement au se-mouvoir »⁶. Dès lors, « le sentir et le se-mouvoir figurent dans un contexte intrinsèque unitaire »⁷. Voilà précisément ce qu'étudie l'esthésiologie, c'est-à-dire ce fait tout simple que pour nous qui sommes du monde, nous ne percevons pas d'abord des rapports mathématiques, ou simplement factuels, de distances, mais bien des horizons de mouvement, des espaces de déplacement de part en part traversés et définis par la mobilité même de notre corps – donc des *espaces corporels*, des espaces de mon corps en mouvement, entre désir et répulsion, entre approche et recul : « Ce qui attire et ce qui effraie n'est tel que pour un être capable de s'orienter, c'est-à-dire de s'approcher ou de s'éloigner, en bref pour un être capable de se mouvoir »⁸.

C'est donc la possibilité même de se mouvoir qui définit mon expérience de la corporéité, comme foyer et condition première de tout mouvement effectif – qui donne sens à toute relation de proximité comme de distance, l'une et l'autre s'entre-appartenant alors aussi

³ E. STRAUS, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, trad. franç. de G. Thinès & J.-P. Legrand, Grenoble, Jérôme Millon, 1989, p. 377.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ce dont le déconstructivisme ne se privera pas quelques années plus tard, lui aussi, mais le disqualifiant alors, pour le meilleur et pour le pire, et surtout en sacrifiant aux facilités du contre-pied subversif par rapport à la tradition.

⁶ E. STRAUS, *op. cit.*, p. 377.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

bien. « [...] une chose ne peut être attrayante que pour un être qui peut s'approcher de celle-ci ou que la chose attrayante peut approcher, c'est-à-dire pour un être qui peut s'ouvrir ou se fermer à l'objet. Cette attraction ne se constitue elle-même qu'à l'intérieur de la possibilité de l'approche et de l'éloignement, du s'ouvrir et du se-fermer »⁹.

Dès lors, l'unité du sentir et du se-mouvoir engendrent les relations de proximité et de distance en des termes aussi bien temporels que spatiaux : « Tous les objets du sentir ont un horizon temporel en ce sens qu'ils transcendent le présent dans la direction du futur. Ce qui est attrayant et ce qui est effrayant et par voie de conséquence l'acte de s'en approcher ne peut être vécu que par un être qui se vit lui-même comme un être en devenir »¹⁰. Si « seul un être dont la structure offre à celui-ci la possibilité du mouvement peut être un être sentant », la proximité ne peut s'entendre que dans son entre-appartenance avec la distance, une relation dialectique qu'il faut entendre comme indissolublement spatio-temporelle. La proximité est affaire de lieu, de désir et de temps parce qu'elle est d'abord l'aventure existentielle d'un corps en devenir.

1.2. Le dé-loignement selon Martin Heidegger

Il faut à présent en revenir à Heidegger pour approfondir cette relation dialectique et comprendre la proximité comme *dé-loignement*, structure essentielle du rapport de notre corps à son environnement – même si le souci plus strictement ontologique de Heidegger nous fera perdre quelque peu, en tout cas explicitement, en description de la corporéité concrète. Dans une importante section de *Sein und Zeit* consacrée à la spatialité du *Dasein*, c'est-à-dire de l'homme existant dans son rapport à l'être, Heidegger souligne que l'*être-au-monde* du *Dasein*, en tant qu'il est d'emblée spatial, est pris dans un rapport de dé-loignement aux choses : « Le *Dasein* en tant qu'être-au-monde a à chaque fois déjà dévoilé un "monde". Ce dévoilement fondé sur la mondéité du monde a été caractérisé comme délivrance de l'étant en une entièreté de conjointure. Le conjointement lié à la délivrance s'accomplit de la manière qui caractérise la discernation, il se renvoie et par là se fonde dans une entente préalable de la significativité. Une chose est désormais montrée : l'être-au-monde doué de signification est spatial. Et c'est seulement parce que le *Dasein* a dans le dé-loignement et l'aiguillage sa manière d'être spatial que l'utilisable du monde ambiant peut se rencontrer en sa spatialité. La délivrance d'une entièreté de conjointure est co-originale un conjointement dé-loignant et aiguillant à un coin, c'est-à-dire qu'elle délivre l'être-à-sa-place dans l'espace qui revient à l'utilisable »¹¹. Sans doute est-il nécessaire de « traduire » ici la « traduction » pour le moins jargonnante de François Vezin. Ce que Heidegger nous permet ici de comprendre, c'est que le sujet humain, en tant qu'il est toujours déjà au monde – un existant donc plus qu'un sujet –, est d'emblée présent à un ensemble de conjointures, c'est-à-dire à un ensemble de significations immédiates qui relèvent aussi bien de sa situation affective dans le monde – ce qui est reçu dans le fait même d'*être-jeté* au monde – que de son projet d'existence, puisque le *Dasein* n'est qu'à se projeter, c'est-à-dire à être en mouvement, toujours déjà au-delà de lui-même. Cet ensemble de conjointures qui forme un monde total est à la fois le fondement même du mouvement et sa constitution sans cesse reprise, comme un cadre de significations qui nous permet d'être, tel un sol indispensable à notre élan, mais qui aussi bien se constitue au gré de ce mouvement même, entre réceptivité et spontanéité. Or, ce qui caractérise plus précisément cet ensemble de conjointure de sens, c'est que les choses qui y prennent place (le « coin ») et qui ouvrent des perspectives à notre mouvement même (l'« aiguillage ») relèvent alors, en un sens que Heidegger veut ontologique, de ce que le traducteur nomme « l'utilisable », c'est-à-dire la « *Zuhandenheit* » – littéralement ce qui est *pour-la-main*.

⁹ ID., p. 378.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ M. HEIDEGGER, *Etre et temps*, trad. franç. de Fr. Vezin, Paris, Gallimard, 1986, p. 151.

Autrement dit, les choses du monde s'inscrivent dans l'existence toujours en projet, dans un horizon de sens qu'ouvre mon existence en mouvement. Or, cela ne peut se produire précisément que parce que mon existence réduit ainsi l'éloignement des choses en les intégrant dans un rapport de proximité à l'élan toujours déjà en situation du *Dasein*. Notre existence est une mise en situation signifiante des choses parce que celles-ci sont d'emblée « zuhanden » pour nous, elle les intègre, par ce caractère « utilisable », dans la conjointure de sens : « Qu'un utilisable vienne à se rencontrer et il a, tout à coup, une conjointure qui l'insère dans un coin »¹².

Ainsi, le processus de *dé-loignement*, qui donne à notre monde le visage d'une proximité toujours en cours d'élaboration, constitue notre monde comme le champ de « l'insurprenance de l'utilisable »¹³. En ce sens, le monde de notre existence est avant tout une familiarité parce que notre quotidienneté le constitue comme tel. Autrement dit, la proximité, à travers le processus immédiat de *dé-loignement*, est la structure même de notre être-au-monde quotidien. L'espace tenu à distance, objectivé, désincarné (au sens où notre mouvement s'en abstrait), est alors une détermination seconde à laquelle le *Dasein* n'accède qu'en s'affranchissant de la discernation : « Quand il s'est libéré de la discernation et n'est plus que considération, le dévoilement de l'espace neutralise les coins du monde ambiant et les ramène à de pures dimensions »¹⁴. On a alors affaire à « une multiplicité de positions pour des choses quelconques »¹⁵. Et Heidegger de poursuivre : « La spatialité de ce qui, au sein du monde, est utilisable perd avec lui son caractère de conjointure. Le monde va perdant son entourance spécifique, le monde ambiant devient monde naturel. Le "monde" en tant qu'outillage formant un attirail se spatialise pour devenir un ensemble articulé de choses étendues qui ne sont plus que là-devant »¹⁶ – les choses ne sont plus « zuhanden », mais bien « vorhanden », comme l'étendue géométrique inhabitée d'un certain espace cartésien.

I.3. Proximité spatio-temporelle et/ou proximité relationnelle

Ce qui m'importe tout particulièrement ici, c'est la primauté de la proximité, liée non pas à un état spatial factuel ou positif, mais bien à notre mouvement même, en son sol ainsi qu'en son élan – ce que veut exprimer l'idée de *dé-loignement* comme dynamique interne de la proximité. *Exister, c'est d'abord s'approcher*, en un ensemble de conjointures de sens qui constitue mon monde ambiant. La distance est alors pensée soit dans l'effort constant de sa réduction, soit, mais alors en instance seconde, par neutralisation de la quotidienneté et de l'utilisable. C'est évidemment surtout la première possibilité qui me retiendra pour mettre en avant la dialectique de la proximité et de la distance. C'est pourquoi la différence exploitée par Lambros Couloubaritsis entre « monde proximal » et « monde distal » me paraît relative. La distance ne se construisant qu'à même l'effort de proximité ou donc de *dé-loignement*, ce qui nous échappe, ce qui demeure inconnu, hors de notre champ ou mystérieux, n'est jamais que l'épreuve et éventuellement les heurts de la proximité elle-même. Couloubaritsis justifie la reprise¹⁷ de cette distinction (à mon sens trop dualiste ou du moins trop peu dialectique) entre « monde distal » et « monde proximal » par le risque d'occultation de l'ordre *relationnel* de la proximité : « [...] l'espace et le temps [...] ne peuvent constituer les seuls critères de la proximité, car elles se laissent manifestement déborder par un autre type de proximité, qui est d'ordre *relationnel* »¹⁸.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Id.*, p. 152.

¹⁴ *Id.*, p. 153.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Reprise à Chr. DEJOURS, *Souffrance en France. La banalisation de l'injustice sociale*, Paris, Seuil, 1998. Cité à plusieurs reprises par L. Couloubaritsis.

¹⁸ L. COULOUBARITSIS, *op. cit.*, p. 32.

Or, cette distinction même me paraît inopérante au regard de la description phénoménologique que je viens d'esquisser, avec Heidegger mais aussi et surtout avec Straus, du rapport de proximité spatio-temporel qui est toujours vécu par un corps en mouvement, c'est-à-dire un *être-au-monde* esthésiologique. L'espace-temps est en effet d'emblée relationnel dans la mesure où il participe ainsi concrètement à l'élaboration d'un monde toujours déjà co-constitué – c'est-à-dire *intersubjectivement* constitué. L'autre n'est pas rencontré seulement comme *du* monde, intégré au rapport de proximité, mais aussi bien comme *co-constituant* du monde, toujours déjà *alter ego*. Or, cette co-constitution du monde se joue esthésiologiquement, à même l'expérience de mon corps en mouvement. Le philosophe et psychiatre Wolfgang Blankenburg a montré que la spontanéité du mouvement, étroitement intriquée, bien sûr, à sa réceptivité des ensembles de conjonctures, permet *Dasein* de toujours déjà dépasser son point de vue déterminé, auto-centré (et qui en soi ne peut générer qu'une production délirante autiste), pour se repositionner au site d'un autre point de vue, ce qui lui permet bien sûr de relativiser le premier. La spontanéité/réceptivité du mouvement est la condition et le lieu même, au départ du soi, de la reconnaissance de l'altérité constituante du monde et donc de son tissu relationnel dans l'empiètement co-constituant des *alter ego*. Je ne suis un « Je » à l'espace-temps de mon corps que dans la reconnaissance de l'autre ou, pour mieux dire, de la multiplicité des autres qui s'inscrit dans la possibilité même de mon mouvement. Autrement dit encore, le mouvement décentre mon « Je » dans la reconnaissance de la co-constitution de l'autre. Ici aussi, la distance s'éprouve dans le *dé-loignement*, c'est-à-dire dans l'effort de proximité.

