HAL
open science

Trois figures de détective à Hollywood : Sam Spade, Nick Charles et Dashiell Hammett - les enjeux du genre dans la construction du personnage

Francine Ananian

To cite this version:

Francine Ananian. Trois figures de détective à Hollywood : Sam Spade, Nick Charles et Dashiell Hammett - les enjeux du genre dans la construction du personnage. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2018. Français. NNT : 2018MON30002 . tel-01797983

HAL Id: tel-01797983

https://theses.hal.science/tel-01797983v1

Submitted on 23 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE
Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par l'université Paul Valéry-Montpellier 3

Préparée au sein de l'école doctorale 58
et de l'unité de recherche Rirra21

Spécialité : Études cinématographiques et audiovisuelles

Présentée par Francine Ananian

Trois figures de détective à Hollywood :
Sam Spade, Nick Charles et Dashiell Hammett

Les enjeux du genre dans la construction du personnage

Soutenue le 19 janvier 2018 devant le jury composé de

Madame Monique Carcaud-Macaire, MCF émérite, Université Paul Valéry, Montpellier
Madame Delphine Letort, Professeur, Université d'Angers et du Maine
Monsieur Gilles Menegaldo, Professeur émérite, Universté de Poitiers
Madame Marion Poirson, MCF HDF émérite, Université Paul Valéry, Montpellier
Monsieur Christian Rolot, Professeur émérite, Université Paul Valéry, Montpellier, président du jury

Tous mes remerciements vont à madame Marion Poirson et à madame Monique Carcaud-Macaire, directrice et co-directrice de ma thèse. Tout au long de ces années de travail, leur patience, leur attention et leurs conseils ont été profitables.

Je tiens à remercier les enseignants du département cinéma de l'Université Paul Valéry de Montpellier, qui ont accueilli cordialement, depuis la licence, l'étudiante atypique que j'étais.

Je remercie également Richard Layman, biographe de Dashiell Hammett, qui a bien voulu prendre le temps d'éclaircir des points qui me posaient problème et Madeleine Guittard, l'amie qui a lu et corrigé attentivement ce travail.
Un merci particulier à David Théret, mon fils, qui m'a encouragée régulièrement à le mener à terme.

TROIS FIGURES DE DÉTECTIVE À HOLLYWOOD : SAM SPADE, NICK CHARLES ET DASHIELL HAMMETT

Les enjeux du genre dans la construction du personnage

SOMMAIRE

TROIS FIGURES DE DÉTECTIVE À HOLLYWOOD : SAM SPADE, NICK CHARLES ET DASHIELL HAMMETT **2**

LES ENJEUX DU GENRE DANS LA CONSTRUCTION DU PERSONNAGE **2**

SOMMAIRE **3**

INTRODUCTION **6**

PARTIE 1 **13**

LA FIGURE DE L'ENQUÊTEUR DANS LES ADAPTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES DES ROMANS DE DASHIELL HAMMETT **13**

CHAPITRE I **14**

LA NAISSANCE DU ROMAN POLICIER, SON ESSOR ET LA PLACE DE LA PRODUCTION DE DASHIELL HAMMETT **14**

1. LA NAISSANCE DU ROMAN POLICIER ET DU PERSONNAGE DE L'ENQUÊTEUR AU XIXÈME SIÈCLE **14**

2. LE PERSONNAGE DE L'ENQUÊTEUR DANS LE ROMAN POLICIER DE LANGUE ANGLAISE **43**

3. DASHIELL HAMMETT (1894-1961), DE LA NOUVELLE AU ROMAN **73**

CHAPITRE II **112**

LES ADAPTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES DES ROMANS POLICIERS À HOLLYWOOD LES ANNÉES 30 ET 40 **112**

1. L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE, PROBLÉMATIQUE **112**

2. L'INSTITUTION HOLLYWOOD **126**

3. DE L'ÉCRIT À L'ÉCRAN À HOLLYWOOD **139**

CHAPITRE III **160**

L'ENQUÊTEUR, FIGURE POÉTIQUE DES ADAPTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES DES ROMANS DE DASHIELL HAMMETT **160**

1. LES ADAPTATIONS DE *LA CLÉ DE VERRE* : L'ENQUÊTEUR TRADITIONNEL OU LE JUSTICIER SOLITAIRE **161**

2. *LE FAUCON MALTAIS*, TROIS FILMS EXEMPLAIRES DE L'ADAPTATION À HOLLYWOOD 174

3. *THE THIN MAN*, WOODY S. VAN DYKE, 1934 228

PARTIE 2 283

LA FIGURE DU DÉTECTIVE : CONSTRUCTION D'UN MYTHE MODERNE 283

CHAPITRE I 284

APRÈS *THE THIN MAN*, CINQ FILMS REPRENNENT LES PERSONNAGES DE NICK ET NORA (1936-1947) 284

1. *THE THIN MAN*, ROMAN ET FILM : UNE VEINE SCÉNARISTIQUE 284

2. LES FILMS, SUJETS 292

3. LES CHOIX NARRATIFS, THÉMATIQUES ET CINÉMATOGRAPHIQUES 303

CHAPITRE II 356

PROBLÉMATIQUE DU GENRE ET MODÉLISATION DES FORMES « SUITE » ET « SÉRIE » DANS LES SIX FILMS DU « THIN MAN » 356

1. LE(S) GENRE(S) DES FILMS 356

2. LES FILMS DU « THIN MAN » ET LA TRANSFICTIONNALITÉ 380

3. LES FILMS DU « THIN MAN » : COMBINAISON DE LA *SUITE* ET DE LA *SÉRIE* 390

4. LA NOTION D'ENSEMBLE, ÉTUDE DU PARATEXTE 401

CHAPITRE III 416

DE WILLIAM POWELL À HUMPHREY BOGART, VERS LE MYTHE « HAMMETT » 416

1. L'ÉVOLUTION DE LA TYPOLOGIE DES RÔLES DANS LES FILMS DU « THIN MAN » ET LA REDÉFINITION DU PERSONNAGE DE NICK CHARLES 417

2. LE DÉTECTIVE TRADITIONNEL POUSSÉ VERS LA TÉLÉVISION PAR LE PRIVÉ DU *FILM NOIR* 430

3. LA FIGURE DU DÉTECTIVE : VERS LE MYTHE « HAMMETT » 436

CONCLUSION 468

BIBLIOGRAPHIE 476

FILMOGRAPHIE **502**

DOCUMENTS ANNEXES **504**

INDEX **532**

TABLE DES MATIÈRES **558**

INTRODUCTION

Le cursus d'études cinématographiques que j'ai suivi m'a amenée à étudier précédemment la traduction française des titres des *films noirs* américains[1] et l'adaptation à l'écran du roman de Dashiell Hammett, *Le Faucon maltais*[2], dans les deux versions de 1931 et 1941 réalisées au sein de la Warner Bros, en portant une attention particulière au personnage du détective privé.[3]

On peut y voir plusieurs centres d'intérêt : l'influence du paratexte dans la réception des œuvres, le genre des films et le film de genre, le *film noir* et son personnage de « privé » et enfin, un intérêt général pour la « traduction » d'un médium à un autre et d'une culture à une autre.

Dans la perspective d'approfondir le personnage du détective privé tel que le cinéma l'a représenté dans les adaptations des romans de Dashiell Hammett, j'ai été incitée à relire toute l'œuvre de l'auteur, d'autant plus que depuis le début des années 2000, étaient parues plusieurs traductions de sa correspondance, de ses nouvelles et de ses interrogatoires devant la justice américaine ainsi que la retraduction de ses romans. Cet intérêt éditorial s'est confirmé dans le courant du présent travail : traductions ou retraductions ont continué à se succéder jusqu'à celle d'un roman inachevé[4], en 2017.

De leur lecture, se sont ainsi dégagés les différents protagonistes sous les figures de l'anonyme opérateur de la Continentale des nouvelles, de *Moisson rouge*[5] et de *Sang*

---

[1] Francine Ananian, *Les Titres français des films noirs américains, de* Suspense *à* Fatalité*, de* Sunset Boulevard *à* Boulevard du crépuscule, mémoire de master réalisé sous la direction de Monique Carcaud-Macaire, Université Paul Valéry, Montpellier, juin 2011.

[2] Dashiell Hammett, *Le Faucon maltais* (*The Maltese Falcon*, 1930) dans Dashiell Hammett, *Romans*, trad. Pierre Bondil et Natalie Beunat, Paris, Gallimard, Quarto, 2009.

[3] Francine Ananian, *L'Adaptation cinématographique d'un roman noir fait-elle le film noir ? Comparaison des deux adaptations du* Faucon maltais *de Dashiell Hammett par Roy Del Ruth (1931) et John Huston (1941)*, mémoire de master sous la direction de Monique Carcaud-Macaire, Université Paul Valéry, Montpellier, juin 2012.

[4] Dashiell Hammett, *Tulip*, Paris, Gallimard, Folio2€,

[5] Dashiell Hammett, *Moisson rouge* (*Red Harvest*, 1929) dans *Romans*, *op.cit.*

maudit[6], de Sam Spade dans *Le Faucon maltais*, de Nick Charles dans *L'Introuvable*[7] et de Ned Beaumont dans *La Clé de verre*[8]. Ce dernier n'étant pas strictement un détective privé, peut être écarté d'une comparaison sans néanmoins être totalement ignoré.

Ainsi ont pu être mis en regard un corpus littéraire et le corpus des adaptations cinématographiques qui en ont été réalisées et disponibles en DVD à la faveur des rééditions : celles des deux versions du *Faucon maltais* par Roy Del Ruth (1931) et William Dieterle (1936) aux États-Unis en 2006, celle du *Faucon maltais* de John Huston (1941) et de *La Clé de verre* de Stuart Heisler (1942) disponibles en France depuis plusieurs années, celle de l'adaptation de *L'Introuvable*, réalisée par Woody S. Van Dyke (1934) disponible en 2005. L'adaptation de *La Clé de verre* par Frank Tuttle (1935) fait exception et n'a pu être obtenue que par un enregistrement personnel.

Il ressort de ce corpus que seuls Sam Spade et Nick Charles sont devenus des personnages cinématographiques de détective privé (ou ex-détective privé) dans un ensemble de films s'étirant de 1931 à 1947.

Se sont posées alors d'emblée au moins deux questions : pourquoi le public français cinéphile actuel ne connaît quasiment que le Sam Spade du *Faucon maltais* de 1941 et ignore ses précédentes incarnations ? Pourquoi méconnaît-il le personnage de Nick Charles du *Thin Man* alors qu'il fut assez célèbre pour que la MGM l'exploitât dans une série de six films ?

D'autre part, pendant mon cursus, se continuait l'intérêt des études universitaires pour les formes littéraires, cinématographiques et télévisuelles de la *suite* et de la *série*. Cet intérêt, développé au cours de plusieurs journées d'études à l'université Paul Valéry et lors d'un congrès de la Sercia à Paris[9], m'ont amenée à ajouter à ce corpus l'ensemble des cinq films reprenant le personnage de Nick Charles dans *L'Introuvable*, ou plutôt dans *The Thin Man*, le titre original du film prenant une importance significative dans cet ensemble produit par la MGM : les trois premiers réalisés par Woody S. Van Dyke (*After the Thin Man* en 1936, *Another Thin Man* en 1939 et *Shadow of the Thin Man* en 1941),

---

[6] Dashiell Hammett, *Sang maudit* (*The Dain Curse*, 1929) dans *Romans*, *op.cit.*

[7] Dashiell Hammett, *L'Introuvable* (*The Thin Man*, 1934) dans *Romans*, *op.cit.*

[8] Dashiell Hammett, *La Clé de verre* (*The Glass Key*, 1931) dans *Romans*, *op.cit.*

[9] *Cinema & Seriality*, 22nd Sercia Conference, Sept. 8-9-10, 2016, Université Paris Diderot / Fondation des Etats-Unis / Université Paris Ouest La Défense / Université du Havre / Guest Normandie.

l'avant-dernier par Richard Thorpe (*The Thin Man Goes Home*, 1945) et le dernier par Edward Buzzell (*Song of the Thin Man*, 1947).

L'édition de l'ensemble des six films du « thin man », édités dans un coffret en 2005, m'a permis l'étude de l'évolution du personnage et de répondre de façon plus précise à la seconde question évoquée plus haut. Mais cette étude en amène une autre : pourquoi la série de films s'est-elle arrêtée en 1947?

De plus, l'étude de la transfictionnalité, allant de pair avec les formes de la *suite* et de la *série*, a suscité mon intérêt pour le personnage de Dashiell Hammett, apparu dans deux romans de Joe Gores parus en 1975 et 2009 : *Hammett*[10], traduit en français en 1976, et *Spade & Archer, une histoire* avant *l'histoire du…* Faucon maltais *de Dashiell Hammett*, traduit en français en 2010[11]. Le court délai entre la parution des textes originaux et celle des traductions semble le signe d'un redoublement d'intérêt pour la personnalité de Dashiell Hammett, détective, et de sa mise en fiction. L'adaptation cinématographique du premier roman par Wim Wenders en 1982 s'est alors ajoutée au corpus des films pour une reconsidération du personnage historique et fictionnel de l'auteur, écrivain, détective ou détective-écrivain.

Justifiant le titre de ce travail, deux dernières questions se sont alors posées : dans cette comparaison entre les deux grandes créations de Dashiell Hammett, Sam Spade et Nick Charles, quelle place la figure fictionnelle de l'écrivain-détective tient-elle et que peut nous indiquer ce passage de la figure réelle du détective devenu écrivain à la figure fictive de l'écrivain redevenu détective ?

La recherche des réponses aux questions soulève d'abord, parmi toutes les difficultés, les deux suivantes : comment comparer les figures littéraires de Sam Spade et de Nick Charles lorsque la première provient de l'un des meilleurs romans de Dashiell Hammett et la seconde de l'un des plus faibles ? comment comparer les figures cinématographiques de Sam Spade et de Nick Charles lorsque la première bénéficie de la

---

[10] Joe Gores, *Hammett* [1975], trad. France-Marie Watkins révisée par Pierre Bertin et Jean Esch, Paris, Gallimard, 1976.

[11] Joe Gores, *Spade & Archer, une histoire* avant *l'histoire du…* Faucon maltais *de Dashiell Hammett* (*Spade & Archer : The Prequel to Dashiell Hammett's The Maltese Falcon* [2009]), trad. Natalie Beunat, Paris, Rivages, 2010.

réussite exceptionnelle, en 1941, du film de John Huston et de l'interprétation de Humphrey Bogart, tandis que la seconde apparaît, pour le public français, sous les traits de William Powell, un acteur « oublié »[12] du grand public, dans une production commerciale de masse ?

Il semble alors nécessaire de remonter aux causes sociales profondes, à la fin du dix-huitième siècle, qui ont suscité l'émergence d'un personnage immédiatement populaire : l'enquêteur omniscient et infaillible dont la littérature, légitime ou populaire, s'empare. La figure archétypale de Sherlock Holmes, qui suscite, encore de nos jours, l'intérêt du monde littéraire et de l'industrie audio-visuelle, et celle du professionnel besogneux et « dur-à-cuire » en adéquation avec les problèmes de son temps et du nôtre, reflètent les deux grandes figures d'enquêteurs créés par Dashiell Hammett.

Du point de vue de l'adaptation cinématographique, il s'agit, pour le personnage de Sam Spade, d'examiner la transposition cinématographique d'un même personnage à différentes époques, par différents réalisateurs et incarné par différents acteurs. Il s'agit, pour le personnage de Nick Charles, d'observer non seulement la transposition au cinéma du personnage mais également son évolution, dans l'interprétation d'un seul acteur, au sein d'un ensemble de films se succédant pendant treize années.

Le corpus des films étudiés recouvre, de 1931 à 1947, une période de l'histoire américaine, riche en événements économiques, sociaux, politiques et internationaux, qu'il semble nécessaire de rappeler. La période, durant laquelle l'industrie cinématographique hollywoodienne continue son développement économique et acquiert la maîtrise de l'outil artistique pour atteindre un certain classicisme, justifie son étude du point de vue de l'influence de plusieurs facteurs sur les films et les personnages. Certains facteurs sont le fait de l'industrie elle-même : occultation des difficultés économiques, fidélisation du public par la mise en place du *star system*, autorégulation par l'imposition progressive d'un code de bonnes mœurs. D'autres agissent à son insu : peur de l'immigration et de l'émancipation féminine, inquiétude face à la perspective de l'entrée en guerre et désenchantement masculin après la démobilisation.

---

[12] *L'Introuvable* (Woody S. Van Dyke, 1934) a été projeté au festival Lumière de Lyon en 2016, mais dans le cadre d'un hommage aux actrices, dont Myrna Loy (Mrs. Nick Charles dans le film) : « Hollywood, la Cité des Femmes »,

Enfin, à propos de notion d'art de masse, il faudrait la débarrasser

> de la négativité dont elle est chargée ; car celle-ci interdit au chercheur, quand il n'a pas l'impassibilité de l'historien ou du sociologue, de travailler sur le tout-venant de la production hollywoodienne avec sérénité […] Il suppose qu'on concilie le legs de la culture cinéphilique, dont il serait absurde de rejeter l'influence mais coupable de ne pas corriger les excès, avec les exigences d'une recherche qui, sans s'inféoder aux considérables apports américains, ne peut ni ne doit les ignorer.[13]

L'étude d'une œuvre ou d'un personnage, éloignés dans le temps et la distance culturelle, impose la conscience de ne pouvoir se dégager totalement des valeurs de son époque, de sa culture propre, de la cinéphilie contemporaine, voire de son sexe. Si la figure idéale de l'enquêteur omniscient, avec son invraisemblable virtuosité à résoudre une énigme, continue à fasciner le lecteur/spectateur de toute origine, le détective privé du *film noir*, jouit, pour le public français, de l'exotisme du monde social, juridique et institutionnel anglo-saxon et, pour le public moderne, de la vraisemblance de ses échecs et surtout, pour le cinéphile, du cadre prestigieux de l' « âge d'or d'Hollywood ».

Ce travail se présente en deux parties. L'une est consacrée à la naissance du roman policier, à la place de la production de Dashiell Hammett et à la figure de l'enquêteur dans les adaptations de ses romans. L'autre suit l'évolution du personnage de Nick Charles, personnage de transfiction et opère une comparaison avec le personnage de Sam Spade et la figure de Dashiell Hammett.

La première partie remonte à la naissance du roman policier et à l'émergence du personnage de l'enquêteur dans la littérature légitime et la littérature populaire. Elle suit son évolution particulière dans le roman policier de langue anglaise, de la figure paradigmatique de Sherlock Holmes au privé « dur-à-cuire » des romans de Dashiell Hammett. L'étude de la production de l'auteur permet la comparaison des différents types qu'il a créés et qui s'opposent : le détective professionnel se mettant en danger au service d'une clientèle et l'enquêteur mondain « en fauteuil », dandy bénévole.

La problématique de l'adaptation cinématographique y est abordée de façon générale puis restreinte à sa pratique généralisée à Hollywood dans les années trente et

[13] Jacqueline Nacache, postface de Jean-Loup Bourget et Jacqueline Nacache (dir.), *Le Classicisme hollywoodien*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p.313.

quarante, dans une double exigence de profit commercial et d'accession à une légitimité culturelle. Les contraintes de l'institution, les tensions internes et externes y sont rappelées. Enfin l'étude des adaptations des romans y fait suite en dégageant, pour chacune, les spécificités des deux figures de détectives, Sam Spade ou Nick Charles, telles qu'elles sont transformées par l'intermédialité.

La seconde partie est d'abord consacrée à l'étude des cinq films reprenant le personnage de Nick Charles, personnage qui échappe à son créateur. L'étendue de la période recouvrant l' « âge d'or d'Hollywood » permet d'observer l'évolution des thématiques abordées en fonction du contexte économique, social et mondial, de l'après-krach à l'après-guerre. Elle permet de suivre l'évolution des techniques cinématographiques, telles que l'accompagnement musical, et de suivre la maîtrise progressive de l'outil dans les pratiques d'un réalisateur relativement oublié en France, Woody S. Van Dyke.

Elle permet d'observer l'évolution de l'hybridation des genres de la comédie et du film à énigme ainsi que les stratégies mises en place par un grand studio pour fidéliser le public au travers de la combinaison des formes de la *suite* et de la *série*.

Après l'examen, à l'intérieur de ces deux formes, de l'évolution de la typologie des personnages, en particulier ceux de l'ex-détective et de son épouse, la constatation de la perte de popularité du personnage du détective omniscient au cinéma est mise en regard avec son transfert vers d'autres médias concurrents. Cette perte de popularité est également mise en regard avec le prestige grandissant du détective du *film noir* et des acteurs qui l'incarnent.

L'étude se continue avec la mise en relation des deux personnages et la *persona* des deux acteurs qui les interprètent. Le Nick Charles de William Powell est éclipsé par le Sam Spade de Humphrey Bogart pour de multiples raisons qui sont évoquées : évolution de leurs carrières respectives, perte d'intérêt du public pour la figure du dandy, mise en valeur de la vie privée et publique de l'un d'eux. Mais un troisième personnage s'introduit dans la comparaison : Dashiell Hammett lui-même. Fort de son passé professionnel à l'agence Pinkerton, de son statut – justifié ou non – de créateur du détective « dur-à-cuire », des positions sociales qui l'ont envoyé en prison, il s'introduit en concurrent, amenant une dernière question : quel est maintenant, en France, le personnage de détective privé le plus connu et reconnu, Sam Spade, Nick Charles ou … Dashiell Hammett ?

En France, le double intérêt renouvelé pour la biographie de l'écrivain et les souvenirs de ses proches montre un processus de mythification dans lequel l'auteur devient un modèle pour la jeunesse. Une dernière question se pose : quel en est le « message » potentiel ? L'une des réponses possibles clôt ce travail.

Puisqu'il s'agit d'adaptations cinématographiques de textes littéraires, il m'a paru nécessaire de revenir au texte original, même si de récentes traductions ont fourni le texte complet des romans. Il ne s'agissait pas d'en faire une étude littéraire, qui n'était pas mon propos, mais de pouvoir le comparer au texte des scénarios, quand il a été possible de se les procurer, et aux dialogues des films. Les modifications intervenues entre roman et scénario, et entre scénario et tournage, sont alors apparues, révélatrices, d'une part des contraintes de l'adaptation cinématographique et des solutions proprement cinématographiques apportées, et, d'autre part, du poids de la censure et du phénomène d'autocensure.

Les adaptations radiophoniques des romans ont été délaissées pour réduire l'étude à la seule forme cinématographique. En revanche, il a été fait appel au matériel publicitaire proposé par les studios pour observer tant la manipulation de la réception contemporaine de la sortie des films que la construction de la *persona* des acteurs.

Le choix de proposer un grand nombre de photogrammes au cours de l'étude des différents films obéit à la réflexion d'Erwin Panofsky : « Dans les sciences de l'observation ou de la description, l'image n'est pas tant l'illustration de l'exposé que l'exposé lui-même »[14]. Leur sélection, pour une étude représentative, m'a amenée à découvrir la richesse d'invention et de suggestion qu'elles montrent, tout en gardant à l'esprit que « leur finalité est d'être projetée en salle »[15].

Les traductions en français des ouvrages publiés exclusivement en anglais ainsi que celles de certains sous-titres ont été faites par mes soins.

---

[14] Erwin Panofsky, *L'Œuvre d'art et ses significations* (p.117-118), cité par Noël Burch, *La Lucarne de l'infini*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.16.

[15] Noël Burch, *La Lucarne de l'infini*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.27.

PARTIE 1

LA FIGURE DE L'ENQUÊTEUR DANS LES ADAPTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES DES ROMANS DE DASHIELL HAMMETT

Chapitre I

LA NAISSANCE DU ROMAN POLICIER, SON ESSOR ET LA PLACE DE LA PRODUCTION DE DASHIELL HAMMETT

1. La naissance du roman policier et du personnage de l'enquêteur au XIXème siècle

L'énigme et sa résolution, que présente le roman policier, ont constitué et constituent le ressort de productions allant de la simple devinette à une littérature aussi élaborée que la tragédie grecque, telle *Œdipe-Roi* de Sophocle, œuvre citée abondamment par les commentateurs du genre[16]. Si la devinette divertissante ne lie que celui qui la pose à celui à qui elle est posée, le mythe œdipien imbrique une énigme complexe faite de celle formulée par le sphinx – ne demandant au héros qu'astuce et réflexion – et de celle aboutissant à l'enquête poignante menée par le héros lui-même dans son passé – lui demandant introspection et lucidité.

La devinette peut être incluse dans une forme plus vaste, moins tragique, à vocation pédagogique ou divertissante, telle celle du conte, où elle forme le noyau de l'intrigue. L'étymologie de ce dernier mot, qui remonte au latin *intricare* (embrouiller, embarrasser), indique le but recherché : « embarrasser quelqu'un en excitant sa curiosité »[17], le « quelqu'un » étant en dernier terme le lecteur. Le conte va ainsi mettre en scène le personnage qui résout une énigme par l'observation puis par la réflexion, tel

[16] Notamment Soshana Felman, *De Sophocle à Japrisot (via Freud, ou pourquoi le Policier ?)* dans *Littérature*, N°49, 1983, pp.23-42 ou Gilles Deleuze, *Philosophie de la Série Noire* dans *L'Île déserte, textes et entretiens, 1953-1974*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p.114.

[17] *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, vol.2, p.187.

les trois princes de Serendip[18] ou Zadig[19]. Pour observer sans être vu, le personnage de l'enquêteur peut être amené à se déguiser, tel le calife al-Mu'tadid bi-llâh dans *Les Mille et une nuits* qui « avait l'habitude, lorsqu'il souhaitait observer à son aise ses sujets, de revêtir de modestes habits de marchand »[20] ou la fée du conte de Charles Perrault « qui avoit pris la forme d'une pauvre femme de village, pour voir jusqu'où iroit l'honnesteté de cette jeune fille »[21].

Plus tragique, le roman policier semble reprendre le modèle de Sophocle puisque « Œdipe est précisément la seule tragédie grecque qui ait déjà cette structure policière »[22]

Le roman policier va poser l'énigme à la fois au personnage fictionnel de l'enquêteur et au lecteur réel. L'enquêteur observe des indices dont l'auteur fait partager – ou non – la découverte au lecteur. Il va déjouer les pièges du criminel tandis que le lecteur va essayer de déjouer ceux de l'auteur. La pédagogie y est écartée au profit du jeu et de la plongée dans un monde transgressif.

> Dans ses productions exemplaires, il n'est plus depuis longtemps une mixture où se fondent les eaux usées des romans d'aventures, des livres de chevalerie, des légendes, des contes de fées, mais un genre stylistique bien défini qui présente résolument un monde à lui, avec des moyens esthétiques qui lui sont propres.[23]

Quelles sont les conditions qui ont permis au roman policier d'apparaître, comme le souligne Jacques Dubois, au milieu du XIXe siècle et dans trois pays différents ? [24]

---

[18] De Mailly, Louis, *Les aventures des trois princes de Serendip* (1719-1788), Vincennes, Éditions Thierry Marchaise, 2011.

[19] Voltaire, *Zadig ou la destinée* [1747] dans *Romans et contes*, Paris, Gallimard, Folio, 1972, chapitre 3, p.28.

[20] *Les Mille et une nuits*, trad. Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2006, vol.3, p.656. Raymond Queneau, dans *Zazie dans le métro*, assimile le calife à plusieurs personnages, dont le policier : « […] c'est moi, Aroun Arachide […] Policier primaire et défalqué, voyou noctinaute, indécis pourchasseur de veuves et d'orphelines, ces fuyantes images… », cité par Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p.182.

[21] Charles Perrault, *Les Fées* dans *Les Contes de Perrault et les récits parallèles*, Pierre Saintyves, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1987, p.31.

[22] Gilles Deleuze, *Philosophie de la Série Noire*, *op.cit.*, p.116.

[23] Siegfried Kracauer, *Le Roman policier* [1925], Paris, Payot, 2004, p.31.

[24] Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, pp.13 et 14.

1.1 - Les conditions de l'émergence d'un genre

La remise en question de l'obtention de la preuve

Michel Foucault, citant E. Le Roy-Ladurie dans *Surveiller et punir*[25], relève la transition, entre le XVIIe et le XVIIIe siècle, d'une criminalité de bande à une criminalité individuelle. Cette transition est parallèle à celle d'une remise en question de l'obtention de la preuve dans le système judiciaire et pénal, qui demande à obéir à plusieurs règles dont celle de *la vérité commune* et à celle de *la certitude parfaite* :

> L'ancien système des preuves légales, l'usage de la torture, l'extorsion de l'aveu, l'utilisation du supplice du corps et du spectacle pour la production de la vérité avaient pendant longtemps isolé la pratique pénale des formes communes de la démonstration […] Système dont l'hétérogénéité au régime ordinaire de la preuve n'a constitué vraiment un scandale que du jour où le pouvoir de punir a eu besoin, pour son économie propre, d'un climat de certitude irréfutable […] la vérification du crime doit obéir aux critères généraux de toute vérité […] Comme une vérité mathématique, la vérité du crime ne pourra être admise qu'une fois entièrement prouvée[26].

> L'idée que l'appareil de justice doit se doubler d'un organe de surveillance […] qui permette soit d'empêcher les crimes, soit, s'ils sont commis, d'arrêter leurs auteurs […] ; ainsi chaque crime viendra à la lumière du jour, et sera puni en toute certitude[27].

La figure du criminel individuel dont la police doit authentifier la culpabilité de façon mathématique amène la naissance dans l'imaginaire de deux figures héroïques : celle du criminel amené à toutes les ruses et celle de l'enquêteur doué de toutes les connaissances et capable de toutes les abstractions[28].

---

[25] Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 90 : « La liquidation physique ou la dislocation institutionnelle de grandes bandes … laisse après 1755 le champ libre à une délinquance anti-propriété qui s'avère désormais individualiste… », E. Le Roy-Ladurie, dans *Contrepoint*, 1973.

[26] *Idem*, p.115.

[27] *Idem*, p.114.

[28] *Idem*, p.82 : « Deux purs esprits ».

L'essor de la presse, le goût du fait divers et des chroniques judicaires

L'essor exceptionnel de la presse au dix-neuvième siècle, fondé sur le goût des faits divers et des chroniques judiciaires[29], fait de cette naissance un phénomène littéraire.

> Le XIXe siècle a sans doute fait, pour la première fois, coïncider un support (la presse et une presse bientôt spécialisée, type *Gazette des Tribunaux*, ou *L'Audience*), une forme (narrative) et une thématique qui l'apparente au roman-feuilleton, une dimension (brève, ou alors « à épisodes », comme les livraisons du feuilleton […]), un public (large) constituant une « opinion » et favorisant un type de consommation souvent communautaire […], de nouveaux « gisements » d'accidents ou d'événements (les machines, la grande ville, l'industrie, les voyages), un mode de lecture (non esthétique mais pathétique, et qui demande à ce qu'on lui renouvelle rapidement ses objets, qu'on les « dévore ») [30].

1.2 - De la fictionnalisation du fait divers au roman policier

La fictionnalisation du fait divers : « édifier et distraire »[31]

Tout en soulignant que « le fait divers n'a pas été inventé par le XIXe siècle »[32], Philippe Hamon cité plus haut, énumère sa caractéristique d'infraction à une norme – juridique, statistique, naturelle, logique etc. – et les formes prises de leurs intitulés : « curiosités », « prodiges », « monstres », « anecdotes », « histoires tragiques », « récits d'événements remarquables », « affaires », « cas », « cause » … La narration du fait divers se fait d'abord dans un ordre chronologique, sans artifice, et n'offre que l'exceptionnel de son sujet. Cependant, l'infraction à la norme va de pair avec la figure du personnage propre à un destin dont se saisissent les journalistes. Dominique Kalifa souligne que « la chronique est […] rattrapée par les exigences de la médiatisation »[33] :

---

[29] Voir Amélie Chabrier, *Les Genres du prétoire : chronique judiciaire et littérature au XIXe siècle*, thèse sous la direction de Marie-Ève Thérenty, Université Paul Valéry, Montpellier, 2013.

[30] Philippe Hamon, *Introduction. Fait divers et littérature* dans *Romantisme*, 1997, p.7 (www.persee.fr).

[31] Dominique Kalifa, *Usage du faux. Faits divers et romans criminels au XIXe siècle* dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 54e année, N.6, 1999, p.1349. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1999_num_54_6_279819).

[32] Philippe Hamon, *Introduction. Fait divers et littérature* dans *Romantisme*, 1997, p.7 (www.persee.fr). Mais le mot apparaît en 1838 pour désigner « une nouvelle ponctuelle concernant des faits non caractérisés par leur appartenance à un genre », *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*, *op.cit.*, vol.2, p.1391.

[33] Dominique Kalifa, *Usage du faux …*, *op.cit.*, p.1350.

« Le fait divers est-il autre chose, sinon qu'un roman, du moins qu'une nouvelle due à la brillante imagination des reporters ? » demande Alfred Jarry[34]. Le roman criminel s'attache au personnage tragique, et ne retient du fait divers « qu'une sorte d'épure »[35].

La substitution du roman policier au roman criminel

D'autre part, le fait divers, dans la deuxième moitié du XIXe siècle, s'attache à la figure du policier. La police, se mettant en scène dans ses mémoires[36], fournit le matériau du roman judiciaire.

> À une forme de narration interne et monologique, centrée sur la relation factuelle de l'événement criminel, se substitue progressivement un autre récit, aux modes d'énonciation et de focalisation plus complexes, et qui s'attache désormais à suivre le cours d'un autre « «événement », celui de l'enquête.[37]

Apparaît ainsi la figure romanesque de l'enquêteur qui devient la figure centrale du roman policier dont le genre débute en s'hybridant sur « le roman gothique anglais, dès la fin du XVIIIème siècle et le roman feuilleton ou populaire [qui] présentent déjà un caractère essentiel au roman policier, […] soit tout ce qui, dans un texte, concerne la position d'une question, sa solution et surtout le retard mis à cette solution »[38].

Des influences étrangères et des spécificités nationales

Le roman policier, en trois littératures différentes[39], subit en Europe ou en Amérique des influences spécifiques.

---

[34] Alfred Jarry, *Le Canard sauvage*, 1903, cité par Dominique Kalifa dans *Usage du faux. Faits divers et romans criminels au XIXe siècle* dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 54e année, N.6, 1999, p.1347.

[35] Dominique Kalifa, *Usage du faux…*, *op.cit.*, p.1351.

[36] Jean-Claude Vareille, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p.41.

[37] Dominique Kalifa, *Usage du faux…*, *op.cit.*, p.1357.

[38] Jean-Claude Vareille, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, *op.cit.*, p.42.

[39] Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, *op.cit.*, pp.13 et 14 « Apparu au milieu du XIXe siècle en trois littératures et en trois pays différents, le roman dit policier ou encore judiciaire a d'emblée été perçu comme formant un genre à part ».

En Europe, au roman gothique anglais, il faut ajouter l'influence des romans d'aventures de Fenimore Cooper. Le cadre de la chasse et de la traque des indices – « le chasseur semblait se diriger d'après les indices secrets qu'il connaissait »[40] – ainsi que les personnages du limier et du gibier, illustrant l'opposition entre le bien et le mal, vont fournir le prototype de l'action du roman policier. Jacques Cabau estime ainsi que les romans de Fenimore Cooper ont donné « à l'Amérique sa légende et sa mythologie »[41].

D'autre part, en France, en Grande-Bretagne et aux États-Unis, « le capitalisme libéral ébranle l'ancien monde et crée les conditions d'émergence d'une culture neuve, qui trouve d'emblée sa cohérence et est encore la nôtre »[42].

Cependant, au milieu du XIXe siècle, si l'évolution de la société française est comparable à celle de la société anglaise[43]et si la littérature romanesque des deux pays relève d'une longue tradition, la situation littéraire aux États-Unis est tout autre. La naissance du roman américain est entravée par l'absence de loi sur le copyright qui permet aux éditeurs de pirater les romans anglais, loi qui n'est votée qu'en 1891[44]. La formation de la société américaine est récente et les auteurs se plaignent de l'absence d'une Histoire américaine : « Il faudra longtemps, je crois, avant que les romanciers ne trouvent des thèmes passionnants tirés des annales de notre solide République » relève Nathaniel Hawthorne dans sa préface au *Faune de marbre*[45].

1.3 - L'introduction de la figure de l'enquêteur et/ou du criminel dans la littérature légitime au XIXe siècle en Europe et aux États-Unis

Si le fait divers est une source d'inspiration pour les romanciers du XIXe siècle, les œuvres produites se révèlent fort différentes les unes des autres, que ce soit par exemple, en France, le roman de Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, paru en 1830, trois ans après la relation de l'affaire Berthet dans La Gazette des Tribunaux[46], ou bien celui de

---

[40] Fenimore Cooper, *Le Dernier des Mohicans*, Paris, 10/18, 1994, p.166.