Je voudrais à présent montrer comment l'œuvre cinématographique s'établit d'emblée dans le champ complexe de la proximité, en un même moment spatio-temporel et relationnel, et cela par l'effet même de l'œil-caméra. Le cadre de l'image cinématographique et le champ qu'il définit pour le mouvement en son sein (champ plus ou moins profond), inclut et exclut à la fois – c'est ce que l'on appelle le rapport champ/hors-champ. Le cadre est spatial, mais il est temporel aussi, et c'est à ce prix qu'il est un champ de mouvements où des corps s'affrontent, se heurtent, s'approchent ou s'enlacent... Se meuvent, tout simplement. L'œil-caméra définit un cadre qui, pour le moins, donne à voir immédiatement l'esthésiologie et les rapports de proximité qu'elle implique, et cela indissolublement en un sens spatio-temporel et relationnel. L'œil-caméra délimite un champ de proximités mouvantes.

1.4. La proximité et le rapport d'intériorité et d'extériorité

Ceci étant posé de manière encore très schématique, je me dois d'insister immédiatement sur le fait que les proximités peuvent être révélées par l'œuvre cinématographique selon des modes et des types très différents qui resserrent ou délient les relations dialectiques entre proximité et distance, donnant des tonalités affectives très différentes à ce qu'est l'expérience de la proximité. Je vous propose une tri-partition de ces cadres de proximité qui engage d'ores et déjà la présence cinématographique (ambiguë) de la ville. Cette tri-partition (dont je ne peux nier la dimension sinon arbitraire du moins méthodologiquement très orientée) me conduira très vite à glisser vers un couple de termes (l'intérieur et l'extérieur) qui complexifie le rapport entre proximité et *dé-loignement*.

Je choisis mes exemples dans des films de genre, des films américains datant de l'âge d'or des studios hollywoodiens (c'est-à-dire plus ou moins entre 1930 et 1955). Il s'agira de trois grands chefs d'œuvres – le premier ressortissant au genre du film de gangster d'avant-guerre, le second au genre du film noir (dont je parlerai abondamment ensuite) et le troisième au genre du Western. Ce sont là trois genres *autochtones* du cinéma américain, selon la qualification qu'en a donné Martin Scorsese dans son documentaire « Voyage dans le cinéma américain ». Dans les trois cas, je pars de la séquence introductive.

Premier exemple : *Scarface* de Howard Hawks datant de 1932. D'un bref plan fixe sur un mobilier urbain classique, à savoir une plaque de rue, la caméra part dans un travelling qui façonne un long plan-séquence par lequel nous passons, suivant un employé, en parfaite continuité de la rue, d'une ville en pleine nuit sinon au petit matin, à un intérieur en désordre, une salle de fête quasiment abandonnée, où seul un mafieux aux ambitions mesurées et quelques acolytes discourent encore. La caméra suit leurs mouvements, se déplaçant latéralement de gauche à droite puis de droite à gauche, avant de s'enfoncer plus loin encore en suivant « Big Louis » qui va téléphoner. A ce moment, une silhouette pénètre par l'autre extrémité de cette salle, comme si l'on pouvait y entrer par tous les côtés, comme si la ville même y pénétrait de toute part. L'ombre menaçante fait enfin place à une silhouette qui vient exécuter « Big Louis ». La caméra poursuit son travelling pour retrouver le premier personnage qui, apercevant le corps, s'apprête à repartir par la première entrée. Le début de la scène au commissariat répète un même travelling que ne vient interrompre aucun des murs pourtant censés découper le décor en de multiples intérieurs au moins relativement clos. La fluidité de ces travellings devient inquiétante car elle consacre un espace continu comme si aucun *dé-loignement* ne semblait structurer l'espace filmé, comme si, à en croire la séquence d'introduction qui donne la clé de ces travellings, aucune discontinuité ne pouvait établir des frontières, comme si la proximité de la ville était si évidente qu'elle en devenait écrasante, envahissante en effet – comme si la proximité était l'*insurprenance* d'une menace qui est si constante, si naturelle, qu'elle en disqualifie autant tout processus d'approche que toute frontière. Dans ce grand classique des films de gangsters – un genre où les réalisateurs américains (tels aussi Raoul Walsh, Melvin LeRoy ou William Wellmann) expriment la peur de la société américaine devant des sites urbains qui sont totalement aux mains d'une pègre née de la prohibition et de la grande crise de 29 – Howard Hawks révèle un espace continu sans plus de proximité que de distance.

Second exemple : *The Big Sleep*, de Howard Hawks toujours, mais datant cette fois de 1946, et appartenant au genre du film noir. Le premier plan nous montre un extérieur, mais réduit à une main qui frappe pour entrer dans une maison cossue. Plus de plan-séquence, cette fois, mais bien une coupe qui raccorde d'emblée sur un second plan, le plan d'intérieur correspondant. Le montage raccordera dès lors des espaces à chaque fois intérieurs, refermés sur eux-mêmes, clos, et qui semblent se multiplier – comme les coupures et les raccords, à chaque fois que l'on franchi une porte qui conduit à un nouvel espace clos, de plus en plus incongru, inattendu, surprenant, y compris par le comportement des personnages, jusqu'à cette serre étouffante où se noue une intrigue dont certains éléments (l'apparition de la fille cadette) avait été exposé en chaque espace clos. Il n'y a plus de plan-séquence en travelling donc, mais des plans fixes essentiellement, la caméra se permet seulement quelques très brefs panoramiques qui soulignent l'étroitesse du cadre, interdisant toute fluidité dans le passage d'un espace à l'autre, d'un cadre à l'autre. Certes, on a cette fois affaire à des champs de proximité, mais hétérogènes les uns aux autres, comme si la proximité se gagnait à chaque fois dans le franchissement de frontières, celles mêmes du cadrage. Seul le montage entre les plans lie ces champs de proximité, comme si jamais le *dé-loignement* n'était aussi « haché » – à quoi il faut ajouter, j'y reviendrai en analysant d'autres séquences de *The Big Sleep* un peu plus tard, le fait que l'*insurprenance* de la proximité est ici remise en cause, tant la distance soulignée par l'hétérogénéité des plans essentiellement fixes semble non pas relative au processus de proximité, mais lui apparaît bien plutôt consubstantielle. Ce qui situe d'emblée la proximité dans le film noir dans le registre d'une déstabilisante ambiguïté.

Troisième exemple : *The Searchers*, de John Ford, datant de 1956, un chef d'œuvre encore, qui appartient cette fois au genre du Western, et même plus précisément au genre du Western dit « adulte » ou même déjà « crépusculaire ». Si je retiens un exemple de réalisation de John Ford, figure quasiment mythique de l'histoire du cinéma en général, du cinéma

américain en particulier, et encore plus spécifiquement du Western en ce qu'il a pu produire de plus construit plastiquement et de plus pensé scénaristiquement, ce n'est pas un hasard, et je reconnais volontiers qu'aucun autre exemple ne me permettrait de montrer aussi nettement sa différence d'avec l'univers du film noir – Ford est en effet le seul des grands réalisateurs de ce type de Western qui ne se soit pas aussi plongé dans l'univers noir (au contraire des Howard Hawks, Raoul Walsh, John Huston, Robert Aldrich, Anthony Mann, Delmer Daves ou même Nicholas Ray). *The Searchers* s'ouvre comme il se clôt : par une vue d'un extérieur ouvert, quasiment désertique (c'est-à-dire quasiment indifférencié – indifférent au mouvement), prise depuis un intérieur plongé dans une ombre profonde. D'emblée, intérieur et extérieur sont ici totalement opposés, dans un même plan au champ irréductiblement duel que le lent mouvement d'appareil qui passe de l'intérieur à l'extérieur ne rend que plus sensible, cette fois. Le personnage d'Ethan, joué par John Wayne, surgit d'une errance à laquelle il retournera dans le dernier plan du film. Lorsque Ethan entre dans le foyer de son frère, c'est alors vraiment dans un intérieur qu'il pénètre, un intérieur tel que les filme Ford, avec un angle qui rapproche le plafond du sol sans donner aucune impression d'écrasement, mais constituant un lieu structuré par une proximité intense, sans faille, que souligne la multiplication des cadres dans le cadre (les poutres au plafond, la table, les petites fenêtres) – autant de zones immédiatement signifiantes, « utilisables » au sens de Heidegger, un ensemble de conjonctures de sens qui semble exclure toute surprise et orienter toujours déjà les mouvements possibles dans un sentir évident. L'argument du film souligne cette opposition entre proximité et errance, puisque les *Searchers* vont errer, à la recherche d'une enfant enlevée par un groupe d'indiens insaisissable, disparaissant toujours plus loin, toujours ailleurs dans un espace sans direction. Lorsqu'ils l'a retrouveront enfin, il la ramèneront dans un nouveau foyer, filmé de la même manière qu'au tout début et devenant à son tour une pénombre totalement opposée à la lumière brûlante dans laquelle part derechef s'égarer le personnage de John Wayne. La porte se referme sur cet espace comme elle s'était ouverte sur lui dans la séquence initiale. Opposition du foyer, de l'intérieur d'une part, et de la distance infiniment errante de la Monument Valley si souvent filmée par John Ford, donc de l'extérieur d'autre part – une opposition que soulignent plastiquement non seulement les rapports disproportionnés entre ciel et sable ou entre rochers et plancher-plafond rapprochés, mais aussi les rapports tout à fait hétérogènes et statiques entre ombre et lumière (là où précisément le film noir exploitera *dynamiquement* la tension entre ombre et lumière). Dans cette œuvre, il y a bien distance et proximité, cette polarisation y fait sens (au contraire de ce que je vous ai montré pour *Scarface*), mais précisément sans qu'aucune relation dialectique ne s'y noue. Ce sont deux registres totalement indifférents l'un à l'autre, et c'est bien pourquoi le monde de Ford y apparaît duel comme le champ qu'y construit l'œil-caméra. Et bien sûr, l'espace-temps partagé est précisément ici étranger à l'urbain (ce qui, soit dit en passant, ne va pas de soi pour tout Western – que ce soit chez d'autres réalisateurs, éminemment Anthony Mann, ou même chez Ford lui-même, ainsi dans le célèbre *L'homme qui tua Liberty Valence*).

Ce que montre donc cette triple typification du rapport entre proximité et distance, c'est que celui-ci doit aussi être pensé dans les termes de l'intérieur et de l'extérieur. Cela, Erwin Straus aussi l'avait bien compris. Dans le chapitre de *Vom Sinn der Sinne* portant sur l'empiètement esthésiologique du sentir et du se-mouvoir, il consacre toute une section à cette double détermination sous l'intitulé : « L'intériorité et l'extériorité sont des phénomènes du champ d'action »¹⁹. S'il est évident, pour une philosophie du corps en mouvement, que « dedans et dehors ne sont pas des relations purement physiques »²⁰, c'est dans la mesure où, par exemple, « l'espace compris entre les murs d'une chambre ne devient un espace intérieur que pour un être qui se relie dans sa totalité du monde et qui rencontre les limites de ses

¹⁹ E. STRAUS, *op. cit.*, pp. 387 et svtes.