[41] Jacques Cabau, *La Prairie perdue, le roman américain* [1966], Paris, Éditions du Seuil, 1981, p.18.

[42] Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, *op.cit.*, p.7.

[43] *Idem*, p.23 note 8.

[44] Jacques Cabau, *op.cit.*, pp.13 et 14.

[45] Nathaniel Hawthorne, *Le Faune de marbre* [1860], trad. Roger Kahn, Paris, José Corti, 1995, p.9.

[46] Stendhal, *Le Rouge et le Noir* [1830], Paris, Gallimard, La Pléiade, 1952, pp.199-200 de la préface d'Henri Martineau.

Flaubert, *Madame Bovary*, paru en 1856 mais débuté en 1851, trois ans également après l'affaire Delamare[47]. Le fait divers y fournit non pas un cadre mais un point de départ, presque une anecdote, certes tragique.

Les critiques étudiant le roman policier relèvent néanmoins la fréquence du crime dans la littérature légitime du XIXe siècle et y voient le genre en germe. Néanmoins, lorsque Dostoïevski, dans *Crime et Châtiment* en 1866, met en scène le meurtre d'une vieille femme, sa narration ôte toute incertitude quant à son assassin, le protagoniste du roman autour duquel gravitent de nombreux personnages. Celui du juge d'instruction n'est pas même le personnage secondaire le plus important et le récit n'est en rien celui d'une enquête, même si le roman est considéré à sa parution en France comme « le plus terrifiant » des romans policiers[48]. Certes, le personnage de l'enquêteur peut apparaître avec une certaine mise en valeur dans *Une ténébreuse affaire* de Balzac (1841), *La Maison d'Âpre-Vent* de Dickens (1853) ou *Les Misérables* de Victor Hugo (1862), mais il y manque la réduction de l'histoire à l'exposition d'un fait divers et l'enquête y faisant suite, pour en faire de simples romans policiers. On n'y observe que de « mini-textes policiers à l'intérieur d'ensembles plus vastes »[49].

Nous observerons néanmoins l'émergence de cette nouvelle figure fictionnelle, instaurée selon des modalités narratives particulières, dans les trois dernières œuvres citées avant d'aborder la figure fondatrice et singulière de l'enquêteur dans trois contes d'Edgar Allan Poe, celle du Chevalier Dupin.

Balzac : l'espionnage politique de l'Empire contre les fidèles de l'Ancien Régime

Balzac a voulu, en 1841, dans *Une ténébreuse affaire*, « peindre la police politique aux prises avec la vie privée et son horrible action »[50] en s'inspirant d'un fait réel d'enlèvement. Dans son roman, deux représentants de la police, Corentin et Peyrade, échouent à établir la participation de plusieurs nobles à la conspiration de l'an XII contre Napoléon mais, quelque temps après, réussissent à monter une machination contre eux.

---

[47] Pierre-Marc de Biasi, *Gustave Flaubert, l'homme-plume*, Paris, Gallimard, 2002, pp.41 et 42.

[48] Pierre Pascal, introduction à Fedor Dostoïevski, *Crime et Châtiment* [1866], Paris, Gallimard, La Pléiade, 1950, p.14.

[49] Jean-Claude Vareille, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, *op.cit.*, p.48.

[50] Honoré de Balzac, *Une ténébreuse affaire* [1841], Paris, Gallimard, Folio, 1982, préface à la première édition, p.249.

En 1929, Régis Messac y voit « la plupart des fils qui serviront à tisser la trame bariolée de l'imbroglio policier »[51].

La fonction heuristique de la métaphore[52] de la chasse[53]

L'analogie avec la chasse type le personnage de l'homme de police comparé à un « limier » qui a « toutes les émotions du chasseur »[54], tout comme elle type le personnage du chassé qui « couché à plat ventre, l'oreille collée à la terre, estimait, à la manière des Indiens[55], le temps qui lui restait par la force du son »[56].

La comparaison entre la chasse et l'enquête policière peut être développée, comme Paul Ricœur[57] invite à le faire à propos de la métaphore, par la mise en rapport des termes qu'elle implique, en l'occurrence, ici, ceux de chasseur-chien de chasse-gibier et institution-policier-criminel. Sa mise en « équation » analogique sous la forme : « le chien de chasse est au gibier ce que le policier est au criminel », « le chasseur est au gibier ce que l'institution est au criminel » mais aussi « le policier est à l'institution ce que le chien est à son maître », peut alors produire du sens.

Si la chasse est un plaisir – longtemps réservé au noble – que semble s'approprier le policier – ce roturier, ce dernier n'est néanmoins pas le chasseur mais le chien tenu en laisse. Cependant, si c'est l'institution qui est le chasseur, le chien de chasse partage avec son maître certains goûts et fonctions.

À la chasse sont associés les termes qui s'opposent de vie et de mort, de source de nourriture et de destruction de bêtes nuisibles. En fournissant la nourriture à la

---

[51] Cité par René Guise dans son introduction à *Une ténébreuse affaire*, *op.cit.*, p.9.

[52] Paul Ricœur, *La Métaphore vive* [1975], Paris, Éditions du Seuil, 2007, p.32 : « La parenté privilégiée de la comparaison avec la métaphore proportionnelle […] assure son insertion dans le champ de la métaphore ».

[53] Bien après Balzac, les Mémoires et Souvenirs des policiers sont « fondés sur la métaphore cynégétique » dans Dominique Kalifa, *Policier, détective, reporter. Trois figures de l'enquêteur dans la France de 1900*, Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle 2004/1 (n°22), pp.15-28, p.19. URL : http://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2004-1-page-15.htm

[54] Balzac, *Une ténébreuse affaire*, *op.cit.*, p.108.

[55] Balzac se réfère implicitement à Cooper, ce qu'il fera explicitement en 1855 dans *Les Paysans*, Paris, Gallimard, 2001, p.63 : « Voilà les Peaux-Rouges de Cooper, se dit-il [Blondet], il n'y a pas besoin d'aller en Amérique pour observer des sauvages ».

[56] Balzac, *Une ténébreuse affaire*, *op.cit.*, p.89.

[57] Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, *op.cit.*, p.36.

communauté, le chasseur assure la survie de celle-ci, en détruisant les animaux nuisibles, il en assure la protection, deux fonctions qu'il partage avec le policier (protection d'un modèle de société et survie de son organisation). Au chasseur primitif qui mange l'animal pour s'en approprier les vertus correspond la fascination du policier pour le criminel dont il n'est souvent pas loin de partager la marginalité[58]. À la figure du double, récurrente dans le roman policier, correspond la représentation mythologique de l'activité masculine par la déesse Artémis. À la mise en danger du policier correspond la figure d'Actéon, le chasseur devenu lui-même chassé.

Techniquement, le chasseur doit connaître les habitudes de son gibier comme le policier doit connaître celles du criminel afin de ne pas le mettre en alerte, d'où les vêtements verts du chasseur et l'allure inoffensive (ou le déguisement) du policier. La forêt et les bois, cadre de la lutte entre les parties, se retrouve plus tard, dans le *film noir*, dans la métaphore de la *jungle* urbaine.

Balzac utilise également la comparaison (*comme*) animale pour typer l'un des personnages dès les premières pages du roman, il est « leste *comme* un singe », « ses yeux [sont] *comme* ceux des tigres », ses oreilles possèdent « une sorte de mobilité *comme* celle des bêtes sauvages »[59]. Subtilement, l'onomastique fait appel également au monde animal : la jeune et chaste héroïne s'appelle Laurence de Saint-*Cygne*.

La physiognomonie et la phrénologie prédisent un destin : « la science de Lavater et de Gall prouverait invinciblement qu'il y a dans la tête de tous ces gens [qui périssent sur l'échafaud], même chez les innocents, des signes étranges » et « le cou, court et gros, tentait le couperet de la loi »[60]. Balzac fournit explicitement les sources de sa typologie, sources qui seront assimilées et métaphorisées par le roman policier.

Cependant, la structure d'*Une ténébreuse affaire* diffère de celle qui distinguera le roman policier canonique : l'auteur y fait partager son savoir au lecteur[61]. Il cherche moins à compliquer l'intrigue qu'à valoriser les personnages exceptionnels – soit qu'il les juge favorablement par attachement à l'Ancien Régime (la comparaison avec les bêtes sauvages est positive), soit qu'il soit fasciné par la figure de Fouché et de ses représentants

---

[58] Quoique les comparaisons portent sur l'ouïe (les oreilles) et l'odorat (le museau) et non sur la gueule : s'il s'agit d'un chien, c'est un chien d'arrêt.

[59] Balzac, *Une ténébreuse affaire*, *op.cit.*, pp.24 et 25 (c'est moi qui met en italiques).

[60] *Idem*, p.24.

[61] Le procédé a toutefois une fortune moderne dans la série télévisuelle *Colombo*, par exemple.

(caractérisés minutieusement, mais ironiquement, par leur accoutrement). D'autre part, la structure narrative n'oppose pas policiers et malfaiteurs : les policiers sont à l'origine du mystère et non responsables de son élucidation. Le rôle de « détective » appartiendrait plutôt à d'autres personnages, qui défendent les accusés lors du procès qui leur est fait.

Quant aux figures des policiers eux-mêmes, Corentin et Peyrade, ils ont une activité et des relations complexes : l'un, qui fut le maître de l'autre (« Peyrade avait formé Corentin »[62]) est devenu son subalterne[63] et ils sont au service de la police politique (« Corentin était attaché sans réserve à Fouché »[64]). La fortune du couple dans le roman policier se fera sur la base d'autres rapports.

Pour reprendre l'expression de Jean-Claude Vareille, l'ensemble est plus vaste : dans ce roman de 235 pages dans l'édition citée, le nom de Fouché apparaît 69 fois, celui de Talleyrand 24, celui de Bonaparte 42. Enfin, Napoléon, cité par ailleurs 39 fois, apparaît en personne – « personnage-référentiel »[65] – préparant la bataille à Iéna, dans un entretien avec le personnage féminin du roman.

La figure « idéale » : Vautrin

Le personnage formidable de Vautrin, l'ancien forçat apparu dans *Le Père Goriot* (Balzac, 1835) et devenu chef de la police à la fin de *Splendeurs et misères des courtisanes* (Balzac, 1838-1847), est redevable à la figure historique de Vidocq dont les Mémoires ont paru en 1828. Si « Balzac et Hugo ont tous deux connu Vidocq »[66], le personnage de Vautrin est antérieur à ceux de Victor Hugo et il n'est sans doute pas anodin que l'on retrouve le nom de Madeleine, le compagnon de chaîne de Vautrin, parmi les pseudonymes de Jean Valjean.

Dickens : le policier victorien et son épouse, une prise de conscience

Dickens, dans *La Maison d'Âpre-Vent*[67] (1853), met en scène le personnage de l'inspecteur Bucket dans un vaste roman dénonçant au travers d'une narration à deux voix

---

[62] Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, Le Livre de Poche, 1963, p.139.

[63] Balzac, *Une ténébreuse affaire*, *op.cit.*, p.36.

[64] *Idem*, p.81.

[65] Philippe Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage* dans Barthes, Roland et al., *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p.122.

[66] Marcel Reboussin, *Vautrin, Vidocq et Valjean* dans *The French Review*, vol.2, n°4, mars 1969, p.524.

[67] Charles Dickens, *La Maison d'Âpre-Vent* (*Bleak House*, 1853), trad. de Sylvère Monod, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1979.

les aberrations de la justice, les conditions de vie dégradantes des pauvres, les hypocrisies sociales et morales … La voix narrative de l'héroïne nous communique son propre point de vue innocent sur la partie des événements dont elle a connaissance. Celle du narrateur omniscient conte l'assassinat d'un avoué corrompu menaçant de révéler l'existence secrète d'un enfant illégitime, elle déroule une intrigue compliquée, menée par une multitude de personnages appartenant à toutes les couches de la société.

L'inspecteur Bucket participe à la fois, involontairement, à la découverte de ce secret et, volontairement, à la découverte de l'auteur du crime. L'inspecteur est présenté comme « un homme de forte carrure, à l'air solide, à l'œil vif, vêtu de noir, d'âge moyen »[68] qui « effectue son travail honnêtement et de façon dépassionnée sans préférence pour quelque classe sociale que ce soit et sans intérêt personnel indu »[69]. Une singularité du personnage tient, dans son enquête, dans la mise à contribution de son épouse, une « personne possédant un genre naturel de détective »[70], et dont il reconnait l'aide : « cette enquête n'aurait jamais pu être ce qu'elle a été sans Mrs Bucket »[71].

La découverte de l'injustice sociale

C'est un homme fait, qui découvre que la police peut être utilisée pour le mal ou pour le bien, pour servir les intérêts des puissants ou pour défendre des opprimés. On a pu le voir comme « un personnage ironique, paradoxal et ambigu, car Dickens savait que la vérité reste toujours hors de portée » mais « les "trous" ou les "ratés" de l'enquête » [72] ne peuvent en faire un surhomme.

Si *La Maison d'Âpre-Vent* présente l'histoire d'une orpheline retrouvant sa mère déchue et accédant au bonheur sous la forme du mariage, caractéristiques du roman

---

[68] Charles Dickens, *La Maison d'Âpre-Vent*, *op.cit.*, p.372.

[69] Ronald R. Thomas, *Detection dans the Victorian Novel* dans Deirdre David (ed.), *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2001, p.177, « who performed his job honestly and dispassionately without preference for any particuliar class and without indue concern for himself ».

[70] Charles Dickens, *La Maison d'Âpre-Vent*, *op.cit.*, p.854.

[71] *Idem*, p.887. Figure d'un couple d'enquêteurs petits-bourgeois opposée à la figure du couple mondain de Nick et Nora Charles de Dashiell Hammett dans *The Thin Man*.

[72] John McBratney, dans le compte-rendu de Annie Escuret, *Albert D. Pionke & Denise Tischler Millstein (ed.), Victorian Secrecy : Economies of Knowledge and Concealment* dans *Cahiers Victoriens et édouardiens* [en ligne] 72 Automne|2010, mis en ligne le 29 août 2016, consulté le 27 février 2017 (URL : http://cve.revues.org/2755).

populaire, l'enquête de l'inspecteur constitue plus qu'un « mini-texte policier », mais un des fils narratifs qui tendent le texte, en relation avec les autres fils narratifs. La présence dans le roman de deux enquêtes, l'une privée et l'autre publique, de deux figures d'enquêteurs représentatives de la loi mais opposées – l'avoué corrompu et le policier honnête –, l'importance de ce dernier le mettant en situation avec toutes les classes sociales, les fausses pistes et le coup de théâtre de la révélation de l'auteur du crime, font du roman de Dickens peut-être le plus « policier » des trois romans et du personnage de l'inspecteur Bucket un policier ordinaire moderne.

Hugo : la société et ses chiens de chasse

Commencé en 1845 et publié en 1862, le roman de Victor Hugo déploie une vaste intrigue peuplée de personnages devenus mythiques[73], Fantine, Cosette, les Thénardier, Gavroche, Javert, Jean Valjean... L'action policière se restreint au couple formé par ces deux derniers personnages, l'ancien forçat Jean Valjean et Javert, l'inspecteur de police.

La métaphore de la chasse se retrouve dans la description du policier, cependant, les termes de la métaphore n'en font plus le chasseur, mais son chien (ou son faucon) : c'est « l'œil de faucon »[74] de Javert auquel un nom, Montfermeil fait « dresser l'oreille »[75], qui se met « à l'arrêt »[76], qui « réfléchit comme un limier qui met le nez à terre pour être juste sur la voie »[77]. D'ailleurs, il est « composé de deux sentiments très simples […] : le respect de l'autorité, la haine de la rébellion », il a « une sorte de foi aveugle et profonde », de plus, il n'a « aucun vice »[78]. Ce n'est qu'à la fin du roman qu'il cesse « d'être simple », qu'il voit « devant lui deux routes également droites toutes les deux »[79].

C'est la société établie, qui fait l'objet d'une critique sévère dans *Les Misérables*, qui devient métaphoriquement le « chasseur », lançant ses policiers pour débusquer les

---

[73] En témoignent les nombreuses adaptations, dans de nombreux pays, au théâtre, au cinéma, à la télévision, en comédie musicale, en bande-dessinée.

[74] Victor Hugo, *Les Misérables* (1862), Paris, Éditions Robert Laffont, 1985, p.140.

[75] *Idem*, p.373.

[76] *Idem*, p.643.

[77] *Idem*, p. 375.

[78] *Idem*, pp.136 et 137.

[79] *Idem*, p.1040.

éléments qu'elle juge nuisibles. C'est ainsi que le plaisir du chasseur n'est pas partagé par Javert qui ne possède qu'une fonction d'animal domestique. Dans sa dénonciation, Victor Hugo, comme Balzac, inverse les valeurs qui seront celles du roman policier[80]. C'est le personnage du « chassé » qui utilise les armes du chasseur : Jean Valjean est maitre en déguisement (M. Madeleine ou le père Fauchelevent, pour les plus connus) et ce n'est qu'à la force, également extraordinaire, qu'il déploie (il soulève la voiture qui écrase un charretier) que le policier le reconnaît. C'est Jean Valjean le surhomme.

Le couple de Javert et Jean Valjean : l'ambition de la surveillance totale

La carrière de Javert toute entière dédiée à la traque de Jean Valjean, de Toulon à Paris en passant par Montreuil-sur-Mer, renvoie à l'ambition de surveillance totale, liant policier et malfaiteur, à laquelle aspire la société du XIXe siècle, surveillance réalisée dans le panoptisme architectural des prisons[81]. À cette architecture (la visibilité, le haut) s'opposent les égouts[82] (l'obscurité, le bas) par lesquels Jean Valjean s'échappe.

Mais, à nouveau, l'ensemble est plus vaste : si l'on observe 463 occurrences du nom de Javert, les occurrences cumulées des noms de Napoléon, Buonaparte ou « empereur », Louis XVIII et Louis-Philippe apparaissent 316 fois, soit plus des deux tiers de celles du policier. La chasse de Jean Valjean par le policier n'est qu'un épisode romanesque parmi d'autres épisodes romanesques, considérations historiques ou sociales et « l'ensemble du texte est […] surchargé et miné de tous les genres extra-romanesques possibles : discours politiques, vers, chansons … »[83].