²⁰ ID., p. 389.

possibilités d'action ; les limites d'une chambre sont celles qui séparent un homme de la totalité de son monde, et c'est parce qu'il a la possibilité de sortir de ces *frontières* que les murs et la porte deviennent des limites. *C'est donc finalement parce qu'il a le pouvoir comme individu de se relier lui-même à la totalité du monde que les limites elles-mêmes s'imposent nécessairement à lui de toute part.* Les frontières sont relatives au système d'action de la personne qu'elles entourent »²¹. Ainsi, tout espace esthésiologique peut être intérieur ou extérieur selon le type du champ d'action, selon le mode de relation du Je en devenir à la totalité du monde. Il n'y a pas d'extérieur ni d'intérieur *en soi* : « Etant habitués à penser aux maisons et aux chambres comme à des endroits où l'on vit, aux valises et aux coffres comme à des objets dont on se sert, et percevant immédiatement ces choses dans leur relation à l'habitat et à l'utilisateur humain, nous sommes enclins à comprendre l'intérieur et l'extérieur comme une propriété spatiale des choses. Néanmoins, la relation entre l'intérieur et l'extérieur n'est pas un phénomène spatial, c'est un phénomène qui appartient au *champ d'action* et qui s'articule sous le mode de l'être-enfermé, de l'être-exclu et du se-ségréger »²².

Les frontières de l'extérieur et de l'intérieur sont donc par définition équivoques et polymorphes précisément parce qu'elles sont toujours rapportées au se-mouvoir et, plus fondamentalement encore, au se-mouvoir en tant qu'il est un devenir, c'est-à-dire un possible. Mais cette équivocité/polymorphie ne fait que renforcer sa signification constituante de l'expérience de proximité comme *dé-loignement*. Parce que la proximité est bien elle-même un processus esthésiologique, une dynamique de *dé-loignement* qui ne cesse de réduire les distances et par là de s'y affronter, elle passe par les frontières qui la rythment et la complexifient. Processus heurté, la proximité non seulement se construit toujours sur une relation d'intériorité et d'extériorité, mais aussi la constitue en retour, en en définissant à chaque fois, à chaque moment du devenir du Je en mouvement, la relation, la portée, la complexité. Sans relation d'intérieur à extérieur, il y a effacement de la dualité de la proximité et de la distance derrière l'univocité de l'un des termes qui perd dès lors son caractère propre, son essence (la proximité univoque de *Scarface* ou, s'il fallait donné un exemple inverse, la distance univoque de la séquence de l'avion agresseur en survol d'un espace qui paraît infini dans *La mort aux trousses* d'Hitchcock). Dans l'adjonction externe de l'intérieur et de l'extérieur, il y a perte de leur mise en relation dynamique, avec hétérogénéité irréductible de deux champs dans le même cadre, que l'œil-caméra s'emploie alors à révéler comme étrangers l'un à l'autre (ainsi en va-t-il dans *The Searchers*).

Ce que je laisse ainsi entendre, justifiant le corpus cinématographique choisi, c'est que le film noir est le plus révélateur de ce qu'est le rapport de proximité. Je dirai même, pour aller encore un peu plus loin, qu'il peut y prétendre dans la mesure où c'est précisément un cinéma urbain. Ce qu'il faut à présent comprendre, c'est en quoi consiste le rapport en général du cinéma à la ville, aussi bien esthétiquement qu'historiquement ; en quoi le film noir prend originalement en charge cette urbanité du cinéma ; pour découvrir en fin de compte comment le film noir n'illustre pas seulement la description phénoménologique de l'esthésiologie de la proximité, mais l'altère, la complexifie et la rend profondément inquiétante, échangeant parfois les rôles de la dialectique du proche et du lointain, mettant souvent en question l'*insurprenance* de l'utilisable.

II. Les ambiguïtés de l'urbanité au cinéma

II.1. La ville dans l'œil-caméra

²¹ ID., p. 390 (je souligne).

²² ID., p. 391.

J'aurais pu mettre en épigraphe à cette section, en guise de clin d'œil, les vers populaires d'une des chansons de Jean Ferrat, *La Montagne*, cette montagne que fuit une jeunesse qui n'y vit plus que l'ennui : « Depuis le temps qu'ils en rêvaient / De la ville et de ses secrets / Du fornica et du ciné... ». C'est qu'en effet, comme le suggère bien Ferrat, la relation entre la ville et le cinéma a quelque chose d'évident – mais en même temps d'étonnamment complexe, aussi bien du point de vue d'une description d'essence de l'expérience qui est vécue par les conditions de la vision d'un film que par l'aventure historique des débuts du cinéma.

Dans un premier temps, je voudrais m'inspirer d'un article, très brillant, de Jean-Louis Comolli, cinéaste et essayiste, publié très récemment dans cette somme qu'est *La ville au cinéma. Encyclopédie*²³. L'intitulé même de l'article de Comolli, à savoir *Du promeneur au spectateur*²⁴, annonce toute l'ambiguïté de cette relation que l'on dirait pourtant évidente, entre la ville et le cinéma. En effet, notre rapport à la ville, surtout à une ville que nous découvrons, que nous visitons, est toujours fait à la fois d'un voir et d'un mouvement – d'un sentir et d'un se-mouvoir, pour reprendre la terminologie de Straus. Nous arpentons la ville parce qu'elle se donne à nous comme un réseau de rues, boulevards ou avenues, qui invitent à la *parcourir* en tout sens précisément pour la *voir*. Notre rapport à la ville, ce par quoi nous l'approchons, a quelque chose à voir avec la flânerie, la promenade, le déplacement de manière très générale. Pourtant, il va falloir que le promeneur et le spectateur se séparent pour que nous entrons effectivement dans l'expérience de la vision cinématographique : « C'est pourtant contre le flâneur que se constitue le spectateur de cinéma. Une fois mis au point, le dispositif cinématographique (immobilité simultanée du projecteur, de l'écran et du spectateur) rejette et récuse tout badaudage. [...] Entrant dans un cinéma, un passant renonce au principe du passage et choisit de rester en place le temps de la séance »²⁵. Cette triple immobilité définit en effet, me semble-t-il, l'expérience du spectateur de cinéma. Celle du projecteur et de l'écran est importante, bien sûr, et elle a été historiquement décisive dans le passage du désormais septième art, de l'attraction foraine à la salle obscure. C'est toutefois la sédentarité temporaire imposée au spectateur qui m'intéresse ici. La vision cinématographique nous tient à l'arrêt. Il nous faut nous asseoir et renoncer au mouvement – et plus encore à la possibilité signifiante du mouvement. En effet, ce qui est à voir, c'est l'œil-caméra qui en décide en projetant un champ de vision déterminé (fût-ce dans un rapport impliqué au hors-champ). Au théâtre, je puis librement diriger mon regard, car l'espace n'y est pas délimité par le cadre et par ses angles de vue, ses mouvements d'appareil, la grosseur de ses plans. A tel point que, pour le spectateur de cinéma, toutes les places sont logiquement équivalentes, là où la position au théâtre peut impliquer réellement un champ de vision différent, fût-ce à divers moments du spectacle, selon l'obstacle que peut représenter, par exemple, un élément du décor ou l'un des comédiens etc... Autrement dit, la possibilité même du mouvement – qui est, selon Wolfgang Blankenburg, la garantie de ne pas céder au délire auto-centré du point de vue unique et qui équivaut donc à la reconnaissance de la constitution intersubjective du monde à même le mouvement corporel –, cette possibilité est ici neutralisée, insignifiante. C'est qu'au cinéma, le spectateur ne constitue pas ce qu'il voit par son mouvement possible, mais accepte la neutralisation de ses possibles. Les jumelles que l'on peut encore parfois voir utilisées dans quelques salles de théâtre, même si cela paraîtra sans doute démodé n'ont évidemment aucun sens au cinéma : le viseur du metteur en scène a toujours déjà précédé les jumelles du spectateur... En ce sens, le cinéma est bien sûr plus proche de l'art pictural ou de la photographie que du théâtre. Mais de ce point de vue

²³ Cfr Th. JOUSSE & Th. PAQUOT (sous la direction de), *La ville au cinéma. Encyclopédie*, Paris, Editions des Cahiers du cinéma, 2005.

²⁴ Cfr J.-L. COMOLLI, « Du promeneur au spectateur », dans *La ville au cinéma...*, op. cit., pp. 28-35.

²⁵ ID., p. 29.

seulement, car, par opposition à la contemplation d'un tableau ou d'une photographie, le cinéma, lui, impose une sédentarité pour un laps de temps déterminé. L'immobilité est en ce sens aussi bien temporelle que spatiale, et son expérience sensorielle demeure donc irréductible, sans même évoquer le fait que le musée ou la galerie sont de toutes façons lieu de flânerie et raniment aussitôt le mouvement que le cadre de la photo ou du tableau semblait limiter. En définitive, « Pour devenir spectateur de cinéma, le citoyen doit passer d'un régime de mobilité à un autre. Renoncer à cette suite de déplacements corporels qui caractérisent la flânerie (accompagnés de toutes sortes d'états mentaux, de l'agitation à la stase), pour adopter une prostration corporelle censée favoriser une intense activité psychique (vision, écoute, projection mentale) »²⁶.

Or, ce que Comolli nomme cette « intense activité psychique » consiste précisément en la reconnaissance du *mouvement* sur l'écran. Le promeneur est *sur l'écran* désormais. Mais cette situation produit dès lors inévitablement une tension. On le comprend tout particulièrement dès qu'apparaît le travelling dans l'histoire du cinéma. Avant le travelling, certes, une mobilité surprenait sur l'écran l'immobilité du spectateur, à savoir celle des corps animés dans un plan fixe. Mais le travelling, lui, introduit une mobilité qui atteint tout ce qui constitue le plan et par là le cadre même. Je ne peux mieux faire, ici encore, que de citer Comolli : « Le premier travelling de l'histoire du cinéma, mouvement sur l'eau du Grand Canal dans Venise, est décrit par l'opérateur Promio comme une audace inquiète d'aller contre le point de vue fixe des films antérieurs. [...] Chaque travelling désormais produira une tension entre la fixité objective de la place du spectateur et cette mobilité des formes qui viennent à sa rencontre (travelling avant) ou se détachent de lui (travelling arrière) »²⁷. Or une telle expérience n'est possible qu'au cinéma, là où les réalités immobiles – les immeubles – se mettent en mouvement, s'approchent ou s'éloignent. La tension ainsi vécue « correspond à une ambivalence de lecture : on peut dire que l'œil du spectateur se projette dans le mouvement de la caméra pour parcourir le monde ; on peut dire aussi bien que le monde se projette vers cet œil qui l'attend et l'accueille »²⁸. Le spectateur est ainsi sans cesse pris dans une oscillation entre une caméra subjective (et dans laquelle il peut se projeter) et une caméra qui, à tout moment, peut s'autonomiser et faire venir le mouvement au spectateur qui a renoncé à ses flâneries. Le mouvement est ainsi d'autant plus apparent, enjeu même de l'entreprise cinématographique qui rend ambivalent ce qui nous est si naturel.

Mais si le mouvement est devenu lieu de tension dans l'expérience cinématographique, pourquoi donc ne le serait-ce qu'à partir de la ville, ou en tout cas au prix d'un privilège accordé au contexte urbain ? Comolli oppose le spectateur et le promeneur, mais après tout, la campagne aussi est lieu de flânerie... Certes, mais le cinéma naît à une époque où la ville devient par essence le lieu d'intensification du mouvement. Ce n'est pas un hasard, bien sûr, si les frères Lumières, à l'origine du cinématographe, vont essentiellement filmer des villes, dans toute leur agitation, dans leurs croisements etc. Des espaces et des temps donc – du mouvement. Mais c'est surtout le jeune cinéma allemand qui va non pas construire, mais révéler tout le sens et toute la portée de cette essence urbaine du cinéma. Un cinéma allemand qui bientôt, à travers le génie des Wiene, Murnau, Pabst ou Lang, rayonnera sur le cinéma mondial et donc bien sûr aussi hollywoodien. Pourquoi le cinéma allemand, précisément ? D'abord parce que l'Allemagne est le pays d'Europe où l'accélération de l'urbanisation va être la plus forte entre 1850 et 1910. Les modes et les conséquences du développement urbain vont y être d'autant plus sensibles, visibles, et dès lors aussi vécus avec une fascination et une angoisse toutes singulières. La croissance urbaine est si spectaculaire, particulièrement dans une grande métropole comme Berlin, ville neuve encore au début du

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *ID.*, p. 30.

²⁸ *Ibidem.*

siècle, que les cinéastes allemands vont en faire leur thématique de prédilection. On pense bien sûr au cinéma expressionniste qui développe une vision angoissée de la ville, lieu instable et mouvant : « La métropolisation allemande s’accomplit en l’espace d’une ou deux générations. Elle est une expérience fondatrice pour la jeune bourgeoisie citadine née à la fin du XIXe siècle, c’est-à-dire pour la génération expressionniste. Elle est le *terreau* sur lequel pousse la vision expressionniste de la ville. Or la croissance explosive des grandes villes s’accompagne d’une *modification brutale des conditions de l’expérience urbaine*. L’accélération et l’intensification des circulations, le fourmillement de la foule, l’électrification des réseaux ou l’emprise toujours croissante des nouvelles textures du verre, du fer et du bitume, bouleversent l’environnement sensoriel du citadin : dans le centre des grandes villes, la formidable accumulation de mouvements, de reflets et de lumières plonge le passant dans un tourbillon de sollicitations sensorielles. Elle éprouve ses nerfs, le contraint à une foule d’apprentissages corporels nouveaux : le citadin, désormais, doit apprendre à déjouer les “pièges” d’un environnement reconfiguré par la mécanisation, chamboulé par l’accélération des vitesses. [...] La grande ville allemande, au tournant du siècle, est bien le laboratoire d’une *crise moderne de l’espace*, exacerbée par l’explosivité d’une croissance urbaine sans équivalent en Europe, et dont les cinéastes expressionnistes semblent, *in fine*, largement tributaires »²⁹.

Cependant, si ce cinéma expressionniste va s’épanouir dès le début des années 20, il ne sera pas seul à rendre compte de la ville. Il arrive même bien tardivement dans cette attention pour l’urbanisation effrénée qu’avait donné à voir, de manière plus documentaire, le cinéma des pionniers allemands qui, dès 1896, jettent les bases de ce que l’on appellera le *Kulturfilm* didactique, qui ne cessera, pendant plus de vingt ans, de filmer Berlin comme la Métropole par excellence, s’efforçant de décrire, de manière réaliste cette fois, la modification des expériences sensorielles en milieu urbain. Une attention toute particulière est alors portée à la menace de l’accident causé par le développement de la circulation automobile. La UFA (société allemande de production cinématographique) va encourager la réalisation de films sur Berlin dans les années 20 encore, avec toujours le même souci réaliste de révéler la nécessité, pour le citadin, d’adapter ses comportements corporels les plus élémentaires. Le sommet de cette production est sans doute *Berlin : la symphonie d’une grande ville* de Walter Ruttmann, tourné en 1926. Or, ce qui m’importe ici, c’est que Ruttmann donne pour fonction à ce loisir de masse qu’est déjà le cinéma en Allemagne comme ailleurs, d’adapter son public aux modifications sensorielles de l’expérience urbaine. La salle obscure est le lieu où l’on apprend, depuis une immobilité consentie, à s’adapter sans risque « aux chocs perceptifs du milieu métropolitain »³⁰. En s’exposant aux chocs cinématographiques de cette ville dont le mouvement est en développement exponentiel, le spectateur « s’insensibilise. Simulacres de la grande ville, les loisirs de masse offre donc à leurs habitants une forme de thérapie »³¹.

Ce souci peut aujourd’hui prêter à sourire, il n’en reste pas moins qu’il occupe une place importante dans toute la production cinématographique mondiale. Ainsi le cinéma est à ce point obsédé par cette accélération de la vie urbaine, tout particulièrement à travers la circulation automobile et les risques qu’elle comporte pour ceux, notamment, qui s’obstinent à flâner, que la fameuse automobile et ses dangers seront encore au cœur thématique du second grand chef d’œuvre d’Orson Welles : *La splendeur des Amberson*, datant de 1942.

Je suis amené à conclure que le cinéma est essentiellement urbain parce que sa naissance est contemporaine d’une intensification proprement urbaine du mouvement, et que le cinéma neutralise le mouvement du spectateur des villes, qui n’est plus un promeneur donc, *parce que* c’est justement la ville en mouvement qu’il montre, avant que le même spectateur

²⁹ St. FÜZESSERY, « Expressionnisme », dans *La ville au cinéma...*, *op. cit.*, p. 153.

³⁰ St. FÜZESSERY, « Berlin », dans *La ville au cinéma...*, *op. cit.*, p. 326.

³¹ *Ibidem*.

s'y replonge dès qu'il aura quitté la salle. Il est frappant que l'un des plus grands chefs d'œuvre de l'histoire du cinéma, considéré par certains comme le plus grand film de l'histoire, *L'Aurore* (*Sunrise*), de Friedrich Wilhelm Murnau, datant de 1927, premier film réalisé à Hollywood par le réalisateur allemand de *Nosferatu*, de *Faust* ou du *Dernier des hommes*, thématise cette séquence : spectateur immobile-vision de la ville-plongée dans son mouvement risqué. Le film semble opposer le monde rural au monde urbain. Un fermier qui habite dans un village devenu lieu de villégiature, quelques semaines par an, pour des citadins en mal d'un rythme plus lent, a été séduit par une femme fatale, qui vient de la ville et s'ennuie à la campagne. Celle-ci le décide à tuer sa femme avant de partir avec elle vivre en ville. L'homme entraîne sa femme dans une promenade en bateau, sur le lac tout proche, à l'abri des regards, mais ne peut, au tout dernier moment, se résoudre à la noyer comme il en avait le dessein. Il retient son geste et, pris de remords, sous le regard effrayé de sa femme qui comprend qu'elle vient d'échapper au pire, il rame de toutes ses forces vers la rive la plus proche. Jusqu'à ce retournement, Murnau filme en plans fixes ou en très lents déplacements d'appareil – le rythme lent et lourd est celui de cette ruralité désinvestie par le désir. Puis le mouvement s'accélère dès que l'homme se met à ramer vers la ville. Sa femme s'enfuit aussitôt dans la campagne, poursuivie par son mari qui veut obtenir son pardon. On entre alors dans une véritable fantasmagorie cinématographique, mais qui va justement nous conduire, avec ces deux personnages, jusqu'à la ville, où ils vont découvrir, apprendre le mouvement, ce mouvement qui s'est figé dans leur village, et surtout ré-apprendre le mouvement de leur propre désir. En pleine forêt, dans cette campagne que tout nous permettait de penser très reculée, apparaît... une ligne de tram ! Pendant toute la course à travers le bois, la caméra a filmé en une succession de plans fixes, ce qui rend d'autant plus sensible le mouvement d'appareil par un bref panoramique qui découvre le tram. Ce mouvement a fait surgir brutalement ce qui était encore l'instant d'avant un hors-champ tout à fait improbable. Les deux personnages vont se retrouver dans ce tram, prostrés, l'une apeurée, l'autre ne sachant que faire ni que dire. La caméra de Murnau conserve des plans fixes sur ses personnages. Ils sont désormais aussi immobiles que nous, spectateurs. Mais ils se trouvent devant un autre cadre, celui formé par les fenêtres du tram, qui devient le lieu du mouvement cinématographique. Nous voyons brièvement défiler la campagne, le lac est longé, mais très vite on entre dans un décor qui apparaît de plus en plus urbain, avec d'abord une périphérie industrielle, des bâtiments au loin, une vie de plus en plus animée, une circulation de plus en plus dense et nerveuse. Les courbes que dessinent le tram sont celles d'un mouvement de caméra (la caméra réelle, elle, embarquée dans le tram, peut rester immobile, comme nous, comme les personnages), qui font se rapprocher puis s'éloigner les personnes et les immeubles. Le tram s'arrête enfin, l'homme et la femme en descendent et sont brutalement jetés dans ce foisonnement de mouvements désordonnés, auquel ils vont devoir s'adapter. Les plans fixes font place à un appareil en mouvement inquiet, soulignant la densité du mouvement urbain et s'y jetant à la fois. Ici les deux personnages manquent encore de se faire écraser, plus tard ils prendront place dans ce mouvement, mais précisément parce que l'agitation de la ville les aura rendus au mouvement de leur propre désir³².

L'Aurore montre bien des choses – film cosmique, œuvre totale, selon les analyses les plus classiques qui ont pu en être formulées, il n'est en rien réductible à cette vision mise en abîme de ce qu'est l'expérience cinématographique et urbaine. Mais en même temps, ce film nous révèle combien la ville est le lieu d'un mouvement intensifié et comment toute œuvre cinématographique qui veut tenir le pari de montrer le mouvement, dans une tension et une

³² Remarquons au passage qu'un autre film célèbre – d'ailleurs parfois tenu pour une parodie de film noir – mettra en abîme cette tension entre l'immobilité du spectateur et le mouvement (urbain) de ce qui est cadré, à savoir, bien sûr, le *Fenêtre sur cour* de Hitchcock.

complexité que nous ne prenons pas assez en vue dans notre expérience quotidienne, trouvera dans la ville ses plus profondes ressources.

II.2. Les conditions urbaines du film noir

Reste à voir maintenant ce qu'il en est dans le film noir – la ville y est-elle mise en image dans son mouvement intensifié, là aussi, alors même que l'époque n'est plus la même ? Les choses sont différentes, bien sûr, mais d'emblée, il faut souligner que le film noir n'aurait pas existé sans l'expressionnisme allemand. Ses formes, ses éclairages, ses cadrages, ses mouvements d'appareil s'en inspirent souvent. Le film noir, qui est en effet essentiellement urbain, hérite-t-il aussi de la ville de l'expressionnisme ? Les choses sont moins linéaires. Le film noir veut montrer une violence, une tension, une opposition de formes plastiques, notamment par des jeux violents d'ombres et de lumières, la ville moderne, celle qui s'éclaire la nuit par des points lumineux multiples et parfois clignotants dans ses endroits les plus ouvertement fréquentés, celle qui aussi abrite des zones obscures où les points lumineux se font plus rares et rendent l'ombre d'autant plus inquiétante qu'elle semble s'étendre en un cercle infini, toujours plus sombre. Cette ville agitée mais double, triple, sans fond est le décor idéal.