Poe : le couple du narrateur, témoin « naïf », et de l'enquêteur, « pur esprit

Une structure narrative et une figure bien différentes apparaissent aux États-Unis dans l'œuvre d'Edgar Poe mettant en scène le Chevalier[84] Dupin. Le personnage apparaît dans trois nouvelles[85], *Double assassinat dans la rue Morgue* (1841), *Le Mystère de*

---

[80] Ou plutôt, le roman policier inversera les valeurs du chasseur et du chassé.

[81] Voir Michel Foucault, *op.cit.*, chapitre III, p.228.

[82] Lieu destiné à un avenir cinématographique dans, entre autres films, *Le Fantôme de l'Opéra* (*Phantom of the Opera*, Arthur Lubin, 1943) ou *Le Troisième Homme* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949), *Il marchait la nuit* (*He walked by Night*, Alfred L. Werker, 1948), *Kanal* (Andrzej Wajda, 1956) …

[83] Victor Hugo, *op.cit.*, texte de présentation par Annette Rosa, p.VI.

[84] Le titre de chevalier n'apparaît qu'au début de la seconde nouvelle.

[85] Edgar A. Poe, *Œuvres en prose,* trad. Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1951.

Marie Roget (1842) et *La Lettre volée* (1844), que l'auteur décrit de façon explicite comme des « Histoires de raisonnement »[86]. La forme courte de la nouvelle permet une appréhension globale de sa structure apparente et de son action plus aisée. On observe un approfondissement de la personnalité de l'enquêteur de nouvelle en nouvelle.

Les qualités requises par un analyste font l'objet du prologue de *Double assassinat dans la rue Morgue* qui est suivi par l'histoire de la rencontre du narrateur et de Dupin. La suite de la nouvelle, conte l'histoire d'un crime en chambre close, les observations de Dupin sur les lieux du crime et les déductions qu'il en tire.

Dans *Le Mystère de Marie Roget*, le chevalier n'accède aux informations à propos de la disparition et la découverte du cadavre d'une jeune fille, qu'au travers de la narration qu'en fait le préfet de police et des développements parus dans la presse. Toute son enquête se passe ainsi « en chambre ». Dupin oppose les contradictions des témoignages et la divergence des avis pour ensuite exposer ses propres déductions.

L'intrigue de *La Lettre volée* met en scène un chevalier Dupin actif. D'après sa connaissance de la personnalité du voleur – mathématicien et poète – il devine comment la lettre volée est cachée et procède à un *second vol* et à une substitution malicieuse qui l'identifie secrètement.

Un autre couple, celui de l'enquêteur et du criminel

La Lettre volée, « étrange nouvelle policière […] dans laquelle le coupable est d'emblée connu, et dans laquelle le détective qui s'est joué de son adversaire prend plaisir à laisser un "indice" de son identité »[87], a suscité de nombreux commentaires[88] sur « l'articulation surface-profondeur »[89] proposée par Dupin. Elle offre, pour s'en tenir à la figure de l'enquêteur, un combat – absent des deux premières nouvelles – de celui-ci avec la figure jumelle du criminel. Textuellement, les noms de Dupin et du voleur (« D… ») commencent par la même lettre (tout comme « double » en français et en anglais). Narrativement, la lettre dont les deux faces sont utilisées, est volée deux fois, et le chevalier affronte son adversaire avec les mêmes armes (substituer un document imitant l'apparence de la lettre modifiée par le ministre). Moralement enfin, l'action de Dupin est

---

[86] « *Tales of ratiocination* », lettre d'E. A. Poe à P. Cooke du 9 août 1846 (www.eapoe.org).

[87] Jacques-David Ebguy, *Poe avec Foucault : le paradigme herméneutique de « La Lettre volée »* dans *Littérature* 2007/3, n° 147, p.91 (www.cairn.info/revue-litterature).

[88] Jacques-David Ebguy, *op.cit.*, voir note 10 p.5 : Lacan, Derrida, Milner.

[89] *Idem*, p.85.

au service d'une victime (il est « partisan de la dame en question »[90]) et une revanche sur « un homme de génie sans principes »[91], qui lui a joué, autrefois, « un vilain tour »[92].

Les trois nouvelles offrent des variations de la structure narrative *crime-observation-déduction* qui les ont fait considérer comme les fondements du roman policier[93] que nous étudierons plus loin. Pour Boileau et Narcejac, néanmoins, Poe « ne s'est pas aperçu qu'il avait trouvé simultanément les règles de l'enquête policière et celles du roman policier, qui s'excluent cependant »[94] car les « exigences profondes [de la fiction littéraire] ne sont pas du tout celles de la véritable enquête policière »[95]. Le résultat de celle-ci est incertain alors qu'« au contraire, le roman policier ne nous satisfait pleinement que s'il prend les allures d'une enquête qui va infailliblement à son but »[96]. Les deux auteurs estiment que Poe « est passé à côté du roman policier proprement dit parce qu'il n'a pas consenti à développer d'élément dramatique que tout mystère contient à l'état latent ». Ils ajoutent que « la seule présence de Dupin rend inutiles d'autres personnages [qui auraient] leurs conflits, leurs peines, leurs douleurs »[97].

Le personnage de l'enquêteur qui s'en dégage est celui d'un individu doué d'une « aptitude analytique particulière » qu'il prend « un délice âcre » à exercer, « peut-être même à [l'] étaler » [98] au profit du narrateur et du lecteur (« Comment a-t-il pu se faire

---

[90] Edgar Poe, *La Lettre volée* [1844] dans *Œuvres en prose*, *op.cit.*, p.64.

[91] *Idem*, p.64.

[92] *Idem*, p.64.

[93] Cependant, Pierre Leyris estime que *Le Sort calamiteux de Mr Higginbotham* [1834] de Nathaniel Hawthorne lui semble « la première histoire policière notoire de la littérature américaine, car elle est antérieure à ceux des contes de Poe » (préface de Hawthorne : *Monsieur du miroir*, trad. Pierre Leyris, Paris, Joseph Corti, 1992, note 2 p.13). En revanche, Borges y voit la préfiguration du « genre policier que devait inventer Poe, dans *Nathaniel Hawthorne* [1949] dans Jorge Luis Borges, *Enquêtes suivi de Entretiens*, Paris, Gallimard, 1967, p.102.

Le conte fut publié en 1837 dans le recueil *Twice-Told Tales,* Boston, American Stationers CO., John B. Russell (archiv.org/details/twicetoldtales00hawt).

[94] Boileau-Narcejac, *Le Roman policier*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1964, p.46.

[95] Boileau-Narcejac, *op.cit.*, pp.48 et 49.

[96] *Idem*, p.48.

[97] *Idem*, p.54.

[98] Edgar Poe, *Double assassinat dans la rue Morgue* [1841] dans *Œuvres en prose*, *op.cit.*, p.12.

que vous ayez deviné que je pensais à …? »[99]). Dupin pose, au travers du narrateur, le principe de « l'identification de l'intellect de notre raisonneur avec celui de son adversaire »[100] et l'axiome « que le mystère est considéré comme insoluble par la raison même qui devrait le faire regarder comme facile à résoudre – je veux parler du caractère excessif sous lequel il apparaît »[101]. Enfin, c'est une figure en miroir du criminel qu'il débusque en se déguisant (les lunettes bleues).

Balzac, Dickens, Hugo, Poe : la création de prototypes et de leurs doubles

Le personnage de l' « enquêteur » est présenté péjorativement dans les romans de Balzac ou d'Hugo et positivement dans le roman de Dickens ou les nouvelles de Poe. Cependant, la complexité de l'activité de Peyrade et Corentin ne se retrouve pas dans la monomanie de Javert tandis que Bucket, à la vie bourgeoise d'époux, ne ressemble guère à Dupin, auquel le titre de chevalier confère une certaine noblesse.

Plus que des policiers, Peyrade et Corentin, préfigurent les figures d'espions machiavéliques qui combinent des « coups » politiques. La solitude de Javert annonce tous les personnages de policiers célibataires (Dupin, Holmes, Philo Vance, Poirot …). Dupin apparaît comme le prototype des détectives en chambre (Holmes, Philo Vance, Nero Wolfe). Bucket, figure de l'homme d'une « bonne » police « qui a su mieux qu'une autre organiser ses indicateurs »[102], et sa vie bourgeoise, annonce les personnages de fonctionnaires de police sans illusion sur le monde qui les entoure (l'Op' de la Continentale de Dashiell Hammett ou Jules Maigret de Georges Simenon, par exemple).

L'enquêteur et son double

La figure du double émerge également des œuvres de ces romanciers. Vautrin est le double de lui-même, non seulement dans l'évolution de sa carrière « professionnelle » (de bagnard à chef de la police) mais également dans ses nombreux avatars (Jacques Collin, M. de Saint-Estève, Carlos Herrera …). Jean Valjean et sa prise de conscience (de l'épisode de Petit-Gervais à l'adoption de Cosette) est un miroir tendu à Javert, rigide et asservi. Dupin a son double criminel dans la figure du ministre voleur et son double

---

[99] Edgar Poe, *Double assassinat dans la rue Morgue* dans *Œuvres en prose*, *op.cit.*, p.13. Question que Watson pose fréquemment à Holmes.

[100] Edgar Poe, *La Lettre volée*, *op.cit.*, p.56.

[101] Edgar Poe, *Double assassinat dans la rue Morgue*, *op.cit.*, p.25.

[102] André Malraux, préface à *Sanctuaire,* William Faulkner, Gallimard, 1968, p.5.

écrivain dans la figure du narrateur. L'honnête Bucket possède son double dans la figure de l'avoué, et son « même » dans la figure de son épouse.

Toutes ces figures sont exploitées par d'autres écrivains au XIXe siècle, en particulier deux écrivains dont les œuvres influenceront les auteurs ultérieurs, Émile Gaboriau et Wilkie Collins.

1.4 - Le personnage de l'enquêteur dans la littérature populaire : deux auteurs marquants en France et en Grande-Bretagne : Gaboriau et Collins

Émile Gaboriau (1832-1873), la construction progressive de M. Lecoq

L'écrivain est « imprégné […] des récits de l'écrivain américain [Fenimore Cooper] »[103] et « il avait, a-t-on dit, une connaissance parfaite de *La Comédie Humaine* mais on ignore pourquoi il ne la cite jamais. Mais il fut avant tout un admirateur de Stendhal »[104].

Le personnage de Lecoq apparaît en 1866 dans deux romans, *L'Affaire Lerouge* – paru en feuilleton en 1863 – et *Le Crime d'Orcival*. Il réapparaît en 1867 dans *Le Dossier 113*, en 1868 dans *Les Esclaves de Paris* et en 1869 dans *Monsieur Lecoq*.

La structure narrative, les analepses retardent le dénouement

Les intrigues des romans sont extrêmement compliquées et variées. *L'Affaire Lerouge*[105] débute par la découverte de l'assassinat de l'ancienne nourrice de deux enfants. L'un des deux est accusé à tort avant que l'autre ne soit reconnu coupable. L'intrigue repose sur une substitution d'enfants qui n'a pas eu lieu. *Le Crime d'Orcival*[106] débute par la découverte d'un double assassinat : celui d'une femme dont on découvre le corps alors que celui de l'époux a disparu. C'est lui qui a assassiné sa femme pour en hériter. *Les Esclaves de Paris* expose longuement la mise au point d'une entreprise de

---

[103] Roger Bonniot, *Émile Gaboriau (1832-1873) ou la naissance du roman policier*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1985, p.12.

[104] Roger Bonniot, *op.cit.* p.13. Pourtant, si Gaboriau ne cite jamais le nom de Balzac, dans *Les Esclaves de Paris* la relation entre Mascarot et Paul Violaine a tout de celle de Vautrin et Lucien de Rubempré. De plus, Gaboriau s'essaie à des allusions aux personnages principaux de ses romans précédents. Enfin, il clôt quasiment la première partie de *Monsieur Lecoq* (p.538) par ces mots : « Oui, je me tiendrai dans l'ombre jusqu'au jour où j'aurai levé le voile de cette *ténébreuse* affaire », (c'est moi qui met en italique).

[105] Peut-on voir, dans « Lerouge », l'allusion au sang du crime ?

[106] Émile Gaboriau, *Le Crime d'Orcival* dans *Les Enquêtes de M. Lecoq*, Paris, Omnibus, 2011.

chantage de grande envergure à laquelle se livrent plusieurs individus aux dépens de hauts personnages. *Le Dossier 113* met en scène le vol de valeurs dans le coffre d'une banque dont deux personnes seulement ont la clé. Dans *Monsieur Lecoq*, des crimes commis dans un bouge compromettent plusieurs personnes de la noblesse.

Si la narration du premier roman suit l'ordre chronologique à partir de la découverte du crime, celles des romans suivants se présentent différemment. *Le Crime d'Orcival* offre, au tiers de la narration, une longue analepse sous la forme du récit d'un des personnages, puis le retour au présent aux deux-tiers du roman. *Le Dossier 113* se décompose en deux parties de longueur égale suivies d'un bref dénouement, la première partie concerne le délit et l'enquête, la deuxième une analepse remontant à vingt ans en arrière. La structure de *Monsieur Lecoq* est encore plus variée : après l'exposition du crime et du début de l'enquête, une longue analepse remontant une génération est suivie d'une seconde analepse plus courte décrivant les crimes, puis d'un épilogue où le policier obtient les preuves. Enfin, s'il n'y a pas d'analepse dans *Les Esclaves de Paris* – quoique le long récit de l'abandon d'un enfant puisse être considéré comme tel –, la machination ourdie, c'est-à-dire le crime, occupe à peu près les quatre-cinquièmes du roman et ne peut être considérée en conséquence comme une prolepse.

Pour Boileau et Narcejac, par le recours à l'analepse « la tâche du policier [Lecoq] est moins de rendre intelligibles des indices en apparence absurdes que de ramener au jour le passé des protagonistes »[107], les analepses ne font du roman qu'une « nouvelle policière autour de laquelle continue de proliférer le mélodrame traditionnel »[108].

Néanmoins, « Gaboriau nous lègue un authentique personnage de roman : Lecoq. Dupin était un détective ; Lecoq est un policier »[109], tandis que son maître, le père Tabaret est un amateur auquel la police fait parfois appel.

La construction du personnage de Lecoq et les hésitations de l'auteur

La création du personnage par Gaboriau ne semble pas s'être faite de façon déterminée. Présenté comme simple « aide de camp » au début de *L'Affaire Lerouge*, Lecoq, dont le nom sonne comme celui de Vidocq[110], est un « ancien repris de justice

[107] Boileau-Narcejac, *op.cit.*, p.58.

[108] *Idem*, p.59.

[109] *Idem*, p.60.

[110] Mais évoque également le « coq gaulois », ce qui en fait un personnage bien « français ».

réconcilié avec les lois, un gaillard habile dans son métier, fin comme l'ambre »[111] qui s'oppose à son chef, le célèbre Gévrol de la police de sûreté. C'est à sa demande qu'un amateur, quasiment un artiste qui « fait de la police pour son succès, ni plus ni moins qu'un auteur »[112], Tabaret, surnommé « le père Tirauclair », s'empare de l'affaire et découvre le coupable. C'est lui le véritable enquêteur du premier roman et qui reconnaît sa propre dette, et celle de l'auteur, à l'égard de Fenimore Cooper :

> En lisant les mémoires des policiers célèbres, attachants à l'égal des fables les mieux ourdies, je m'enthousiasmais pour ces hommes au flair subtil […] qui suivent à la piste, le code à la main, à travers les broussailles de la légalité, comme les sauvages de Cooper poursuivent leur ennemi au milieu des forêts de l'Amérique.[113]

Dans *Le Crime d'Orcival*, Lecoq est devenu « M. Lecoq, de la Sûreté, envoyé par la préfecture de police »[114] et qui fut « l'élève chéri du père Tabaret »[115]. Gaboriau le dote d'un passé différent : après « de fortes études », entré au service d'un astronome qui ne le paye pas assez pour assouvir ses vices - les femmes et le jeu – il envisage le vol. Mais, comme Lecoq le dit à deux interlocuteurs, « étant né honnête […] et tenant absolument à utiliser les aptitudes que m'avait départies la nature… j'entrais à la Préfecture. Dans la crainte de devenir voleur, je devenais agent de police »[116]. Dans le roman, c'est un redresseur de tort, qui n'hésite pas, pour le salut d'une jeune fille séduite, à tuer le coupable au lieu de l'arrêter : « En avais-je le droit ? Non, mais ma conscience ne me reproche rien, c'est donc que j'ai bien agi »[117]. Dans *Monsieur Lecoq*, le policier est redevenu « un garçon de vingt-cinq à vingt-six ans, presqu'imberbe, pâle, avec la lèvre rouge et d'abondants cheveux noirs ondés »[118]. Comme dans *L'Affaire Lerouge*, il

---

[111] *L'Affaire Lerouge* dans *Les Enquêtes de M. Lecoq*, *op.cit.*, p.18.

[112] *Ibidem*, p.22.

[113] Le père Tabaret dans Émile Gaboriau : *L'Affaire Lerouge* dans *Les Enquêtes de M. Lecoq*, Paris, Omnibus, 2011, p. 36

[114] *Le Crime d'Orcival*, *op.cit.*, p.990.

[115] *Idem*, p.1005.

[116] *Idem*, p.1042.

[117] *Idem,* p.1242.

[118] *M. Lecoq* dans *Les Enquêtes de M. Lecoq*, *op.cit.*, p.313.

consulte Tabaret qui lui répète cet axiome : « se défier surtout des apparences, croire précisément le contraire de ce qui paraîtra vrai ou seulement vraisemblable »[119].

On observe ainsi dans le personnage la double influence du mélodrame (les vices mais l'honnêteté, les torts réparés) et du plaisir de l'abstraction (l'astronomie, le jeu).

Le surhomme protéiforme

Professionnellement, Lecoq est un maître en déguisement, il « a l'air qu'il lui plaît d'avoir […] son masque mobile se prête à des métamorphoses étranges […] En lui, il change tout, même le regard »[120]. Dans *Le Dossier 113*, l' « illustre employé de la préfecture »[121] dont « personne ne peut se vanter de connaître la vraie figure »[122] est simultanément Lecoq, Caldas, Verduret. Pour la première fois, le lecteur est introduit dans son intérieur où règne sa servante, « une ancienne réclusionnaire taillée en carabinier, plus dévouée à son maître qu'un chien de berger »[123].