L'urbanité n'est pas seulement un décor privilégié, elle est aussi fondamentalement l'un des enjeux du film noir. Le film noir, qui voit le jour vers la fin de la guerre³³ accompagne le développement des métropoles américaines, triomphantes, mais aussi la crise morale engendrée par le déchaînement de violence de la seconde guerre mondiale, qui atteint tout le monde, vainqueur comme vaincu. Ce n'est jamais impunément qu'un Etat, pour quelques raisons que ce soient, bonnes ou mauvaises, jette ses citoyens dans la violence. Il est sans doute étonnant de noter que le film noir – qu'on le comprenne comme un style ou comme un *corpus* délimité – ce qui semble difficile – peut inspirer des commentaires critiques qui paraissent presque interchangeables avec ceux approchant l'expressionnisme précisément lorsqu'il s'agit des villes : « Plus qu'un simple motif ou un décor du genre, la ville semble intrinsèquement liée aux intrigues des films noirs. Le film noir ne désigne, à proprement parler, ni une école, ni un style. [...] Bien souvent, les films noirs sont des hymnes aux villes. Depuis l'après-guerre, la ville fascine par son mouvement perpétuel. [...] Le décor : une ville, la nuit, un homme se bat seul contre son destin ; la ville incarne à la fois la réussite et la déchéance sociale d'un individu »³⁴. Rien de cela n'est faux, en ce compris le couple ascension/déchéance, qui se marque notamment par la présence obsédante, dans les films noirs, de l'escalier, que l'on gravit comme on le dévale. Mais ce qui est nouveau est l'ambiguïté que prend en charge le site urbain, ambiguïté exacerbée par la crise de l'après-guerre : le fait même que la violence ait moralement et psychologiquement atteint les vainqueurs aussi bien que les vaincus brouille toute répartition des rôles – thématique centrale du film noir... Complétons notre citation : « Ce genre cinématographique qui s'inscrit sur une longue période, coïncide également avec l'essor de grandes métropoles. Le thriller noir tend alors à l'Amérique un miroir où elle découvre ses tares : la toute-puissance de l'argent, la corruption des milieux politiques, la violence, produits d'une civilisation trop vite développée »³⁵.

³³ On peut néanmoins découvrir le premier grand précurseur en 1941, avec *Le Faucon Maltais* de Huston, ou même déjà plus que des signes avant-coureurs, dans certains films de gangster de la fin des années 30, comme dans *Les Fantastiques Années 20* de Raoul Walsh, en 1939, où commencent à s'affronter un héros classique du genre, joué par James Cagney, et un personnage qui anticipe sur le héros ou parfois anti-héros du film noir, joué ici déjà par Humphrey Bogart.

³⁴ P. DE CHASSEY, « Film noir : les villes », dans *La ville au cinéma...*, op. cit., p. 163.

³⁵ ID., p. 164.

La ville américaine est montrée par des *auteurs* de cinéma. Si les *Cahiers du cinéma* ont défini la politique des auteurs, dans le contexte même des grands studios hollywoodiens, ces auteurs sont souvent liés, d'une manière ou d'une autre, à l'univers du film noir. Or ces auteurs sont étroitement liés ou s'identifient avec les milieux européens qui ont fuit le nazisme. Il ne s'agit pas de dire que le film noir est européen. Non, il naît aux Etats-Unis et suppose d'ailleurs pour une part le film de gangster classique comme genre américain autochtone. Mais en même temps, la part des européens exilés, qui vont renforcer aussi l'héritage expressionniste, ne saurait être négligée, qu'elle vienne des réalisateurs Fritz Lang, Richard Siodmak, Billy Wilder ou même Max Ophüls, ou d'un tout grand directeur de la photographie comme John Alton, par exemple, dont Martin Scorsese dit encore aujourd'hui qu'il a étudié dans ses manuels le sens profond du rapport de l'ombre à la lumière au cinéma.

On ne peut ignorer le fait que le film noir se nourrit de l'expérience de ces exilés qui conservent un point de vue externe sur le développement de la société américaine, et donc un point de vue bien plus critique qu'enthousiaste – ce dont témoignera très tôt le *Fury* de Fritz Lang, révélant les dérives populistes de la démocratie américaine. Pour la plupart, exilés ou non, les auteurs de films noirs sont d'ailleurs des gens de gauche qui seront fauchés en première ligne lorsque se déchaînera le Maccarthysme à Hollywood. Certains, refusant de collaborer, de donner des noms ou simplement suspectés de sympathies communistes, seront interdits de travail à Hollywood (blacklistés) – certains sont parmi les plus grands auteurs, scénaristes ou metteurs en scène, de films noirs : Jules Dassin ou Abraham Polonsky, par exemple, dont les carrières ne s'en relèveront jamais. D'autres trahiront, dénonceront, tels Elia Kazan ou Edward Dmytryk, sans jamais le regretter. D'autres encore mourront avant que la décision d'interdiction soit tombée, tel l'immense acteur de gauche John Garfield, équivalent du jeune Gabin dans *Le jour se lève* de Marcel Carné, incarnant une forme d'héroïsme noble et populaire à la fois, tandis que d'autres céderont sans cesse ensuite de s'en repentir, tel le non moins fameux Sterling Hayden, génial officier fou du début du *Dr. Folamour* de Kubrick, et incarnation majeure des films noirs de Huston (*Asphalt Jungle*) ou même déjà de Kubrick lui-même (*L'ultime razzia*). Tout cela fait que, en gros de 1945 à 1955 (avec une année phare : 1947), le film noir occupe le devant de la scène hollywoodienne tout en étant essentiellement un cinéma contestataire...

Cinéma contestataire précisément au sens où il révèle les complexités, les double-fonds de la ville américaine (New York, Chicago, Los Angeles, San Francisco) ou parfois de villes européennes qui dans leur complexité (Londres) ou leur déchéance (Francfort, Berlin, Vienne) – leurs ruines mêmes, semblent révéler aux américains ce que sont leurs propres villes. Le film noir est donc cinéma d'après-guerre. Cinéma de crise où le bon et le mauvais semblent interchangeables – ce qui n'était certes pas le cas du film de gangster classique, où le « méchant », celui qui pouvait représenter un danger pour la société, pouvait certes générer aussi une certaine fascination, mais de manière univoque et entière, ce qui rendait possible un rejet massif en « happy end ».

Plus rien de tout cela après 1945. Mais nous sommes chez les vainqueurs de la seconde guerre mondiale, et donc la dénonciation de toutes les illusions ne pourra passer que par la révélation des ambiguïtés de la société des vainqueurs, donc par le double-fond... Plus personne, dans le film noir, ne joue le rôle qui lui est naturellement dévolu : la femme d'intérieur devient fatale, le policier devient aussi violent que le truand³⁶ etc... Dès le début, le film noir s'inspire d'une certaine littérature policière audacieuse, cynique, celle des Dashiell Hammet et Raymond Chandler, par exemple. Mais en même temps, s'inspirant partiellement de ces formes littéraires ou parfois les accomplissant (c'est tout particulièrement le cas pour Raymond Chandler), le film noir va exploiter le foisonnement narratif jusqu'à

³⁶ D'où l'importance du détective, cet entre-deux de la police officielle et du hors-la-loi, dont l'ambiguïté peut encore tout juste être acceptable pour la censure hollywoodienne extrêmement vigilante (le Code Hays).

parvenir à une complexité et une incompréhensibilité de l'intrigue qui, au cinéma, libèrera le montage d'un réel souci de continuité narrative. Au pays où le cinéma doit tout à D.W. Griffith qui, à l'opposé d'Eisenstein et de manière générale des cinémas russe et allemand, inventera le montage fluide, totalement soumis à la linéarité de l'intrigue narrative, le film noir réinvente l'indépendance des plans, leur tension, leur extranéité dynamique.

Bien sûr, le film noir est un genre ou un style, et dès lors certains stéréotypes scénaristiques s'y imposent : le détective, la femme fatale, l'humour toujours grinçant, le poids du passé qui renverse le héros en anti-héros, le crime qui n'est plus toujours de sang mais qui passe par une organisation occulte qui tue en silence, sans effronterie (au contraire des héros de films de gangster), sans audace affichée – et le mensonge surtout, qui fait que chaque personnage est un rôle, une feinte, une tromperie...

Tous ces traits scénaristiques sur lesquels je ne m'arrêterai pas ici nous ouvre à un univers urbain à mon sens tout à fait original, et qui va prendre des formes multiples, mais toujours celles de l'ambiguïté... Nous allons retrouver ici le rapport de la proximité à la distance dans son essence dialectique. C'est l'ambiguïté essentielle de la proximité et de la distance qui va faire la substance même de l'expérience urbaine dans le film noir, selon des modalités parfois très différentes, mais qui toutes contribuent, je pense, à nous révéler concrètement comment ces deux termes (proximité et distance) sont complexes dans leurs significations et leur relation. En tout état de cause, ce qui va ici être interrogé sans être pour autant disqualifié, est l'*insurprenance* qui se joue dans la proximité selon Heidegger. Il ne suffit pas de dire qu'il n'y a pas de proximité urbaine dans le film noir américain – ce serait faux, tout simplement. Le processus de proximité, de *dé-loignement* apparaît plutôt fondamentalement, constitutivement ambigu. Le cinéma peut en ce sens nous forcer à réinterroger nos évidences sur la signification, la portée, la nécessité de la proximité en milieu urbain.

III. L'étrange proximité des films noirs

III.1. Lignes brisées dans l'ombre et la lumière

Héritier de l'expressionnisme allemand, le film noir américain va donner à voir une ville violente dans sa structure même. La violence abstraite de la géométrie ? Peut-être, car les angles abruptes s'y multiplient. Angles des masses immobiles qui constituent un décor souvent oppressant et qu'accentuent les effets de lumière qui jouent d'une opposition dynamique, d'une réelle tension, d'une lutte avec la nuit. C'est bien ici que le film noir est l'héritier le plus immédiat de l'expressionnisme allemand. On n'est pas loin, comme l'a très bien vu Deleuze, par exemple, justement à propos de l'expressionnisme allemand, d'une alternance qui révèle une entre-appartenance polémique de l'ombre et de la lumière : « La lumière et l'ombre cessent de constituer un mouvement alternatif en extension, et passent maintenant dans un intense combat qui comporte plusieurs stades. [...] C'est une opposition infinie telle qu'elle existait déjà chez Goethe et chez les romantiques : la lumière ne serait rien, du moins rien de manifeste, sans l'opaque auquel elle s'oppose et qui la rend visible »³⁷. On pourrait en multiplier les exemples dans le film noir. Mais je retiendrais d'abord celui d'une « série B » – car souvent, les films noirs les plus audacieux relevaient d'abord de cette catégorie, supposant un budget moindre, et suivis de moins près par les producteurs délégués des Studios, ce qui laissait dès lors une marge de manoeuvre nettement plus grande aux expériences réellement créatrices de certains, tels que, en l'occurrence Anthony Mann et son directeur de la photographie John Alton. Ce film, c'est *T-Men (La brigade du suicide)*.

³⁷ G. DELEUZE, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, 1983, p. 73.

Dans la séquence initiale, il ne semble pas que l'ombre et la lumière doivent jouer ici le moindre rôle. Le film s'annonce comme une docu-fiction tout à la gloire des agents du Trésor fédéral, héros sans peur et sans reproche de la lutte contre les faux-monneyeurs. Le bâtiment du Trésor fédéral est filmé en pleine lumière, sa masse blanche apparaît sans équivoque sous un jour rayonnant. Nous pénétrons dans un bureau où un ex-coordonnateur de ces services nous informe fièrement des mérites et du courage de ses agents. Mais déjà une ombre apparaît, qui annonce que c'est pourtant d'une autre Amérique qu'il va être ici question : l'ombre du buste de Lincoln qui trône sur le bureau... Et de fait, dans la séquence suivante, qui se passe à Los Angeles, nous découvrons une ville de la nuit, aux rares éclairages inquiétants – il y a en général une source unique de lumière qui dessine plusieurs zones d'ombre – et aux formes essentiellement anguleuses de diverses tubulures, de bâtiments à la fonction indéfinie, d'entrepôts qui révèlent un espace inhabité. Tout le film de Mann pervertit ici ce qu'il semblait annoncer – et la violence qui se déchaînera dans tout le film ne laissera personne innocent, nous révélant des agents de l'Etat aussi menteurs et sauvages que les faux-monnayeurs, car dans ce monde-là, nul n'échappe à la violence parce qu'elle est celle des lieux autant que celle des actes.

Or, c'est bien le rapport entre lumière et ombre qui découpe violemment cet espace et révèle son inorganicité. Encore une fois, ce que Deleuze dit de l'expressionnisme allemand vaut pour le film noir : « *La vie non-organique des choses*, une vie terrible qui ignore la sagesse et les bornes de l'organisme, tel est le premier principe de l'expressionnisme [...] »³⁸. Dans le cinéma expressionniste allemand, le fantastique participe de cette inquiétante étrangeté de la vie des choses inorganiques. Sauf cas exceptionnel, comme dans *Cat People* de Tourneur, le fantastique n'intervient pas dans le film noir. La métropole recèle en elle-même, dans sa nuit artificiellement éclairée, toutes les ressources d'une vie inorganique. C'est qu'en effet, la « vie » des choses, des immeubles, des lieux, des rues tient ici au fait que leur signification esthésiologique est instable, se modifie sans cesse. Ainsi un angle massif du décor semble pouvoir borner un espace, servir de refuge, mais c'est en ouvrant aussitôt un nouvel espace qui apparaît alors étranger parce qu'inanticipable comme tel (d'où l'importance de décors à angles droits). Les limites sont mouvantes et déçoivent sans cesse l'expérience de proximité – ce n'est plus à un *dé-loignement* que nous avons affaire, mais bien à une rature répétée de la proximité. Et encore, les choses ne sont pas si simples. Car proximité il y aura, proximité de ce visage menaçant, quasiment pris en gros plan, et qui s'expose lentement à une source de lumière unique, proximité de l'agresseur qui tue celui qui s'appuie contre un mur qui est censé le protéger mais qui en même temps lui interdit toute fuite.

Comment se mouvoir dans un monde où le mouvement qui se constitue de l'*insurprenance* s'y découvre sans cesse de nouveau exposé – et cela parce qu'il est sans cesse trompé ? C'est en cela que le décor, l'espace éclairé de manière si tranchée, est proprement agissant : il trompe le mouvement de celui qui s'y jette. Son devenir n'est alors bien souvent qu'une fuite – ou une poursuite, l'un étant l'envers de l'autre dans la même expérience d'une équivocité de tous les lieux. Le mouvement ne peut s'arrêter que face à la caméra, contre un mur, exposé au regard. Entre la proximité de l'œil-caméra et celle du mur, le mouvement se fige, le devenir renonce à lui-même, il est littéralement acculé, car l'ultime ligne, celle dessinée par le mur, n'est plus une ligne de fuite. Le mouvement du corps qui a erré d'une zone à l'autre a atteint le fond du décor qui révèle enfin que le mouvement n'a rien pu s'approprier et que l'ultime proximité, la seule qui ne surprenne plus, est celle de l'immobilité. Nous en trouvons un exemple remarquable dans *The Big Combo*, de Joseph H. Lewis. Je vous montre d'abord la fin du film, où le truand, chef de l'association criminelle, a tenté de se réfugier dans le hangar d'un petit aéroport. Brouillard, source de lumière unique et

³⁸ ID., p. 75.

pivotante, formes anguleuses qui paraissent encore découper l'espace pour une nouvelle fuite possible, un nouvel échappatoire mais qui ne serait encore qu'un leurre. Mais Mister Brown est acculé : c'est l'inspecteur qui le pourchasse obstinément depuis le début du film qui survient. La femme du truand, qui a enfin réussi à s'arracher à son emprise, devient elle-même source d'une lumière aveuglante, braquée tel un projecteur sur le truand collé sur le fond du décor. La proximité est ici paralysie de tout mouvement, en effet. Et cela est si vrai que deux autres séquences du film donnent à voir exactement la même situation. D'abord, peu de temps avant, M. Brown a fait exécuter un de ses lieutenants contre la même paroi. Et puis surtout, le film débute sur une séquence qui en résume toute l'action : prétention à dominer la ville, mais en même temps en y appartenant, plusieurs plans qui descendent sur la ville, filmée enfin dans son agitation à hauteur d'homme. On arrive à un centre, mais d'où on s'échappe aussitôt dans une fuite typique du film noir, révélant à chaque fois des espaces de fausses proximités, jusqu'au mur, filmé en cadre fixe, bien de face, sans angle ni plus aucune ligne de fuite. La femme qui était en train de fuir décide à ce moment de mettre fin à ses jours.

Les lignes brisées laissent aussi parfois la possibilité de se protéger, lorsqu'elles dessinent un réseau serré de rues ou ruelles dans lequel le resserrement des bâtiments offre une proximité qui est comme un lieu où se mouvoir en sécurité, où des proximités s'élaborent effectivement par *dé-loignement*. La vision de Londres dans *Night and the City*, de Jules Dassin, va tout à fait en ce sens. La menace n'est jamais aussi présente que dans l'espace ouvert de la place qui est traversée – c'est sur ce plan que l'on voit le plus clairement le poursuivant et le poursuivi à même échelle. Les lumières hachurent pourtant déjà cet espace et annoncent la complexité géométrique à venir des étroites ruelles par lesquelles Harry Fabian va se sauver, et qui conduiront en fin de compte à un foyer – mais un foyer qu'il abandonne sans cesse pour se jeter à nouveau dans ce monde qui semble être le sien, comme s'il parvenait à s'y constituer un ensemble de conjonctures de sens. Mais il faut accepter néanmoins de se perdre dans ce monde-là pour pouvoir s'y mouvoir – s'y perdre au sens où aucun centre n'y est gagné, pas même celui du corps, comme *Je peux*, comme sujet de son propre mouvement. Si la prétention au centre s'impose, alors le labyrinthe de ces ruelles obscures devient un piège et la proximité, habitée par la menace, favorise un phénomène d'encerclement.

Encore un exemple, celui du *Troisième homme*, avec l'une de ses scènes les plus célèbres, dans une Vienne dont les espaces et les formes sont dessinées de manière quasiment expressionniste ici aussi, par les lumières et les ombres. Dans l'encoignure d'une porte s'est caché Harry Lime, censé être mort. Rien de plus proche et d'immédiatement signifiant que ce porche, mais l'ombre le rend inquiétant, et lorsqu'une lumière vive tombe enfin sur ce lieu qui a tout de la proximité et de l'*insurprenance*, c'est une figure d'outre-tombe qui apparaît. La course alors s'engage dans des rues obscures dont le resserrement offre encore toutes les possibilités de l'étrange, notamment par la projection d'ombres qui ont l'air disproportionnées, au mouvement dont le rythme apparaît irréal. Mais la course tourne court : une distance vide s'ouvre, sans aucune ambiguïté, du moins en apparence.

En somme, l'espace expressionniste du film noir est celui de la dialectique de la proximité et de la distance car le sens de ceux-ci ne cessent de s'échanger. La distance n'est plus le processus du *dé-loignement*, elle est ce qui brise la proximité, en relance la quête ou en révèle le leurre, l'illusion. Un dernier exemple : la séquence initiale de *Panic in the Street*, d'Elia Kazan. La séquence débute par un travelling rassurant, dans une rue filmée sans angle, mais très vite, on découvre une ville différente, équivoque, pour terminer dans un espace expressionniste où les angles font croire à la proximité du lieu, mais cette proximité se révèle être une source de menace et en fin de compte à nouveau un cul-de-sac, mort du mouvement...

III.2. Le réseau et ses frontières

L'espace du film noir est totalement temporel, son sens est bien celui du devenir, du corps en mouvement, fuyant, s'abritant et se désabritant jusqu'à l'épuisement du mouvement même, donc du temps.

Toutefois, sans entrer en contradiction avec ces représentations de l'espace-temps angoissé de la ville, il est un mode différent de découverte des ambiguïtés de la proximité, sur lequel j'ai déjà anticipé dans la première partie de mon exposé en vous montrant comment *The Big Sleep* est tout entier construit sur un rapport entre intériorité et extériorité. Je voudrais revenir maintenant plus systématiquement sur cet aspect de la ville dans le film noir, car il l'inscrit totalement dans le processus de *dé-loignement*, donc dans une proximité dynamique, esthésiologique. Le franchissement des portes, avec raccord des plans, est systématique dans cette œuvre. Il constitue même étrangement la substance de la présence de la ville. La ville comme telle (Los Angeles) est absente, elle n'est représentée que par les intérieurs où l'on entre et d'où l'on sort, mais jamais comme telle (elle apparaît parfois dans le bref passage entre l'intérieur d'une voiture et l'intérieur d'une maison, ou alors à travers les vitres, le plus souvent d'une voiture). Ce qui intéresse donc bien ici Howard Hawks, c'est la frontière qui constitue des intérieurs et des extérieurs à l'infini et donne à voir un véritable *processus* de proximité. La ville est un réseau de relations entre intériorité et extériorité. Le double ou le triple fond apparaît dans ces renvois à d'autres espaces intérieurs qu'il faut découvrir pour comprendre la ville – autrement dit, il faut sans cesse s'enfoncer dans des espaces qui se multiplient, toujours au-delà du plan précédent, transformant en extérieur ce qui était l'intérieur préalable.

Ce réseau de *The Big Sleep* n'exclut pas que certains lieux soient privilégiés, comme des faux centres autour desquels s'organise et se concentre l'action. Il en sera ainsi de la maison de jeux d'Eddie Mars. Là, la caméra se met en mouvement et semble parcourir des lieux que ne divise aucune porte. N'y a-t-il plus de frontières ? Sommes-nous arrivés au cœur de la ville noire qu'est Los Angeles dans le film ? Peut-être... Il n'y a plus de portes à franchir – d'ailleurs cette fois, la première s'ouvre avant même que Marlowe ait eu besoin de frapper...). Pourtant, une dernière porte résiste, celle du bureau d'Eddie Mars, manifestement le plus dangereux des personnages que mobilise l'intrigue. Encore une frontière à franchir, car il y a toujours d'autres espaces intérieurs dans les villes, d'autres lieux qui échappent et qu'il faut découvrir en franchissant ces frontières.