Lecoq est le double professionnel du père Tabaret – lui-même double avec son surnom de Tirauclair –, personnage de l'amateur[124]. Ancien repris de justice passé au service de la police, son personnage évoque la figure double de Vidocq et certainement celle de Vautrin. Intellectuel doué d'une aptitude à combiner des vols sans risques[125] pour assouvir ses vices, il désire mettre ce don au service de la société, cependant que, fonctionnaire, il obéit à sa morale propre.

Enfin, les métamorphoses de M. Lecoq « de la préfecture », en font un maitre en tromperie, un surhomme, l'égal de Protée ou de Zeus lui-même.

---

[119] *M. Lecoq* dans *Les Enquêtes de M. Lecoq*, *op.cit.*, pp.526 et 527.

[120] *Le Crime d'Orcival*, *op.cit.*, p.991.

[121] Émile Gaboriau, *Le Dossier 113*, Paris, Dentu, 1867 (http://gallica.bnf.fr), p.53.

[122] *Idem*, p.75.

[123] *Idem*, p.100. On pense à Molly, « une bête sauvage apprivoisée », la servante de Jaggers, dans *Les Grandes Espérances* paru cinq ans avant : accusée d'un crime, elle est défendu par l'homme de loi et entre à son service après le procès. Charles Dickens, *Les Grandes Espérances* (1861), trad. Sylvère Monod, Paris, Gallimard, Folio classique, 1999, pp.574 et 577. Jaggers est le type du personnage qui sait tout, à l'instar du détective à la fin de son enquête.

[124] Un autre personnage d'amateur, dans *Les Esclaves de Paris*[124], partage la sûreté et la rapidité des déductions de Lecoq.

[125] « S'il existait, voyez-vous, beaucoup de voleurs de ma force, il faudrait rayer du dictionnaire le mot propriété », *Le Crime d'Orcival*, *op.cit.*, p.1042. Cette aptitude fera le fond d'une série de nouvelles de Richard Austin Freeman, mettant en scène le Dr Thorndyke, médecin légiste, *The Singing Bone*, en 1912.

En dépit des hésitations dans la construction du personnage, Lecoq est une figure ambigüe dont la complexité se retrouve aussi bien dans l'irréalité des détectives « en chambre » que dans la morale propre du privé du roman ou du film noir. « L'impact de Gaboriau, à l'étranger est immense »[126] et nous observerons son influence sur Conan Doyle.

Wilkie Collins (1824-1889), l'enquêteur-médecin et une enquête sous stupéfiant

Deux des plus célèbres romans de Collins, *La Dame en blanc*[127] et *La Pierre de lune*[128] offrent une intrigue digne d'un roman policier : « *La Pierre de lune* est le premier, le plus long et le meilleur des romans policiers anglais modernes […] dans un genre inventé par Collins et non par Poe »[129].

> Il est l'un des rares romanciers dont il convient littéralement de parler de ses « complots » : ce fut un conspirateur. Il prit des dispositions pour assassiner Godfrey Ablewhite [le voleur de *La Pierre de lune*] avec tant de détermination et de ruse que l'auraient fait des Indiens […] Finalement, La pierre de lune est probablement le meilleur roman policier au monde.[130]

À propos du second roman, l'avis de T. S. Eliot est justifié en ce sens que c'est un long roman – et non une nouvelle –, qu'il y a un mystère et qu'y apparaîssent deux figures construites de policiers, figures en couple ou en miroir, modèles du genre à venir.

La cheville ouvrière de l'enquête dans les deux romans est à chaque fois un jeune homme amoureux fortement intéressé à la résolution de l'énigme. Si le jeune héros de *La Dame en blanc* est, face à une conspiration, dans l'impossibilité de requérir la police, celui de *La Pierre de lune* la sollicite, faisant ainsi appel à deux « types » de policier :

---

[126] Claude Mesplède, *Dictionnaire des littératures policières*, Nantes, Éditions Joseph K., 2007, vol.1, p.802.

[127] Wilkie Collins, *La Dame en blanc* (*The Woman in White*, 1860), trad. L. Lenob, Paris, Éditions Phébus, 1995.

[128] Wilkie Collins, *La Pierre de lune* (*The Moon Stone*, 1868), trad. Marguerite de Vaudreuil révisée par I. Viéville Degeorges, Paris, Archipoche, 2013.

[129] « The first, the longuest, and the best of modern English detective novels [...] in a genre invented by Collins and not by Poe », T. S. Eliot cité par Ronald R. Thomas, *op.cit.*, p.179.

[130] G. K. Chesterton, *Le Siècle de Victoria en littérature* (1913), trad. Maurice Le Péchoux, Lausanne, L'Âge d'homme, 1994, pp.76 et 77.

l'incompétent inspecteur Seegrave de la police locale et le célèbre sergent Cuff[131] de Scotland Yard. C'est ce dernier personnage que nous étudierons.

Dans *La Pierre de lune,* le jeune homme cherche à élucider le vol d'un diamant commis aux dépens de la jeune fille qu'il aime. La pierre – déjà volée auparavant dans un temple indien – a été dérobée dans une demeure soigneusement fermée. Des brahmanes la recherchent, l'héroïne a un comportement inexplicable, une servante se suicide, un médecin perd la tête, son assistant s'adonne à l'opium et le héros, qui était drogué à son insu, en est accusé … bien que ce soit lui qui ait fait appel à la police locale puis à Scotland Yard. Le sergent Cuff ayant été remercié dans la crainte d'un scandale entachant la famille de la jeune fille, l'assistant du médecin suggère au jeune homme une procédure de reconstitution du vol tout à fait originale : lui faire prendre la même dose d'opium que celle qui lui a été donnée à son insu le soir du vol et, à l'heure identique à celle du vol, observer sa conduite.

Le roman victorien : des témoignages exposés comme « devant le juge »[132]

Le roman (terme français englobant les deux notions de *romance* et de *novel*) anglais, dont on situe la naissance au XVIIIe siècle avec la parution de *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe, 1719), se dégage de la *romance* pour la *novel*. Le second terme « reste en anglais pour nommer ces récits en prose de la vie d'un être de fiction qui évolue dans un univers parfaitement identique à celui de ses lecteurs »[133].

Avec l'apparition du roman (*novel*), « ce ne sont plus les hauts faits ou les méfaits de personnages légendaires ou célèbres, mais les aventures d'hommes ou de femmes du commun qu'il faut retracer »[134]. Se dégageant du modèle aristotélicien de la subordination des caractères à l'intrigue, le roman met en concurrence l'intrigue et le caractère[135]. La gestion du temps de l'intrigue ne propose alors que le genre de la pseudo-autobiographie

---

[131] Dont le nom évoque les *handcuffs*, les menottes.

[132] Ce principe de collage évoque le procédé des romans de James Ellroy, en particulier *American Tabloid*, trad. Freddy Michalsky, Paris, Rivages, 2010.

[133] Anne Dromart, *La Naissance du roman en Angleterre au XVIIIe siècle*, La Clé des Langues (Lyon : ENS LYON/DGESCO), 2008. url : http://cle.ens.lyon/naissance-du-roman/la-naissance-du-roman-en-angleterre-au-xiiie-siecle-36178.kjsp.

[134] Paul Ricœur, *Temps et récit, 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, pp.20 et 21.

[135] *Idem*, p.20.

de Defoe[136] ou le genre épistolaire utilisé par Samuel Richardson dans *Pamela* (1740)[137], genre qui permet d'entendre plusieurs voix[138]. Restent les critères de la gestion du temps et de la vraisemblance[139] du récit, résolus au XIXe siècle, l'âge d'or du roman.

Collins contourne le problème d'une focalisation multiple[140] en alternant les récits, les lettres ou les témoignages de divers personnages, narrateurs intradiégétiques : homme de loi, gouvernante, domestique, familier, membre de la famille, etc. et, bien sûr, celui du héros. L'histoire, comme celle de *La Dame en blanc*, est « exposée au lecteur, telle qu'elle eût dû l'être devant le juge. Aucun fait important ne sera relaté simplement par ouï-dire »[141] : « nous devrions tous à notre tour écrire l'histoire de la pierre de Lune, en tant que nous y avons été mêlés, et rien de plus »[142]. Il est à noter que la seule contribution au récit du sergent Cuff se borne à une lettre expliquant, à la fin du roman, les circonstances de la mort du coupable.

On observe une forte composante romanesque mélodramatique tant dans le décor («les plus horribles sables mouvants des rives du Yorkshire [où] se passe dans ces profondeurs inconnues quelque chose d'étrange » [49][143]) que dans l'apparence des personnages (« Son teint de bohémien, ses joues décharnées, les os saillants de son visage, ses yeux vitreux, sa chevelure noire et blanche » [494]), leurs sensations (« J'abandonne la triste histoire de Rosanna, à laquelle après bien des années je ne puis songer sans un serrement de cœur » [449]) ou leurs décisions (« Je me marie en désespoir de cause ». [374]).

Pour que *La Pierre de lune* soit un pur roman policier, il faudrait que le rôle du sergent Cuff soit plus étoffé et qu'il n'entre pas en concurrence avec les enquêteurs

---

[136] « […] par imitation des innombrables journaux, mémoires, autobiographies authentiques rédigées à la même époque », Paul Ricœur, *Temps et récit, 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p.24,

[137] Le roman de Henry Fielding, *Shamela*, paru l'année suivante, en est la satire.

[138] Le style épistolaire est utilisé en France dans *Les Lettres persanes* (Montesquieu, 1721), *Julie ou la nouvelle Héloïse* (Jean-Jacques Rousseau, 1761) ou *Les Liaisons dangereuses* (Choderlos de Laclos, 1782)

[139] Paul Ricœur, *Temps et récit, 2. La configuration dans le récit de fiction*, *op.cit.*, p.24 : « un problème plus urgent que celui de l'art de composer a occupé l'avant-scène : celui de la vraisemblance ».

[140] On a vu que Dickens, dans *La Maison d'Âpre-Vent*, juxtapose deux voix narratives.

[141] *La Dame en blanc*, *op.cit.*, préambule sans numérotation.

[142] *La Pierre de lune*, *op.cit.*, p.28.

[143] *Idem*, les nombres entre crochets renvoient aux numéros de page.

amateurs que sont le héros du roman, Franklin Blake, Bruff l'avoué, Ezra Jennings, l'assistant du médecin, qui préside à la reconstitution et, d'une certaine façon, la servante, Rosanna, qui cherche à disculper Franklin. Comme le relève Ronald R. Thomas, « le mystère est résolu ni par la connaissance de la loi de l'avoué, ni même par l'ingéniosité du policier mais par le diagnostic brillant du médecin »[144]. Néanmoins, le roman présente un véritable personnage d'enquêteur policier, même si le personnage ne peut déployer tous ses talents.

Le sergent Cuff

S'il n'apparaît que dans ce seul roman, c'est néanmoins un personnage complexe qui s'oppose en tout point à l'inspecteur local Seegrave. Ce dernier est « grand, bien portant et de tournure militaire », il joint « un regard fier et assuré à une superbe voix de commandement », son ton « péremptoire » [128] lui assure immédiatement, en conséquence, l'hostilité des domestiques. Mais il semble « se ratatiner » [147] lorsqu'il est mis en présence du sergent qui relève ses « nombreuses bévues » [161][145].

À l'opposé, Cuff, qui a la réputation de n'avoir pas « son pareil en Angleterre pour résoudre un mystère » [144], est « un homme d'âge mûr et grisonnant, et d'une maigreur telle qu'il semblait ne pas avoir une once de chair sur les os » [144], sa figure est en « lame de couteau »[146] et ses yeux « gris d'acier », « sa démarche est silencieuse, sa voix mélancolique ». « Il aurait pu être pasteur, entrepreneur de pompes funèbres ou tout ce que vous voudrez, sauf ce qu'il était en réalité » [145]. Ce n'est plus une aptitude à se travestir, c'est un travestissement permanent[147] qui, joint à une certaine diplomatie (« je n'ai rien d'autre à demander aux serviteurs que de s'unir pour m'aider » [153]), lui fait obtenir quelques résultats. Collins étoffe son personnage en lui prêtant un « dada » : la culture des roses, qui le fait converser longuement et fréquemment avec le jardinier du domaine.

Le personnage du sergent Cuff est proche du Bucket de Dickens, c'est l'homme qui fait le travail pour lequel il est payé et qui aspire à la retraite pour cultiver ses

---

[144] Ronald R. Thomas, *op.cit.*, p.183, « […] the mystery is solved not by the legal expertise of an attorney nor even by the ingenious detective, but by the diagnostic brilliance of a physician ».

[145] Le personnage préfigure les policiers incompétents : Lestrade (Conan Doyle), Japp (Agatha Christie) ou Guild (Dashiell Hammett).

[146] Voir note 217, page 50, la description de Sherlock Holmes.

[147] Comme M. Lecoq, à la même date.

rosiers[148]. À la fin du roman, il reconnaît avoir fait fausse route, et l'auteur se permet de lui faire dire que « les officiers de police infaillibles n'existent que dans les livres » [596].

Cette réflexivité[149] traduit-elle la conscience qu'a l'auteur d'inventer un genre ?

1.5 - Narration, personnages, émergence de principes génériques

Le modèle narratif, hésitations et éléments fondateurs

Simple délit ou crime ?

Faut-il qu'il y ait crime dans un roman policier, comme l'estime Uri Eisenzweig : « Les divers récits policiers ne comportant pas d'assassinat doivent être perçus comme des variantes, des transformations d'une ur-forme idéale »[150] ? *La Lettre volée* ou *La Pierre de* lune, énigmes sans assassinat, en sont-ils moins des romans policiers ? Le meurtre offre certainement un « irréparable » absent du vol et il se peut que le vol, moins transgressif que le meurtre, puisse susciter la sympathie du lecteur pour le voleur plus que l'identification au policier. Nous observerons plus bas que les cas proposés à Sherlock Holmes sont loin de tous présenter des crimes.

La gestion du temps encore hésitante

Les romans de Gaboriau sont loin de préfigurer la structure de « roman impossible » que développe Uri Eisenzweig[151] : dans *Les Esclaves de Paris*, l'histoire est d'abord, et longuement, consacrée au crime et à sa préparation, puis, très brièvement, à l'enquête. En revanche, *La Pierre de lune* offre « une structure d'enchâssements narrative où le récit de l'enquête "contient", pour ainsi dire, ceux des divers personnages qui y apparaissent »[152].

Une histoire qui s'arrête avant la sanction sociale

Les romans sont dégagés du roman judiciaire (il est à noter que la comparaison avec le chien de chasse omet la gueule de l'animal, comme si la fonction du policier était

---

[148] Comme Conan Doyle prêtera à Sherlock Holmes de s'y occuper d'apiculture, voir *Son dernier coup d'archet* (1893).

[149] La réflexivité, héritage de Laurence Sterne (*Tristram Shandy*, paru de 1759 à 1767).

[150] Uri Eisenzweig, *Présentation du genre* dans *Littérature*, n°49, 1983, *Le roman policier*, p.12.

[151] Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible : forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois, 1986.

[152] Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible*, *op.cit.*, p.102.

de désigner la victime aux autorités, c'est un chien d'arrêt[153]). Ils s'achèvent avec le dévoilement du coupable. Même si celui de *La Pierre de lune* trouve un châtiment dans une mort violente, l'histoire du coupable devant la justice reste en suspens.

La nécessité du mystère : la non-fiabilité du récit

« Pour qu'il y ait mystère, il faut que la narration, d'une manière ou d'une autre, ne soit pas fiable. Plus précisément, il faut que cette non-fiabilité soit justifiée de manière cohérente par l'univers spatio-temporel de l'histoire racontée »[154]. Ce principe de la non-fiabilité du récit apparaît le plus clairement et le plus astucieusement dans le roman de Collins qui multiplie les narrateurs dont les témoignages sont présentés de façon subjective, souvent partisanes, se recoupant, se contredisant[155]. Pour l'enquêteur, au vraisemblable (son bon sens) se rajoute, face aux témoignages, l'option du falsifiable (sa capacité à douter) pour atteindre le véridique.

La nécessité du mystère : le cadre du crime en vase clos, héritage de Poe

Le Dossier 113 de Gaboriau et *La Pierre de lune* de Collins reprennent le principe du vol ou du crime en vase clos, tel celui de *Double assassinat dans la rue Morgue*, afin qu'il y ait mystère, « mystère qui, pour l'enquêteur (et le lecteur qui s'identifie à ce dernier), constitue un *problème* »[156]. Le crime en vase clos est à l'origine de bon nombre de romans policiers ultérieurs parmi lesquels *Le Mystère de la chambre jaune* (Gaston Leroux, 1907) ou *Dix petits nègres* (Agatha Christie, 1939).

Un monde en dehors de l'Histoire

Le milieu représenté est également celui de bon nombre de romans policiers ultérieurs : « la grande majorité des romans de détection classique […] se déroulent dans des environnements feutrés, économiquement privilégiés, excessivement protégés des contingences matérielles de ce monde »[157].

Ceux des personnages de Gaboriau qui appartiennent en partie au monde modeste fournissent les personnages d'enfants abandonnés ou de délinquants menaçant les secrets

---

[153] Voir note 58, page 22.

[154] Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible*, *op.cit.*p.102.

[155] Ce que Gérard Genette appelle la « *narration intercalée* » où « l'histoire et la narration peuvent s'y enchevêtrer de telle sorte que la seconde réagisse sur la première » dans *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p.229.

[156] Uri Eisenzweig, *Présentation du genre, op.cit.*, p.8.

[157] Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible*, *op.cit.*, p.207.

de famille de la noblesse, ce qui fait de ses romans des mélodrames. *La Pierre de lune* de Collins a pour cadre une société victorienne très aisée qu'Agatha Christie reprendra, même si la période historique diffère.

On a comparé le roman policier, « produit par l'univers référentiel de son propre propos narratif »[158], au discours historique moderne. Mais on observe que, si les deux auteurs placent leur narration au dix-neuvième siècle (« Le 9 juillet 186… »[159], « Le 20 février 18… »[160], « La perte du diamant (1848) »[161]) aucun personnage-référentiel[162] n'y intervient, au contraire des romans de Balzac ou de Hugo.

Les personnages-clés, une typologie se dessine

Des suspects exhibés, un coupable dissimulé

« Le suspect, par sa nature, est susceptible de dissimuler en lui le coupable, donc l'individu qui par toute sa position a intérêt à mentir et à travestir les faits »[163]. C'est un coupable en puissance : le personnage de Rosanna, la servante qui dissimule des preuves dans *La Pierre de lune* est une ancienne voleuse tout comme le personnage de Guespin, l'ouvrier qui vole par ailleurs son maître dans *Le Crime d'Orcival*.