Je voudrais insister sur ce franchissement de la porte car il a un sens cinématographique essentiel, dans la mesure où s'y noue historiquement le rapport spatio-temporel dans le montage des plans entre eux. En effet, on ne peut oublier que, à l'aube de son histoire, le cinéma est resté soumis au modèle théâtral du tableau, la vue prise par la caméra correspondant au quatrième mur. Pas question, bien sûr, de contre-champ ! La caméra, fondamentalement, ne changeait pas de position puisqu'elle se confondait avec le quatrième mur. La narration n'était possible que par la série discontinue de tableau divers. Ce fut le grand mérite de Griffith de contribuer, de manière décisive, à la remise en cause du tableau. D'abord, mais cela est moins important pour nous, en rompant « avec la tradition du cadrage scénique très large », c'est-à-dire « en s'approchant des interprètes, volontiers cadré à mi-cuisse [alors qu'avant ils l'étaient en pied, comme dans un tableau théâtral] en plan américain selon l'expression française »³⁹. On restait néanmoins dans la logique du tableau et de l'œil-caméra comme quatrième mur. Ce n'est qu'ensuite, par exemple dans *Naissance d'une nation*, en 1915, que Griffith fit un pas décisif : « Tout commença par une histoire de porte. Un personnage ouvre une porte à la fin d'un premier tableau et amorce une sortie par

³⁹ V. PINEL, *Le montage. L'espace et le temps du film*, Paris, Editions des « Cahiers du cinéma », 2001, pp. 14-15.

cette porte : l'appareil "saute" alors devant un nouveau décor, tandis que nous voyons le même personnage entrer dans le deuxième tableau en refermant la porte derrière lui. Le passage de la porte fut la vraie "traversée du miroir" qui amorça la transition entre le mode de représentation primitif et le "mode de représentation institutionnel", comme l'a dénommé l'historien et théoricien Noël Burch. A la faveur de ce *raccord* et sous réserve de quelques précautions (même direction du déplacement et similitude du mouvement), l'ouverture et la fermeture de la porte établissent à la fois une continuité temporelle (l'enchaînement de l'action suggère un temps continu) et une continuité spatiale (le spectateur perçoit que les deux espaces de la représentation sont jointifs, séparés seulement par la porte) »⁴⁰.

Il faudrait faire un recensement systématique des passages de porte dans *The Big Sleep* et, sachant que ceux-ci impliquent à chaque fois un raccord entre les plans, il ne m'étonnerait pas que le nombre de plans soit particulièrement élevé au regard de la moyenne pour un film américain de cette époque, alors même que le montage y apparaît fluide et continu (absolument pas haché, précipité, comme dans l'exemple type des *Chiens de paille* de Sam Peckinpah). Le passage des portes et le raccord des plans deviennent la thématique même du film. La ville noire est toujours plus qu'un plan-séquence, pour Hawks, parce qu'elle recèle une infinité de possibilités éclatées, multiples, un foisonnement de lieux que les héros tentent, mais en vain, de s'approprier, de se rendre proche. *En vain*, parce qu'il y a toujours encore une frontière à franchir, toujours encore un espace qu'il faut dé-loigner pour maintenir les conjointures de sens – comme le bureau d'Eddie Mars... Mais l'infinité du processus menace de faire éclater l'ensemble visé plutôt que de le mobiliser dans une dynamique constitutive. C'est que ces lieux que l'on découvre encore sont toujours ceux du crime ou du moins du mensonge, ce qui était caché, ce qui n'aurait pas dû être là, du moins s'il fallait préserver l'*insurprenance* qui est, pour une part, essentielle à la possibilité même du mouvement. L'un des personnages principaux de *Cat People* de Jacques Tourneur le dira explicitement, en pénétrant dans un lieu qui petit à petit se révélera fantastique, alors même qu'il n'est encore que l'appartement de celle qu'il commence à aimer : « vous savez, je m'émerveille toujours de ce qu'on découvre derrière une façade »...

La multiplication des lieux, des intérieurs dans les extérieurs est donc l'essence de la ville noire pour Hawks. Il est ainsi même un raccord entre une porte qui se ferme et une autre qui s'ouvre, en deux lieux tout à fait différents. Le passage de la frontière révèle une ville à ce point éclatée, et par là un processus de *dé-loignement* si complexe, que le montage des plans devient libre comme l'est la constitution de la ville, qui peut assembler les lieux les plus disparates. Si le montage, c'est passer les frontières et raccorder des espaces et des temps distincts, la ville est elle-même le fruit du montage. C'est à ce niveau que se confirme chez Hawks l'urbanité du cinéma – mais il y voit bien une source d'angoisse, comme tous les grands réalisateurs de films noirs, une manifestation de toutes les équivoques de la ville. La nuit n'est même plus nécessaire pour faire naître l'angoisse. Une façade banale, un immeuble à appartement. Mais dès que l'on pénètre dans l'immeuble, un escalier droit, pris en contre-plongée, aux angles stricts, avec des raies d'ombre clairement affirmés, et puis une petite banque de paris clandestins, dans un appartement où les pièces s'enchaînent encore, jusqu'au bureau d'un pauvre bougre, moins manipulateur que manipulé (encore l'inversion des rôles...). Et la bande-son : le bruit métallique des pièces de monnaie que l'on trie, mais qui évoque le travail obstiné des nains au Niebelheim, ces créatures qui traitent l'or volé quelque part, dans quelques recoins obscurs et sous-terrain... C'est le double-fond de New York dans *Force of Evil*, d'Abraham Polonsky.

L'effort de proximité est infini en un tel contexte, car le site urbain recèle toujours plus que ce que l'on croit dans un premier temps. Et ce qui vaut pour les personnages vaut aussi

⁴⁰ ID., p. 15.

pour le spectateur qui découvre parfois un site de manière très différente selon les séquences. Le réalisateur, tel Anthony Mann dans *Raw Deal*, faisant apparaître l'arbitraire du montage de la ville en donnant deux visions tout à fait contrastées d'un site, en l'occurrence celui d'une prison – d'abord semble-t-il isolée de tout contexte urbain, comme on l'est quand on est emprisonné, puis dans un site urbain tout à fait évident lorsque le héros s'évade... En s'évadant, en franchissant les portes qu'on lui a ouvertes, Joe Sullivan entre dans l'aventure urbaine, l'aventure d'une proximité toujours repoussée au loin...

Ceci dit, le raccord n'est pas le seul moyen de donner à voir le franchissement des frontières comme épreuve infinie du *dé-loignement*. Orson Welles, dans ce génial film noir tardif qu'est *Touch of Evil* (1958), fait de la frontière la thématique centrale de son film : frontière entre le bien et le mal, frontière entre le devenir et la déchéance, frontière entre deux mondes qui traversent toute la ville, puisque celle-ci est précisément une ville frontalière, celle qui concentre tous les vices de la ville à en croire l'un des personnages. Un attentat préparé au Mexique tue aux USA – la bombe collée à la voiture va passer la frontière. Un long plan-séquence d'entrée, si célèbre, va suivre à la grue les mouvements de la voiture et des passants, traversant sans cesse d'un trottoir à l'autre. Mais encore une fois, le franchissement de la frontière, cette fois dans la vision même de la ville extérieure, et divisant donc cet extérieur, fait partie de tout un processus de proximité. Le couple des personnages principaux est lui-même traversé par la frontière – lui est mexicain, elle américaine – et tente de s'appropriier leur double espace, mais le passage même sera échec de l'*insurprenance*, éclatement de l'ensemble de conjointures que devait constituer le franchissement de la frontière, du fait de la bombe qui détruit tout cet effort de *dé-loignement* : le plan de l'explosion vient brutalement interrompre le long plan-séquence, comme si le premier interdisait, disqualifiait le second *a posteriori*.

Sous toutes ces figures, la proximité est à la fois révélée par le parcours et les lieux urbains, en tant qu'elle est un processus de *dé-loignement*, et aussi bien tenue en échec, que ce soit par le montage de plans disjoints ou l'épanouissement d'un long plan-séquence volontairement trompeur. La proximité est bien l'enjeu de la ville, mais celle-ci n'est-elle pas son échec ? Telle est, ici encore, l'angoisse du film noir...

III.3. Le centre et ses (im)possibles

Si la proximité est un enjeu esthésiologique essentiel, c'est parce qu'elle appartient au mouvement de tout sujet, qui se pose en supposant et en élaborant tout à la fois les ensembles de conjointures de sens. Mais ce mouvement même de *dé-loignement* suppose un Je auto-référentiel, même s'il fait l'épreuve de la constitution intersubjective de son monde. Il y a toujours pour nous un centre du monde, à savoir nous-même, la position de notre corps au départ duquel s'ouvre les possibles du mouvement – ce que Husserl nomme le *Ich Kann*, le « Je peux », centre immédiatement rayonnant puisque toujours aussi bien décentré. Or, c'est encore la réalité même de ce centre que le film noir va mettre en question – ce qui ne signifie pas le nier, bien sûr, mais en montrer l'instabilité ou la perversion dans le milieu urbain qui occupe ce genre.

Le centre est le plus souvent le ring de boxe, là où l'on s'affronte pour conquérir un espace sous le regard d'une foule assemblée et qui fait cercle. Pensons au début de *The Big Combo*... Mais cela est aussi essentiel dans *Body and Soul*, de Robert Rossen, sur un scénario de Polonsky, dont se souviendra et s'inspirera bien plus tard Martin Scorsese dans *Raging Bull*. Plusieurs traits sont déterminants pour bien comprendre le statut de ce ring/centre. Manifestement, il s'agit d'un centre arbitraire, que l'on institue dans la vie urbaine pour qu'il en soit le cœur. Autrement dit, dans une ville qui n'est qu'un réseau de rues, de lignes brisées et désordonnées, de lignes de fuite comme de masses qui font obstacle, il n'y a pas de centre par définition. La ville noire ne peut alors s'ordonner, *tenter* de s'ordonner qu'en établissant

des centres fictifs, mais constituants. Second trait déterminant : le ring va alors aussi concentrer en lui tout ce que nous savons déjà de la ville noire – lieu de mouvement, mais aussi de corruption, de mensonge, de renversement des rôles, la ville noire aura un centre à son image. Les combattants sont corrompus, ils jouent des rôles etc. Enfin, troisième trait déterminant : corrompue, la lutte a pourtant un enjeu, même si elle ne concerne que secondairement ceux qui s'affrontent physiquement. La corruption qui sous-tend le combat sur le ring vise toujours à conquérir une domination sur la ville, et les gesticulations des boxeurs ne sont que l'image grotesque de cette ambition des milieux qui oeuvrent en sous-main. L'enjeu, c'est donc bien d'être le maître de la ville, de cette ville réseau, de cette ville brisée, multiple...