Le coupable, dont la révélation est le but ultime du roman, doit être le personnage le moins suspect, tel le duc de Trémorel appartenant à la meilleure société dans *Le Crime d'Orcival* ou le très philanthrope Godfrey Ablewhite dans *La Pierre de lune*. Seule, une « tare » peut les rendre suspects aux yeux du lecteur : le duc est un viveur, « inutile à soi et aux autres, nuisible même »[164], Ablewhite est hypocrite et intéressé.

D'autre part, le coupable est dissimulé d'une façon ou d'une autre par l'auteur : si narrativement, il se fond dans la masse des suspects, textuellement, il est épargné par l'auteur en n'occupant qu'une place secondaire. Le coupable n'apparaît que dans l'avant-dernier chapitre dans *Le Crime d'Orcival* tandis qu'il ne témoigne pas dans *La Pierre de lune*, au contraire des autres personnages.

---

[158] Uri Eisenzweig, *Présentation du genre*, *op.cit.*, p.11

[159] *Le Crime d'Orcival*, *op.cit.*, p.953.

[160] *M. Lecoq*, *op.cit.*, p.303.

[161] *La Pierre de lune*, *op.cit.*, p.25

[162] Voir Philippe Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage, op.cit.*, p.122.

[163] Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, *op.cit.*, p.149.

[164] *Le Crime d'Orcival*, *op.cit.*, p.1066.

L'enquêteur : un surhomme

Le personnage de l'enquêteur est-il comme le héros de la mythologie grecque qui « ne réussit pas l'impossible parce qu'il est un héros ; il est un héros parce qu'il a réussi l'impossible »[165] ?

Malgré les fausses pistes et les leurres qui se dressent devant lui, il ne connaît pas l'échec. Dupin, Lecoq et Cuff semblent s'élever au-dessus des faits en envisageant un monde de possibles surprenants ou inattendus. Cela nous ramène aux trois Princes de Serendip et à la notion de sérendipité, c'est-à-dire l'« art de transformer des détails apparemment insignifiants en indices permettant de reconstituer toute une histoire »[166] ou bien la « disposition active, curieuse et désirante, qui permet au découvreur de l'exploiter »[167].

> Notre joueur ne se confine pas dans son jeu, et, bien que ce jeu soit l'objet actuel de son attention, il ne rejette pas pour cela les déductions qui naissent d'objets étrangers au jeu.[168]

> Se défier surtout des apparences, croire précisément le contraire de ce qui paraîtra vrai ou seulement vraisemblable.[169]

> Selon ma longue expérience des mauvais chemins de ce mauvais petit monde, je n'ai jamais rien rencontré de semblable à une bagatelle.[170]

Lecoq a quelque chose du chevalier Dupin dans la rapidité de ses déductions et le goût d'en faire étalage. C'est le type du surhomme qui trouve d'ailleurs un adversaire à sa mesure dans Mascarot, le personnage du maître-chanteur des *Esclaves de Paris*. Opposition du bien et du mal qui se retrouve dans celle de Holmes-Moriarty.

---

[165] Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs, Études de psychologie historique* [1965], Paris, Éditions La Découverte, 1996, p.367.

[166] Edgar Morin, *La Tête bien faite*, Paris, Seuils, 1999, p.24, cité par Marie-Anne Paveau dans *Ce lumineux objet du désir épistémique* dans *Les Aventures des trois princes de Serendip*, *op.cit.*, p.232. Voir également Umberto Eco, *Serendipities. Language and Lunacy*, San Diego, Harcourt Brace, 1999.

[167] *Idem*, p.234.

[168] *Double assassinat dans la rue Morgue*, *op.cit.*, p.9.

[169] *M. Lecoq*, *op.cit.*, p.374.

[170] *La Pierre de lune*, *op.cit.*, p.149 (le sergent Cuff à l'inspecteur Seegrave à propos d'une petite tache).

Même Cuff, sous ses airs d'employé des pompes funèbres, possède des compétences hors de son domaine professionnel : c'est un *spécialiste* de la culture des roses. Ce n'est pas un *amateur*. C'est moins un procédé – repris ensuite par les auteurs du roman policier – pour humaniser un personnage-type, que la confirmation de sa place dans la hiérarchie des personnages[171].

L'enquêteur et son double, positif ou négatif

Nombre de personnages ont leur double chez les deux auteurs : deux demi-frères dans *L'Affaire Lerouge*, deux enfants trouvés dans *Les Esclaves de Paris*, deux demi-sœurs[172] dans *La Dame en blanc*, deux cousins, deux docteurs, deux policiers dans *La Pierre de lune*.

Les couples unissant le narrateur et Dupin, le père Absinthe et Lecoq, ou Seegrave et Cuff, sont des couples de personnage-destinataire non informé et de personnage-destinateur de savoir[173], dont le principe est repris dans nombre de romans policiers. Il semble nécessaire d'introduire un double « dégradé » du héros, plus humain, afin que les lecteurs puissent se reconnaître en eux[174] même si les liens sont faibles chez Gaboriau et Collins (ce sont des collègues de travail) et forts chez Poe (ce sont des amis qui habitent ensemble). Le couple formé par le narrateur et Dupin (l'un ne comprend rien, l'autre comprend tout) prend une forme canonique dans l'alliance Watson-Holmes.

On voit apparaître, chez Collins, la figure du médecin[175], double du détective. Ils utilisent tous deux les mêmes méthodes d'observation (indices/symptômes) et de déduction afin d'établir un diagnostic[176] (culpabilité/maladie). Ils sont tous les deux à la limite du domaine privé et du domaine public.

En conclusion, si bien des éléments du futur roman policier sont en germe chez les deux auteurs, leurs récits et leurs textes ne s'enferment pas encore « strictement entre

---

[171] Voir la maîtrise de la *techné*, Philippe Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, *op.cit.*, p.159.

[172] En fait, trois demi-sœurs mais seule la ressemblance de deux est exploitée à des fins criminelles.

[173] Philippe Hamon, *Un discours contraint* dans *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p.142.

[174] Philippe Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, *op.cit.*, note 74 p.178.

[175] Avant Watson et les médecins-légistes Thorndyke de Richard Austin Freeman ou Kay Scarpetta de Patricia Cornwell.

[176] « Diagnostic » renvoie au grec « capable de discerner », *Dictionnaire historique de la langue française*, *op.cit.*, vol.1, p.1071.

une question et une réponse »[177] mais le schéma victime-enquêteur-suspect/coupable existe bien.[178]

Nous observerons, dans une série d'exemples, et en débutant par le plus célèbre, la typologie de l'enquêteur dans le roman policier classique de langue anglaise, jusqu'à l'apparition d'un nouveau type de personnage dans le roman *hard boiled* au début des années mille neuf cent trente où s'illustre Dashiell Hammett.

2. Le personnage de l'enquêteur dans le roman policier de langue anglaise

2.1 - Naissance d'un mythe : le personnage de Sherlock Holmes dans *Une étude en rouge* (*A Study in Scarlet*) de Conan Doyle[179]

À propos de la forme de la nouvelle, Conan Doyle, juge que le héros du feuilleton ordinaire était pour le magazine moins une aide qu'une gêne puisque, mis en attente, il perdait tout intérêt. Il estime que « le compromis parfait serait un personnage qu'on retrouvât dans chaque feuilleton, et des feuilletons dont chacun se suffit à soi-même »[180].

Les modèles, Poe et Gaboriau

Dans son autobiographie, Conan Doyle reconnaît sa dette envers les modèles que furent Poe et Gaboriau[181] : « Gaboriau exerçait sur moi une assez forte attraction par sa façon nette de charpenter un drame, et M. Dupin, le magistral policier [sic] d'Edgar Poe, était l'un de mes héros favori depuis l'enfance. Pouvais-je, aux créations de ces deux auteurs, ajouter la mienne ? »[182].

---

[177] Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, *op.cit.*, p.140.

[178] Au personnage du policier (Lecoq, Cuff) et de l'amateur (le père Tabaret, l'assistant du médecin), s'ajoute ensuite le personnage du journaliste (Rouletabille) particulièrement représenté aux États-Unis dans les *films noirs* des années quarante.

[179] Conan Doyle, *Une étude en rouge* [1887], trad. Pierre Baillargeon, dans Conan Doyle, Sherlock Holmes, Paris, Éditions Robert Laffont, Collection Bouquins t*, 1987, p.5.

[180] Conan Doyle, *Ma vie aventureuse*, Rennes, Terre de Brume, 2003, p.111.

[181] S'il est tentant de considérer le « rouge » du titre français comme une référence à *L'Affaire Lerouge*, il faut rappeler que la traduction du titre de Gaboriau garde le nom propre en français dans différents pays (*The Widow Lerouge/The Lerouge Affair, die Affäre Lerouge*, *El Caso Lerouge*, *Il processo Lerouge/L'Affare Lerouge*).

[182] Conan Doyle, *Ma vie aventureuse*, *op.cit.*, p.89.

Il introduit également les deux personnages historiques dans la fiction romanesque. L'auteur, Holmes et Watson, ont les mêmes références littéraires … que le lecteur, produisant un effet de réel.

> Watson : – Vous me rappelez le Dupin d'Edgar Allan Poe. Je ne me doutais pas qu'il existe ailleurs que dans les livres des phénomènes de ce genre.
> Holmes : – Eh bien ! à mon avis, Dupin était un type tout à fait inférieur ! […] Il avait incontestablement du génie pour l'analyse ; mais il n'était certes pas le phénomène auquel Poe semblait croire ! »
>
> Watson : – Avez-vous lu les romans de Gaboriau ?
> Holmes : – Une misérable savate ! […] Lecoq n'a pour lui que son énergie.[183]

L'attitude dépréciative de Holmes met en évidence sa vanité cassante et démesurée. Conan Doyle, affecté par les critiques de certains lecteurs à ce propos, a répondu vivement que « c'était le comble de l'imbécilité que de m'attribuer, de [sa] création, la grossière vanité »[184] sans sembler se rendre compte qu'il inaugurait « un des traits les plus marqués de la production romanesque policière [qui] consiste en une référence à d'autres récits et personnages policiers » [185] et qui « se présente toujours, d'une manière ou d'une autre, *comme négative* »[186]. *Une Édéléguéetude en rouge* propose ainsi un « contrat de lecture [qui] ne peut donc fonctionner que dans un cadre intertextuel car il n'y a de surprises que par rapport à un horizon d'attente déjà bien établi »[187]. Le texte fait date, en ce sens, et inaugure une des conditions du genre.

La structure narrative, le modèle Gaboriau

Le recours à l'analepse et le mélange des genres

La structure de ce premier roman policier reprend le modèle de l'analepse utilisée par Gaboriau : la narration de Watson (cinquante-deux pages dans l'édition citée),

---

[183] Conan Doyle, *Une étude en rouge*, *op.cit.*, pp.20 et 21.

[184] Conan Doyle, *À un critique sans discernement* dans *Études en noir, les dernières aventures de Sherlock Holmes*, textes réunis par Peter Hainig, Paris, Archipel, p.218.

[185] Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible*, *op.cit.*, p.163.

[186] *Idem*, p.165.

[187] *Idem*, p.171.

s'interrompt pour faire place à celle d'un narrateur omniscient remontant le temps (trente-deux pages), et reprend pour terminer le roman (quatorze pages).[188] La forme narrative ne se cantonne donc pas encore strictement au récit de l'enquête, il s'y mélange des récits d'aventures. Le mélange des deux genres, roman d'aventures et roman policier, s'observe ensuite moins souvent dans les nouvelles dont la taille impose une économie de moyens.

La mise en abyme du mystère

De façon cependant originale, une structure en abyme annonce et renforce le principe du mystère : une petite énigme préliminaire annonce la grande énigme, un mini-texte policier s'installe en négatif à l'intérieur du grand texte.

Holmes est tout d'abord un mystère pour Watson qui, sans le savoir, s'instaure détective et cherche à savoir à quoi servent les compétences de sa nouvelle connaissance : « Je récapitulais mentalement tous les sujets sur lesquels il m'avait semblé bien informé. Je pris même un crayon pour les annoter »[189]. Il échoue évidemment dans ce qu'il appelle son « enquête »[190], au contraire de Holmes qui lit à livre ouvert le passé ou les pensées de son compagnon. Même s'il est inefficace dans le roman – puisqu'appliqué par Watson – le principe de cette récapitulation écrite que rédige Watson est repris dans de nombreux romans policiers au moment où l'enquête s'enlise, au bénéfice de l'enquêteur et du lecteur.

Le principe du couple de personnages

De Poe, Conan Doyle reprend le principe du couple que le chevalier Dupin forme avec son ami-narrateur. Socialement, l'un, le docteur Watson, est un ancien militaire, l'autre, Holmes, ne semble pouvoir se glisser dans une quelconque structure. La blessure de guerre, qui explique le retour de Watson à Londres, ne le rend pas seulement inapte physiquement, elle connote péjorativement tout le personnage qui entre dans la catégorie des *personnages-embrayeurs*, « marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur, ou de leurs délégués »[191].

---

[188] Le deuxième roman, *Le Signe des Quatre*, n'utilise pas la forme de l'analepse mais le long récit du coupable évoquant le passé, aux quatre-cinquièmes du roman, en tient lieu et termine le roman.

[189] Conan Doyle, *Une étude en rouge*, *op.cit.*, p.16.

[190] *Idem*, p.17.

[191] Philippe Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, *op.cit.*, pp.122 et 123.

Les deux personnages du couple offrent une certaine redondance – docteur ou détective doivent établir un diagnostic[192], ils sont tous deux garants de l'ordre établi et de la morale – en même temps qu'une opposition entre pragmatisme pour l'un et intellectualisme pour l'autre. On doit cependant ajouter, au couple formé par Holmes et Watson, la présence en tiers, discrète mais inconditionnelle, de sa logeuse au pas « majestueux »[193], Mrs Hudson. Les policiers incapables de Scotland Yard. Gregson et Lestrade, constituent un autre couple redondant.

Plus tard, dans l'œuvre de Conan Doyle, le couple formé par Sherlock Holmes et Moriarty, opposés par la morale mais semblables par le génie[194], indissociables tels les androgynes de Platon, meurent *enlacés*.

Sherlock Holmes, un prototype

Un personnage complexe

La représentation du détective est fixée dans ses grands traits dès sa première apparition : son physique, son mode de vie, son goût pour le violon, son caractère, sa façon d'enquêter, ses théories. Conan Doyle, dans le deuxième roman, *Le Signe des Quatre* (1890), affine le personnage : il est cocaïnomane et maître en déguisement. L'addiction est mise en évidence par l'auteur : la description de sa pratique débute[195] et clôt le roman. Certes, l'habitude « irrite » le médecin qu'est Watson mais Holmes, qui en fait l'éloge[196], s'en abstient le temps de l'enquête et y revient à la dernière ligne du

---

[192] Mais ceux qu'établit Watson sont toujours erronés, quand il s'agit de détection de crimes.

[193] Conan Doyle, *Une étude en rouge*, *op.cit.*, p.41.

[194] On pense au couple du roman de Stevenson, *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*, (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mister Hyde*, 1886).

[195] De façon assez précise, Doyle décrit la prise dans un « avant-bras criblé d'innombrables traces de piqûres » et son effet, « un long soupir de satisfaction », *Le Signe des Quatre* [1890], trad. Michel Landa, dans *Sherlock Holmes*, *op.cit.*, p.107.

[196] « […] si stimulante pour la clarification de mon esprit », Conan Doyle, *Le Signe des* Quatre, *op.cit.*, p.108.

roman[197]. Au fur et à mesure des publications, l'auteur lui attribue un frère génial[198] ou une expertise en apiculture[199] sans modifier profondément le personnage.

Ses méthodes d'observations attentives et son aptitude à se déguiser ressemblent à celles de Lecoq, tandis qu'il partage avec Dupin une tendance à faire étalage de ses propres compétences sans chercher, comme le chevalier, à se mettre à la place du coupable.

Ses excentricités et ses connaissances le classent dans la catégorie des héros exceptionnels. Sa capacité à se déguiser au point de tromper Watson lui-même[200], le range dans la catégorie des super-héros. . Il nous est supérieur par nature.[201]

Une adéquation avec les préoccupations scientifiques de son temps

L'intérêt scientifique du dix-huitième siècle se prolonge au dix-neuvième dans tous les domaines. Lecteur, enfant, de Jules Verne[202], Conan Doyle rappelle « que c'était l'époque où nous avions pour maîtres de philosophie Huxley, Tyndall, Darwin[203], Herbert Spencer, John Stuart Mill »[204]. En 1912, dans *Le Monde perdu* (*The Lost World*), il crée le personnage du professeur Challenger « reflet vivant de l'image du scientifique au tournant du siècle » qui se réclame d'Alfred Russel Wallace et de Henry Walter Bates[205]

---

[197] « Et il allongea sa longue main blanche pour se servir », Conan Doyle, *Le Signe des* Quatre, *op.cit.*, p.208. Holmes assimile les satisfactions que lui procure la drogue à celles que Watson trouve dans le mariage.

[198] Dans *L'Interprète grec* (première parution en 1893 dans *The Strand Magazine*).

[199] *Sherlock Holmes*, Paris, Robert Laffont, Collection Bouquins t. **, 1987, p.681.

[200] « C'était un homme âgé […] Il marchait voûté, ses genoux tremblaient, et il respirait avec la gêne visiblement douloureuse d'un asthmatique », *Le Signe des Quatre*, *op.cit.*, pp.170 et 171.

[201] Dans la classification de Northrop Frye, voir Paul Ricœur, *Temps et récit 2*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, « Les métamorphoses de l'intrigue », p.33

[202] Conan Doyle, *Ma vie aventureuse*, *op.cit.*, p.22.

[203] Sherlock Holmes évoque Darwin à propos de la musique ayant précédé la parole dans *Une étude en rouge*, *op.cit.*, p.38.

[204] Conan Doyle, *Ma vie aventureuse*, *op.cit.*, p.40.

[205] Hélène Machinal, *Conan Doyle : de Sherlock Holmes au professeur Challenger*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p.285. Alfred Russel Wallace est le co-fondateur de la théorie de l'évolution, l'un des fondateurs de la zoogéographie, élève de Henry Walter Bates. http://www.universalis.fr/encyclopedie/alfred-russel-wallace/, consulté le 11/03/2017.