Mais la corruption fragilise ce centre aussi bien que son caractère arbitraire, inorganique comme l'était le décor expressionniste de la ville noire. Le centre est instable par définition. Tout le drame de Harry Fabian dans *Night and the City* naît d'avoir voulu exploiter cet arbitraire. Alors qu'un centre existe déjà dans cette Londres qu'il parcourt, un ring de lutte pathétique, corrompu, mais qui dispose d'un monopole de fait, il va vouloir créer son propre centre, qui aurait les apparences de la propreté morale et sportive – un salle de lutte gréco-romaine. Harry Fabian n'est pas un pur héros, loin de là... Il ne reculera, lui non plus, devant aucune tricherie. L'apparence de l'honnêteté et la revendication de la noblesse de l'art de la lutte ne sont pour lui qu'un créneau qui doit lui permettre de créer un autre centre dans la ville. Mais deux centres sont impossibles, inacceptables, et c'est précisément pour cette prétention démesurée qu'il dressera contre lui le milieu et sera jeté dans une fuite éperdue dans le réseau de ces ruelles qui tantôt le protégeaient et maintenant le piègent. Le héros du film noir fait ainsi l'expérience de la fragilité du centre autant que de l'urgence de sa conquête.

Le grand réalisateur Jacques Tourneur a exploité cette idée de l'échec du centre dans deux films magnifiques, sous des modes différents. Dans *Cat People*, d'abord, film noir fantastique où une femme amoureuse est convaincue qu'elle se changera en panthère et tuera son amant si celui-ci la possède ou excite sa jalousie, Tourneur fait d'une piscine au sous-sol d'un hôtel un centre de fait, vécu comme tel en tout cas par celle qui s'y plonge, subitement convaincue d'être poursuivie par la femme devenue panthère. Or, la menace est telle que, par des jeux de lumière classique du film noir, mais exploitant aussi bien les reflets de l'eau, Tourneur fait apparaître le centre comme étant tout entier en mouvement, lui-même lieu d'angoisse, de la surface de l'eau au plafond, matière vivante instable, plutôt que point de référence.

Dans *Berlin Express*, les héros se trouvent confrontés à une association de nostalgiques du troisième Reich qui veulent s'emparer du pouvoir dans le Berlin de l'immédiat après-guerre, et à cette fin se débarrasser d'une personnalité allemande pacifiste, qui a incarné la résistance au nazisme pendant toute la guerre et sur laquelle les alliés comptent beaucoup. Dans un décor de brasserie partiellement en ruine, violemment découpé par ces éclairages que nous connaissons bien maintenant, l'un des prisonniers tente de s'échapper, espérant ramener du secours pour sauver le fameux Dr. Bernahrt. Mais dans la bagarre qui s'ensuit, il tombe avec l'un des comploteurs au fond d'une cuve quasiment vide. Il est sauf, mais impuissant et c'est par les trous de cette cuve dont il fait le tour intérieur pour suivre l'action qu'il voit l'exécution du Dr. Bernhardt se préparer. Au moment fatidique, il ne peut que détourner le regard. La forme circulaire de la cuve place littéralement le héros au centre, mais un centre totalement impuissant, sans aucune possibilité d'action.

Enfin, dernier exemple : dans *Appelez Nord 777*, d'Henri Hathaway – film qui appartient plutôt au style noir réaliste, tourné en extérieurs réels – le centre est cette fois occupé par une étrange prison qui se trouve réellement à proximité de Chicago et qui présente une forme circulaire. Les cellules font ainsi cercle autour d'une tour qui contrôle visuellement

toutes les cellules. Dans cette histoire d'erreur judiciaire, qui a eu pour cadre initial le quartier polonais de Chicago – quartier périphérique présentant tous les caractéristiques d'un réseau serré de ruelles expressionnistes et réalistes à la fois –, la caméra occupera des points de vue très différents dans la prison, mais jamais celui de la tour elle-même. Le centre reste inaccessible et en même temps contrôle les cellules et au-delà, métaphoriquement, toute la ville. La ville est sous le regard oppressant d'un centre jamais occupé, jamais investi par les personnages. Centre inébranlable sans doute, mais qui condamne et emprisonne et n'ouvre aucun possible.

Ce que le film noir interroge ainsi, de manière toujours aussi angoissée, c'est la possibilité même d'entamer tout processus de proximité dans le défaut de centre du tissu urbain ou son impossible investissement.

III.4. Les directions de sens de la ville noire

Dernière voie d'approche de la question de la proximité urbaine dans le film noir, à présent. Si la proximité est bien avant tout un mouvement, on ne peut passer sous silence sa relation à ce que Ludwig Binswanger a nommé les « directions de sens », à savoir la verticalité et l'horizontalité. Pour Binswanger, les directions de sens ne sont pas des significations constituées activement, mais des sens implicites à l'œuvre dès notre expérience corporelle la plus élémentaire, en-deçà de toute constitution active de notre rapport au monde. Ainsi, le mouvement de l'homme se produit-il toujours dans une proportion d'horizontalité et de verticalité, de parcours des entours et d'exigence d'élévation. Cette proportion est à l'œuvre, chez le sujet sain pour le psychiatre et philosophe qu'est Binswanger, dans l'empiètement constant de la réceptivité et de la spontanéité corporelle, et donc aussi bien dans le processus de *dé-loignement*.

Or, le moins que l'on puisse dire est que le film noir a joué très fréquemment et très savamment des directions de sens verticale et horizontale. Sans doute les critiques se sont-ils surtout plu à mettre en évidence l'aspect très verticalisé de l'univers du film noir. La puissance de dramatisation des plongées et contre-plongées n'y est pas étranger, évidemment. Elles soulignent notamment, et tour-à-tour, l'ascension et la chute des héros dans un espace qui est lui-même verticalisé par les immeubles vertigineux des métropoles américaines. L'espace urbain apparaît immédiatement vertical, par opposition aux horizons qui s'ouvrent en milieu rural. Mais ce n'est là qu'un aspect très superficiel de la verticalité dans ces œuvres. En fait, ce qui me semble plus important, c'est que s'y joue une tension entre horizontalité et verticalité jusqu'à la désarticulation de leur rapport, et que dès lors la proximité est ici encore soumise à une rude épreuve. En effet, il ne peut y avoir de processus de *dé-loignement* que dans la mesure où le « Je » parcourt ses entours (horizontalité) tout en prenant distance par rapport à eux, c'est-à-dire, en prétendant à une hauteur de point de vue (verticalité) qui est indispensable à la constitution des ensembles de conjonctures de sens. Or certains univers urbains semblent totalement pris dans une horizontalité étouffante, là où d'autres se découvrent totalement écartelés par la verticalité.

Commençons par celle-ci. Dans *Force of Evil*, qui débute par une plongée vertigineuse sur les rues de New York (Wall Street), nous découvrons que la hauteur est le lieu d'où peut s'exercer une emprise sur la ville. L'avocat véreux, incarné par John Garfield, occupe manifestement ce point de vue en surplomb, qui est celui de l'illégalité et de la puissance (ceci est confirmé par la voix off). Mais sa volonté d'entraîner avec lui, vers ces sommets, son frère malade et qu'il risque de ruiner lui-même par ses activités illicites, entraînera celui-ci dans une chute toute aussi vertigineuse. La plongée devient alors angoissante, comme dans cette scène splendide où le frère est enlevé dans le cadre d'un règlement de compte – enlevé dans un bar d'entre-sol, bien loin des hauteurs auxquelles prétend l'avocat. La mort de son

frère obligera finalement celui-ci à une descente vertigineuse pour retrouver son corps. La ville aura été écartelée entre le haut et le bas, horizontalement inexistante...

On peut penser qu'il en va de même dans le *Troisième homme*. La thématique de la verticalité y est introduite de manière tout à fait singulière, en rapport étroit avec le renversement des valeurs qui marque la ville de Vienne en ruine. Lorsque Holly Martins, qui vient d'arriver à Vienne, se présente chez son ami Harry Lime, le concierge lui apprend que son cercueil vient d'être emporté. Lime a été renversé devant chez lui par un camion. Lorsque le concierge dit que Lime se trouve déjà en enfer ou au paradis, il joint le geste à la parole mais en inversant les lieux : de la main, il indique que l'enfer est en haut et le paradis en bas... Les choses seront remises en place à la fin du film, mais bel et bien dans un rapport exclusif de verticalité. Les deux grandes scènes d'anthologie se passent l'une à la hauteur vertigineuse de la grande roue du Prater – où Harry Lime, criminel en col blanc est encore triomphant –, l'autre dans les égouts de Vienne où il trouvera finalement la mort. Le commentaire de Lime lorsqu'il est au plus haut dit bien l'absence de tout rapport de proximité. Il ne s'est constitué que dans une prise de distance verticale infinie qui réduit les autres hommes à de vulgaires points que l'on peut effacer sans remords. Seule la chute finale, par une fuite désespérée dans les égouts où il trouvera finalement la mort, pourra mettre un terme à cette existence qui a concentrée en elle tous les renversements, toutes les corruptions d'une ville en crise. Ici aussi, l'horizontalité semble quasiment inexistante, ce que renforce l'usage très fréquent ailleurs dans le film des escaliers, des plongées et contre-plongées ainsi que des cadrages obliques.

Je pourrais encore multiplier les exemples, mais j'en viens à ces films noirs qui s'enlisent volontairement dans l'horizontalité. Ceux-là nous révèlent des lieux où les distances sont quasiment effacées par l'expérience sensible, du bruit, de l'odeur, de la pourriture. Il en va ainsi dans *Cat People*, où les cris et les grognements des fauves dans le zoo tout proche efface la distance entre Irena et l'animalité qu'elle suspecte en elle. L'une des séquences les plus terrifiantes concerne justement l'impression d'un excès de proximité par le bruit de pas, puis par le silence même, avant que ne se confondent le grognement d'un fauve et le bruit d'un bus qui s'arrête – la ville n'est que bruit et silence menaçant, écrasant, elle est vivante d'une vie indifféremment organique et inorganique. Toute la séquence, sauf les gros plans sur les pieds, est filmée horizontalement, à hauteur d'homme. Aucune fuite possible dans la verticalité, la citadine est totalement encerclée par un sentir que ne creuse aucune distance.

Nous retrouvons cette même puissance oppressante de l'immédiateté sensible dans la pourriture de la ville évoquée par Kazan dans *Panic in the Street*, où toute l'intrigue consiste dans le risque d'une contamination de la ville par la peste pulmonaire, au départ des milieux criminels.

Il ne s'agit pas de soutenir ici que le film noir perdrait la dialectique de la proximité et de la distance, mais, que ce soit dans le privilège de la verticalité ou dans celui de l'horizontalité, l'un des deux termes ne se donne que par son manque même. La ville n'est plus alors le lieu possible d'une expérience de proximité ou de *dé-loignement*, car son expérience se déséquilibre entre une présence trop immédiate, sans distance, ou une distance qui en vient à nier la concrétude même de la ville.

Conclusion

Très brièvement, pour conclure : j'ai essayé de montrer que si l'on peut philosophiquement penser la proximité comme un processus esthésiologique, le cinéma a rencontré ce thème en tant qu'art du mouvement, art qui se nourrit du mouvement, et plus précisément du mouvement des villes, et qui se réalise lui-même comme mouvement. Le film noir, parce qu'il perçoit la ville en crise au lieu même de son mouvement donne à voir

simultanément ce qui constitue les conditions de possibilité de processus de proximité et ce qui le menace à tout moment. Il me semble que ce genre, peut-être plus que tout autre, fait l'expérience concrète de la proximité dans l'image en mouvement d'une ville qui est elle-même mouvement.