Wilkie Collins, dans *La Pierre de lune*, avait introduit le personnage du médecin dont les compétences scientifiques suggéraient une comparaison avec celles que devrait avoir un détective. Médecin lui-même, Conan Doyle prête à Holmes un intérêt pour toutes les nouvelles découvertes scientifiques ainsi que des compétences scientifiques équivalentes à celles possédées par le médecin.

Dès le premier roman, Sherlock Holmes travaille en laboratoire, c'est un spécialiste en toxicologie comme en cendres de cigares. Par la suite, il s'intéresse à l'anatomie, la physiologie, la pathologie, la graphologie, la cryptologie, la minéralogie, la physique et à la chimie « discipline reine du domaine scientifique holmésien »[206].

Les méthodes du personnage littéraire devancent même celles des spécialistes qui lui rendent hommage : « Bertillon et Edmond Locard, un autre pionnier en médecine légale et en criminologie en France, attribuèrent quelques-unes de leurs propres innovations à la lecture des histoires de Sherlock Holmes »[207].

Le personnage de Holmes est en adéquation avec son temps qui voit « l'émergence de la criminologie et de la médecine légale, deux disciplines importantes dans le traitement du crime et dans l'établissement d'un genre littéraire populaire distinct »[208]. Même les préoccupations politiques montantes au sujet du contrôle du vaste Empire Britannique sont concernées par les méthodes du détective[209].

---

[206] Nous empruntons l'énumération de toutes ces disciplines à l'article de Philippe Jaussaud, professeur au laboratoire S2HEP (Université Claude Bernard, Lyon 1), *Sherlock Holmes : Sciences et récit* (https//halsh.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/…/Sherlock_Holmes_science.rtf).

[207] Ronald R. Thomas, *op.cit.*, p. 185, « Bertillon and Edmond Locard, another pionner in forensic medicine and criminology en France, attributed some of their own innovations to their reading of the Sherlock Holmes stories ».

[208] *Idem*, p.183, « […] the emergence of criminology and forensic science as important new disciplines in the treatment of crime and to the establishment of detective fiction as a distinct and popular literary genre ».

[209] *Idem*, p.187.

Le personnage échappe à son créateur, paratexte, réception et transfiction

Les illustrations[210] font partie du paratexte, tel que Gérard Genette l'a défini[211], qui ajoute que « le destinateur d'un message paratextuel […] n'est pas nécessairement son producteur ». Nous nous attardons sur l'effet paratextuel dû aux illustrations de Sidney Paget dans le Strand Magazine dans la mesure où c'est un effet que l'on retrouve, d'une autre manière, dans la perception par le public du personnage de l'enquêteur dans le roman de Dashiell Hammett, *The Thin Man*.

Watson est insignifiant et la description qu'en fait Holmes est assez vague[212]. Pour imaginer le physique du narrateur, le lecteur est tenté de se servir du principe d'opposition binaire[213] et est ainsi amené à dessiner un portrait en creux de Watson en tout point opposé à Holmes[214]. En revanche, ce dernier est décrit avec précision par Watson :

> Il mesurait un peu plus d'un mètre quatre-vingts, mais il était si excessivement mince qu'il paraissait beaucoup plus grand. Ses yeux étaient vifs et perçants […] Son nez aquilin et fin donnait à sa physionomie un air attentif et décidé. La forme carrée et proéminente de son menton indiquait aussi l'homme volontaire[215].

Cependant, l'illustrateur du Strand Magazine, Sidney Paget, aurait pris modèle sur son frère dont la beauté (voir document en annexe, page 516) dit l'auteur, « se substitua à la laideur plus énergique de Sherlock, et ce fut peut-être aussi bien du point de vue de mes lectrices. Le théâtre n'a fait que se conformer au type créé par l'illustrateur »[216]. La réaction de Conan Doyle fait supposer que le paratexte *éditorial* lui a échappé :

---

[210] Voir le chapitre 2, *Prose Pictures* dans Kamilla Elliott *Rethinking the Novel/Film Debate* [2003], Cambridge, Cambridge University Press, 2009, consacré au problème de l'illustration de la littérature victorienne.

[211] Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p.8.

[212] Conan Doyle, *Une étude en rouge*, *op.cit.*, p.20.

[213] Don Quichotte et Sancho Pança en sont le modèle.

[214] Nous observerons que les adaptations cinématographiques ont repris ce choix, particulièrement évident dans le couple d'acteurs formé par Basil Rathbone et Nigel Bruce pour quatorze films de 1939 à1946.

[215] Conan Doyle, *Une étude en rouge*, *op.cit.*, p.14.

[216] Conan Doyle, *Ma vie aventureuse*, *op.cit.*, p.122.

> Je dois dire que pas une des représentations qu'on a faites de Holmes, pas un des portraits qu'on en a dessinés ne ressemble à ma conception première du personnage […] Tel que je l'imaginais, il avait une figure en lame de couteau, un grand nez en bec de corbin et deux petits yeux très rapprochés.[217]

Par un « grand nez en bec de corbin », Conan Doyle suggérait le rattachement du personnage au monde animal, sinon au monde de la chasse. C'est par le port de la *deerstalker* que l'illustrateur le fait[218] (voir document en annexe, page 517). La casquette à double visière fut adoptée au théâtre par l'acteur William Gillette[219], imposant ainsi un accessoire absent des textes de Doyle. Bien que relativement rare dans les illustrations, cette casquette à double visière est néanmoins devenue synecdoque du détective pour la postérité, tout comme « la pipe »[220] et la « grosse loupe ronde »[221], autres accessoires de Holmes dans sa représentation, mais bien dus, eux, à son créateur[222].

D'autre part, Conan Doyle avoue lui-même n'avoir « jamais bien compris à quel point Holmes était, pour le lecteur naïf, une personne réelle et vivante » [223]. Il semble réduire son personnage à « une machine à calculer ; tout ce qui s'y ajoute ne sert qu'à affaiblir l'effet ». Or si le succès initial de Holmes provient des capacités de Holmes à résoudre presqu'abstraitement les énigmes, le succès durable et l'accession au rang de mythe semble être dû aux détails qui s'y ajoutent : l'adresse londonienne, la cocaïnomanie, la pratique du violon …

Si le personnage a été cru personnage historique du vivant de son créateur, par certains lecteurs « naïfs », il atteint au statut de mythe lorsqu'il donne lieu à de nombreux commentaires, biographies, contestations de la part de lecteurs « lettrés » réunis en

---

[217] Conan Doyle, *Ma vie aventureuse*, *op.cit.*, p.122.

[218] Dans *Le Mystère du Val Boscombe*(1891) ou *Flamme-d'Argent* (1892) parus dans The Strand Magazine, en particulier. Voir le site https://archive.org/details/TheStrandMagazineAnIllustratedMonthly

[219] *Études en noir, les dernières aventures de Sherlock Holmes*, *op.cit.*, note 4 p.275.

[220] *Une étude en rouge*, *op.cit.*, p.20.

[221] *Idem*, p.30.

[222] Cet effet s'exerce sur la perception du personnage par le lecteur mais également sur sa représentation dans les adaptations cinématographiques.

[223] Conan Doyle, *Ma vie aventureuse*, *op.cit.*, p.124.

association[224]. Richard Saint-Gelais[225] cite un grand nombre d'œuvres transfictionnelles dont nous donnons quelques exemples, que ce soient des « expansions » qui comblent une lacune narrative ou qui mettent en scène des personnages secondaires[226], des « croisements » liant Sherlock Holmes à d'autres personnages littéraires[227] ou d'autres fictions[228], des « versions » qui revisitent une histoire[229], ou des « biographies »[230].

Combinant l'expansion (la suite) et la version (le narrateur n'est pas Watson), on peut citer *Les Abeilles de M. Holmes* (*Slight Trick of the Mind A*) de Mitch Cullin, paru en 2005.[231]

2.2 - Après Sherlock Holmes, du prototype au type

Sherlock Holmes, devenu aussi bien « un quasi-héros national qu'un phénomène littéraire sans précédent »[232], en tandem avec un témoin-narrateur incompétent, impose un modèle auquel se confrontent les écrivains qui suivent Conan Doyle, même s'il faut garder à l'esprit ce que le personnage de Holmes lui-même et son association avec un narrateur doivent à Poe et à Gaboriau.

Nous ne relèverons que quelques figures d'enquêteurs dans la littérature policière de langue anglaise dans lesquelles nous observerons la conformité au prototype, ou l'effort de s'en distinguer, et la reprise, ou non, de l'organisation du personnel

---

[224] Une recherche sur Internet fournit, dès les premières pages, les sites des « Sherlock Holmes Society » (http://www.sherlock-holmes.org.uk/), « Sherlock Holmes Society of England » (http://www.sherlock-holmes.co.uk/society), de la Société Sherlock Holmes de France (http://www.sshf.com/) … Il existe également un « Bakerstreet Journal » (http://www.bakerstreetjournal.com/).

[225] Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges, la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011

[226] Respectivement, *Le Mandala de Sherlock Holmes* (Jamyang Norbu, 1999), p.85 ou *Elementary, Mrs Hudson* (Sydney Hosier, 1996), p.95.

[227] *Arsène Lupin contre Herlock Sholmès* (Maurice Leblanc, 1908), p. 201 ou *Sherlock Holmes contre Jack l'éventreur* (Ellery Queen, pseudonyme de Frederic Dannay et Mandfred B. Lee), p.204.

[228] *Sherlock Holmes and the Drood Mystery* (Edmund L. Pearson, 1914), p.220.

[229] *L'Affaire du chien des Baskerville* (Pierre Bayard, 2008), p.169.

[230] *Sherlock Holmes of Baker Street. A Life of the World's First Consulting Detective* (WS. Baring-Gould, 1962), Richard Saint-Gelais, *op.cit.*, p.102.

[231] Adapté au cinéma en 2015 par Bill Condon sous le titre *Mr. Holmes*.

[232] Ronald R. Thomas, *op.cit.*, p.185 : « a virtual national hero as well as an unprecedented literary phenomenom ».

romanesque de Doyle. Il s'ensuit plusieurs cas de figures : l'enquêteur va être en marge de la police ou au contraire en faire partie ; ses aventures seront narrées par un narrateur intra-diégétique formant couple avec lui, une instance extra-diégétique ou l'enquêteur lui-même ; les excentricités qui forment le fond du personnage de Conan Doyle vont être l'objet d'équivalences ou bien refusées au nouveau personnage etc.

Chronologiquement, les années 1900 voient apparaître le personnage du Dr Thorndyke, les années 1910 ceux du Père Brown et de l'Oncle Abner, les années 1920, les personnages d'Hercule Poirot, Charlie Chan, Philo Vance. Les personnages de Miss Marple ou de Nero Wolfe apparaissent dans les années 1930 alors qu'une rupture s'est déjà opérée avec l'émergence du roman *hard-boiled* et l'arrivée des enquêteurs de Dashiell Hammett[233].

Il faut noter que si le personnage de Holmes se réfère à Dupin et Lecoq en les dépréciant, certains des romanciers qui suivront rendront un tribut au détective de Conan Doyle[234].

Duos et trios : variations autour de la configuration des personnages de Doyle

Le personnage de Watson fait partie de ces narrateurs « d'autant moins fiables qu'ils semblent ne pas tirer les conséquences de leurs erreurs »[235]. Néanmoins, sa narration, naïve et sincère[236], s'oppose à toutes les narrations enchâssées dans le roman. Le détective, par précaution, stratégie, vanité ou incertitude, ne livre que des informations tronquées, les témoins sont influencés par des préjugés ou des craintes, les suspects sont déstabilisés et cherchent à protéger leurs propres secrets, le coupable ne peut être fiable, par principe. Seul le narrateur peut livrer à la fois un témoignage sincère dans l'esprit,

---

[233] Voir Francine Ananian, *L'Adaptation cinématographique d'un roman noir …*, *op.cit.*

[234] Notamment Chesterton (voir plus bas la note 278, page 60) ou Earl Derr Biggers (voir plus bas la note 289, page 62).

[235] Delphine Kresge, *Détectives et chroniqueurs dans les romans policiers britanniques* dans *Americana, n°13, Formes et structures génériques du roman policier*, textes réunis par Jeanne-Marie Santraud, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, p.28.

[236] Sa fonction correspond à celle que Jakobson qualifie d' « émotive », et Genette de « testimoniale » ou d' « attestation » : Watson « entretient avec la narration un rapport affectif, certes, mais aussi bien moral ou intellectuel ». Voir Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p.262.

même s'il est subjectif et limité par son incompétence. Il se trompe souvent mais est le seul à ne pas mentir[237].

La fonction englobante de sa narration, dans le roman policier, est particulièrement en accord avec ce qui constitue le fond du roman policier, qui est moins l'histoire d'un crime qu'une succession de témoignages. La configuration de Doyle, empruntée à Poe, peut connaître ainsi un succès justifié mais également des tentatives de détournements dans lesquels le personnage de Watson est dédoublé entre narrateur honnête et témoin sans discernement.

Le Dr Thorndyke : un médecin-légiste imaginatif et son condisciple

The Red Thumb Mark[238] du Britannique Richard Austin Freeman paraît en 1907, premier roman d'une série, dans lequel le Dr Jervis narre un cas étudié par son ami, le Dr Thorndyke, expert en médecine légale. Le début du roman rappelle celui d'*Une étude en rouge*[239], paru vingt ans auparavant : le narrateur, médecin lui-même, renoue avec un ancien condisciple devenu spécialiste du crime, et va l'assister dans ses enquêtes. Au couple s'ajoute un troisième personnage d'homme à tout faire, Polton, dont le rôle est néanmoins plus étoffé que celui de Mrs Hudson, la logeuse de Holmes et Watson. Le Dr Thorndyke est non seulement médecin mais spécialiste réputé en diverses matières tandis que le Dr Jervis, qui n'a pas réussi socialement, ne peut être que le témoin incompétent du génie de son ami et le narrateur de ses enquêtes.

Si le personnage de Thorndyke tient de Holmes par l'observation scientifique des indices, il tient de Dupin par le principe d'une identification avec son adversaire, et de Lecoq par l'imagination d'hypothétiques crimes : dans un but professionnel, le Dr Thorndyke imagine des crimes du point de vue de leurs auteurs potentiels en mettant à leur service ses connaissances, son adresse, son ingéniosité et prend ensuite le point de vue de l'enquêteur en dressant le plan d'une enquête[240].

Ce dispositif est d'ailleurs repris par l'auteur lui-même, avec le même personnel romanesque, pour une série de nouvelles, regroupées sous le titre *The Singing Bone*, dont

---

[237] À l'exception de tours de force, tel celui d'Agatha Christie dans *Le Meurtre de Roger Ackroyd* (1926).

[238] En lecture sur le site archiv.org

[239] *A Study in Scarlet* ou *The Red Thumb Mark* : les deux titres se partagent la même couleur.

[240] « I planned a serie of murders [...] On each murder I brought to bear all the special knowledge, skill an ingenuity at my command [and] an analysis with a complet scheme for the detection of the crime » (*The Red Thumb Mark*, chapitre XII).

chacune présente deux chapitres : le premier, en narration extra-diégétique, a pour titre « Mécanisme du crime », et le second, en narration intra-diégétique, « Mécanisme de l'enquête (rapportée par Christopher Jervis, Dr en médecine) »[241].

L'enquêteur et le narrateur forment un couple de maître et disciple tandis que l'enquêteur et le criminel forment un couple dans lequel le premier a procédé à l'incorporation du second.

Hercule Poirot : un détective si* un-English[242] *et un ancien militaire

En 1920 paraît le premier roman d'Agatha Christie, *The Mysterious Affair at Styles*[243] dont le narrateur, Hasting, rêve d'être détective comme Sherlock Holmes[244]. À travers le personnage, la romancière annonce ses références et inscrit ainsi positivement le récit dans un genre mais au travers d'un personnage négatif[245]. Cependant, elle cherche à différencier ses personnages, le détective et le narrateur, du modèle établi par Doyle.

Le détective, Hercule Poirot, se distingue du modèle par plusieurs éléments dont le fait de ne pas être britannique n'est pas le moindre : il est belge. Petit, il a un physique extraordinaire : son crâne a exactement la forme d'un œuf, sa tête est légèrement penchée sur le côté, sa moustache est raide et militaire[246]. Il est méticuleusement habillé.

---

[241] « Chapter One : *The Mechanism of Crime* », « Chapter Two : *The Mechanism of Detection (related by Christopher Jervis, M. D.*) », https://books.google.fr/books.

[242] Le terme revient souvent à propos du meurtre commis dans *Hercule Poirot's Christmas*, London, Harper Collins, 2001 (le meurtre tel qu'il a été commis semble « unEnglish » à un personnage, p.159, un policier estime qu'un empoisonnement est « un-English », p.73) et peut s'appliquer à Poirot.

[243] Agatha Christie, *The Mysterious Affair at Styles* (1920), London, Harper Collins, 2001. Le texte original paraît préférable en raison de la traduction de certains mots (exemple : « the shape of an egg » traduit par « ovoïde » dans la traduction de trad.de Thierry Arson, *La Mystérieuse Affaire de Styles,* Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1991, p.26).

[244] *Idem*, p.9 («'Well, I've always had a secret hankering to be a detective !' […] Scotland Yard ? Or Sherlock Holmes ?' 'Oh, Sherlock Holmes by all means' »).

[245] Voir notes 185 et 186, page 44. Agatha Christie, *The Mysterious Affair at Styles*, *op.cit.*, p.9

[246] Agatha Christie, *The Mysterious Affair at Styles*, *op.cit.*, p.23 : « An extraordinary-looking little man. He was hardy more than five feet four inches, but carried himself with great dignity. His head was exactly the shape of an egg, and he always perched it a little on one side. His moustache was very stiff and military ». La tête en forme d'œuf renvoie à deux expressions anglaises. La première, "an egg-head », désigne un intellectuel, probablement par croyance qu'une tête allongée avec un grand front, c'est-à-dire une tête ovoïde (*an egg-shaped head*), est un signe d'intelligence supérieure (voir l'expression française « crâne d'œuf » qui semble calquée sur l'expression anglaise). La deuxième, « as sure as eggs is eggs »

Ce petit homme désuet aux allures de dandy a été néanmoins en son temps « l'un des plus célèbres membres de la Police belge »[247]. Il est « merveilleusement intelligent »[248]. La description de sa tête en forme d'œuf, associée à la tête penchée sur le côté et la petite taille, amène à associer péjorativement Poirot à un oiseau fragile, toujours à l'affût et sur le qui-vive. En revanche, symboliquement, la notion d'œuf renvoie à la notion de totalité, à celle d'organisation d'un Chaos, à la notion de re-création[249]. Cette tête en forme d'œuf, qui contient les « petites cellules grises »[250], possède des yeux qui deviennent verts comme ceux des chats[251] lorsque du mystère surgit une piste, tout comme le *tapetum lucidum* des yeux des chats renvoie la couleur verte dans l'obscurité. La figure du chat connote l'indépendance et la solitude. Réunissant de façon improbable le chat et l'oiseau dans la figure de l'enquêteur, la romancière l'écarte du stéréotype l'associant au chien[252], voire au loup, utilisé par ses prédécesseurs. Son prénom et son nom opèrent d'ailleurs la même union paradoxale.

Dans ses méthodes d'investigation, Hercule Poirot s'inscrit dans la lignée des enquêteurs « masqués », à l'apparence ridicule et qui cachent volontairement leurs compétences afin de sembler plus Watson que Holmes[253]. D'ailleurs, il est si *un-English* qu'il suscite souvent le dédain premier de ses interlocuteurs imbus de leur anglicité :

---

signifie « être absolument certain » et peut provenir d'une compréhension erronée ou moqueuse de l'expression mathématique « x est x », les sons egg and x étant presque similaires. *The Penguin Dictionary of English Idioms*, Daphne M. Guilland & David Hinds-Howell, London, 2001, p.175.

[247] Agatha Christie, *The Mysterious Affair at Styles*, *op.cit.*, p.23 : « this quaint dandified little man who […] had been in his time one of the most celebrated members of the Belgian police ».

[248] *Idem*, p.9 : « A funny little man, a great dandy, but wonderfully clever ».

[249] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 2004 : « À quelque ensemble rituel qu'il vienne s'ajouter, l'œuf ne perd jamais son sens principal : assurer la *répétition* de l'acte de la création qui a donné naissance *in illo tempore*, aux formes vivantes », p.410.

[250] Agatha Christie, *The Mysterious Affair at Styles*, *op.cit.*, p.181 : « these little grey cells ».

[251] *Idem*, p.88 : « his eyes turned green like cat's ».

[252] Agatha Christie, en revanche, prête non pas un flair mais une fidélité canine à nombre de personnages secondaires : serviteurs, nourrices, précepteurs, institutrices dévoués.

[253] Agatha Christie, *The Mysterious Affair at Styles*, *op.cit.*, p.142 : « Nous devons être si intelligents qu'il ne nous suspecte absolument pas de l'être/We must be so intelligent that he does not suspect us of being intelligent at all ».

« Elle était encline à être méfiante », « Manning le balaya du regard avec un léger dédain », « Allez-y, dit la dame, le regardant avec quelque défaveur »[254].

Le personnage d'Hercule Poirot installe le procédé de la réunion finale au cours de laquelle le coupable est démasqué, substitut du réquisitoire en cour de justice.

Le personnage de Poirot, à la retraite de la police belge, est entre l'amateur – il n'est pas rémunéré – et le professionnel. Dans ce premier roman où le détective figure, Hasting apparaît au début du roman comme le personnage principal d'une aventure sentimentale. Faisant appel au détective, il passe ensuite au second plan. S'il partage avec Watson un passé de blessé de guerre, il n'en a pas la modestie : il se flatte volontiers de sa perspicacité[255]. Autre différence avec le Watson admiratif, Hasting est toujours prêt à dénigrer son ami vieillissant, à le voir perdre ses facultés[256].

Les rapports de Poirot avec Hasting sont le reflet des rapports qui lient – théoriquement – l'auteur de roman policier à ses lecteurs : « Je ne recèle pas des informations par devers moi. Vous êtes en possession de tous les faits que je connais. Vous pouvez en tirer vos propres conclusions. Maintenant, c'est une question de réflexion »[257].

Comme Dupin et son ami, comme Holmes et Watson, le couple Poirot/Hasting réunit deux personnages semblables socialement (à l'exception de la nationalité qui semble rédhibitoire) mais dissemblables intellectuellement.

Nero Wolfe : l'obèse et son assistant, intérieur et extérieur

En créant en 1934 le personnage de l'obèse Nero Wolfe, Rex Stout contourne malicieusement le reproche d'irréalisme fait aux *armchair* détectives. Le détective, obèse, est littéralement « en fauteuil » (un fauteuil spécialement fait pour lui) et ne sort pas de chez lui. C'est son assistant, Archie Goodwin, qui agit, enquête et assure la narration.

---

[254]Agatha Christie, *The Mysterious Affair at Styles*, *op.cit.*, « She was inclined to be suspicious » p.51, « Manning's eyes swept over him with a faint contempt » p.76, « 'Ask away', said the lady, eyeing him with some disfavour » p.81.

[255] *Idem*, p.8 : « I flatter myself that my first judgements are usually fairly shrewed »/« Je me flatte de ce que mes premières impressions sont assez perspicaces ».

[256] *Idem*, p.41 : « Surely the war had affected the little man's brain »/« Sûrement la guerre avait affecté le cerveau du petit homme ».

[257] *Idem*, p.147 : « I am not keeping back facts. Every fact that I know is in your possession. You can draw your own deductions from them. This time it is a question of ideas ».

Dans le premier roman, *Fer-de-lance*[258] où il apparaît, le couple qu'ils forment présente une variation des *fonctions* par rapport à celles des couples précédemment étudiés.

L'assistant-narrateur n'est pas réduit à la fonction servile des Watson, Jervis ou Hasting. Il n'est pas l'ami mais l'employé du détective, vivant dans la maison de celui-ci, en compagnie d'un homme à tout faire-cuisinier et un vieil homme qui s'occupe des orchidées du maître. Sans comprendre toutefois comment son employeur exerce ses facultés de déduction[259], le narrateur le présente souvent de façon désinvolte mais ne l'en admire pas moins. Leurs relations sont faites de loyauté d'une part et de paternalisme légèrement sarcastique de l'autre.

Outre l'obésité qui le caractérise et la particularité de ne pas sortir de chez lui, Nero Wolfe possède celles de cultiver les orchidées[260] et de suivre un rythme journalier immuable[261]. Professionnel, il se considère comme un artiste[262] mais ne se lance pas dans une affaire sans en avoir estimé le gain. Ses relations – et celles de son assistant – avec la police sont forcément problématiques.

De même que le Dr Thorndyke, Nero Wolfe est le personnage qui vit de son talent. Il ne fait néanmoins pas partie de la famille des détectives que popularisera en particulier Dashiell Hammett, tel l'Opérateur de la Continentale ou Spade. Son excentricité, concurrençant celles de Holmes, l'en écarte. En revanche, le ton léger, désinvolte et ironique du narrateur dans le roman de Rex Stout tend vers celui de Nick Charles dans *L'Introuvable* (*The Thin Man*) paru la même année, dernier roman de Dashiell Hammett que nous étudierons plus loin.

L'oncle Abner : le pionnier de la frontière, son neveu-narrateur et le juge

L'Américain Melville Davisson Post crée en 1911 le personnage de l'oncle Abner, héros de courtes nouvelles se passant en Virginie, peu de temps après la guerre d'indépendance du Mexique[263]. C'est un monde violent où l'application de la loi se fait

---

[258] Rex Stout, *Fer-de-Lance* (*Fer-de-Lance*, 1934), Paris, Éditions du Masque, 2013.

[259] *Idem*, p.88.

[260] Le sergent Cuff, dans *La Pierre de lune*, cultive les roses.

[261] Rex Stout, *Fer-de-Lance*, *op.cit.*, p.46.

[262] *Idem*, p.84

[263] Melville Davisson Post, *The Doomdorf Mystery* dans *Uncle Abner, Master of Mysteries*, New York, London, D. Appleton and Company, 1918, p.1 (https://archive.org/details/uncleabner00compgoog*)*. .

difficilement, dans une époque de transition et de conquête du territoire. L'oncle Abner préfigure un type de héros du western.

Abner, propriétaire terrien, est l'« un de ces hommes austères, profondément religieux produits par la Réformation », portant toujours une Bible dans sa poche[264]. Le juge, le « vain et pompeux » Randolph, n'a pas grand poids face au dieu d'Abner, un « exigeant Chef suprême »[265]. Cependant, il est toujours prêt à écouter les avis bénévoles du sage Abner qui découvre la vérité par l'observation et la déduction.

Le narrateur est le neveu d'Abner, un jeune garçon qui participe de plus ou moins près aux aventures. Ce n'est plus un couple de personnages mais un trio dans lequel se distribuent néanmoins certaines caractéristiques des héros de Doyle : Abner possède le savoir-faire infaillible de Holmes, le juge Randolph, la naïveté de Watson et le jeune garçon l'admiration et l'honnêteté de ce dernier.

Philo Vance : un esthète, son ami attorney et un narrateur en retrait

S. S. Van Dine, pseudonyme de Willard H. Wright, publie en 1926 *La Mystérieuse Affaire Benson.* L'auteur se présente comme le narrateur d'un récit pseudo-autobiographique dont il n'est pas le héros. « Factotum juridique personnel »[266] de Philo Vance, il relate l'enquête sans lui-même émettre le moindre jugement mais il est clair, d'après le portrait dithyrambique qu'il a fait de son employeur, qu'il les partage.

Philo Vance est un richissime new-yorkais, affecté d'un « profond dégoût envers quelque sorte d'affaires que ce soit »[267], esthète collectionneur de dessins, aussi bien de Michel Ange que de Picasso, expert aussi bien en estampes japonaises qu'en Tanagras, amateur des plus modernes opéras, renommé en escrime ou en polo, redoutable joueur de poker[268] etc. Au contraire de Sherlock Holmes qui n'est expert que dans des domaines très précis servant ses recherches, Philo Vance est expert en tout (sauf, sans doute, en

---

[264] Melville Davisson Post, *The Angel of the Lord* dans *Uncle Abner, Master of Mysteries*, *op.cit.*, pp. 41 et 42 (« One of those austere, deeply religious men who were the product of the Reformation. He always carried a Bible in his pocket »).

[265] Melville Davisson Post, *The House of the Dead Man* dans *Uncle Abner, Master of Mysteries*, *op.cit.*, p.102 (Abner's God was an exacting Overlord »).

[266] S. S. Van Dine, *The Benson Murder Case* dans *The Philo Vance Murder Cases*, United States, Leonaur, 2010.

[267] *Idem*, p.16.

[268] *Idem*, p.21.

relations humaines). L'esthète a le caprice de suivre une enquête de son ami, Markham, le district attorney de New York County, un travailleur infatigable, de bonne éducation, profondément incorruptible, symbole de la justice éternelle[269].

Si Sherlock Holmes, le Dr Thorndyke, Hercule Poirot, Nero Wolfe ou l'oncle Abner[270] sont amenés à agir pour démasquer le coupable, Philo Vance se distingue d'eux en ce sens que ses actions consistent non pas à fournir un coupable à la justice mais à empêcher celle-ci de se tromper : ce sont ses rapports personnels avec le district attorney qui lui font en quelque sorte usurper – parfois énergiquement – la place de ce dernier[271]. En ce sens, bien que le personnage affecte une nonchalance de dandy qui annonce les personnages de gentleman, son comportement tient du roman d'aventures irréalistes – voire même du roman sentimental – et non de la logique et patiente déduction des faits (puisque pas plus de cinq minutes sur les lieux du crime lui suffisent pour à deviner quel est le coupable[272]).

Philo Vance est le super-héros (exceptionnel en tout) face à Markham, simple héros (fiable dans son domaine). Dans cette configuration en trio, ce sont l'enquêteur-amateur et le professionnel qui forment un couple dont chaque membre a un rapport particulier à la police : le district attorney en défend par principe les méthodes alors que Philo Vance s'en gausse de façon arrogante.

Des personnages singuliers et une narration extra-diégétique

La narration extra-diégétique permet à l'auteur d'exprimer ses idéaux ou ses critiques de façon plus libre. Elle permet également de se passer du personnage de compagnon-narrateur, sans pour autant priver l'enquêteur de connaissances ou d'amis. L'opposition dans le couple fait place à une excentricité sociale. La bénignité caractérise le Père Brown, Miss Marple ou Charlie Chan, la jeunesse et l'impulsivité, le couple des Beresford. Ces qualités en font des enquêteurs « masqués ».

---

[269] S. S. Van Dine, *The Benson Murder Case*, *op.cit.*, p.24.

[270] Personnages que S. S. Van Dine ne cite pas. Il cite en exergue une réplique de Randolph Mason, personnage de Melville Davisson Post (*The Corrector of Destinies*, 1908) qui n'est pas sans rappeler le personnage de Philo Vance. Par ailleurs, celui-ci fait une allusion à Poe (p.211).

[271] S. S. Van Dine, *The Benson Murder Case*, *op.cit.*, voir le chapitre 15, p.132, où il empêche le district attorney de téléphoner à un subordonné, pour procéder à l'arrestation d'un suspect.

[272] *Idem*, p.180.

Le Père Brown, l'ecclésiastique au parapluie qui convertit un criminel

Gilbert K. Chesterton, dans *La Croix bleue*, en 1911, introduit le personnage du Père Brown au visage « aussi rond et banal qu'une pomme du Norfolk », aux yeux « aussi vides que la mer du Nord »[273], muni d' « un gros parapluie rapiécé qu'il laissait constamment tomber par terre ». La condition de prêtre catholique – qui n'est d'ailleurs pas si banale en Angleterre – le fait appartenir à une minorité et renforce la sensation de bénignité qu'il dégage. Son masque est constitutif de son état et l'oppose à deux personnages extraordinaires.

Le goût du chiasme et du paradoxe de Chesterton lui fait débuter la nouvelle par la figure de Flambeau, un « géant du crime »[274], grand expert en déguisement et recherché par la police de trois pays et celle de Valentin, « le chef de la police parisienne et le plus célèbre détective du globe »[275] qui le traque en Angleterre. C'est ainsi que l'auteur héroïse le criminel auquel revient l'expertise en déguisement de Holmes, et le policier français qui n'a pas l'obscure carrière d'un Lestrade de Scottland Yard.

Le couple de personnages opposés, tant physiquement que moralement, formé par Flambeau et le Père Brown, a une destinée remarquable dans l'univers des couples de fictions policières : le religieux amène le criminel à se réformer[276] et à s'établir détective lui-même. La conversion évoque celle de Vidocq[277], personnage évoqué par le véritable nom de Flambeau, Duroc, qui renvoie également aux noms contractés de deux personnages français : Dupin et Lecoq[278]. Ce n'est pas, néanmoins, le seul adversaire du père Brownn : Flambeau apparaît dans presque toutes les nouvelles du premier recueil[279] mais n'intervient ensuite que rarement[280].

---

[273] Gilbert Keith Chesterton, *La Croix bleue* (1911) dans *Les Enquêtes du Père Brown*, trad. Émile Cammaerts et Anne Guillaume, Paris, Omnibus, 2008, p.11.

[274] *Idem*, p.10.

[275] *Idem*, p.9.

[276] « Seul mon ami [le Père Brown] ici présent m'a dit qu'il savait exactement pourquoi j'avais volé ; et je n'ai plus jamais volé depuis », *Le Secret de Flambeau*, p.876.

[277] Bien qu'il s'agisse d'une conversion sociale pour Vidocq, morale pour Flambeau.

[278] Chesterton les cite, y ajoutant Sherlock Holmes dans *Le Secret du Père Brown* dans *Les Enquêtes du Père Brown*, Paris, Omnibus, 2008, p.678.

[279] *La Clairvoyance du Père Brown*.

[280] Au total, un peu plus du tiers de l'ensemble des nouvelles.

La brièveté des nouvelles donne aux déductions du Père Brown une rapidité semblable à celles du chevalier Dupin. Si le personnage n'a pas la flamboyance de Holmes ou de Vance, il a, de Lecoq et du Dr Thorndyke, la capacité à se mettre à la place du criminel[281]. Enfin, sa rondeur et son insignifiance ostensible l'apparentent à Hercule Poirot et à l'apparemment inoffensif Charlie Chan.

Charlie Chan, des compétences déniées mais une sagesse confucéenne

Le personnage de Charlie Chan apparaît en 1925 dans le roman d'Earl Derr Biggers, *La Maison sans clef* (*The House Without a Key*) [282]. L'histoire se passe aux États-Unis, dans une île du Pacifique, Hawaï. Dès le début du roman, l'auteur insiste sur la beauté des plages et de la végétation, sur la vie agréable qui y est menée par une Bostonienne en visite chez des cousins.

Après le meurtre de l'un d'entre eux, des inimitiés et des secrets de famille[283] se révèlent, et les suspects abondent dans ce vase clos qu'est l'île. Le personnage de Charlie Chan apparaît dans six romans. Dans le premier, comme si son personnage n'avait pas encore pris de l'importance, il n'intervient qu'au septième chapitre. Dans les romans suivants, il apparaît dès le début[284]. Ses aventures peuvent l'emmener loin de son île, parfois de façon non officielle, sur le continent américain[285]. Dans *Charlie Chan à la rescousse* (1930), il aide l'inspecteur Duff[286], de Scottland Yard, à résoudre une énigme qui a amené celui-ci à Hawaï. Duff est présenté dans le roman comme un alter ego, même si c'est Charlie Chan qui résout le mystère.

Charlie Chan, policier en activité, est « extrêmement gros », mais sa démarche a pourtant « la légèreté et le délié de celle d'une femme », il possède « un visage joufflu de bébé à la peau d'un ton ivoire, aux yeux bridés de la couleur de l'ambre », il est d'une

---

[281] « Et quand je fus certain d'être exactement dans les mêmes dispositions que le meurtrier, alors, bien sûr, je sus qui il était », *Le Secret du Père Brown*, p.681.

[282] Earl Derr Bigger, *La Maison sans clef* dans *Charlie Chan*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1994.

[283] Le secret de famille, ressort du mystère de nombreux romans policiers parmi lesquels *Le Mystère du Val Boscombe* (Conan Doyle, 1891), *Le Noël d'Hercule Poirot* (Agatha Christie, 1938) ou *Véra va mourir* (Barbara Vine/Ruth Rendell, 1986).

[284] À l'exception du *Chameau Noir* où il n'apparaît qu'au deuxième chapitre.

[285] *Le Perroquet chinois* (1926), *Derrière ce rideau* (1928), *Le Gardien des clefs* (1932).

[286] Référence possible au sergent Cuff de *La Pierre de lune* de Wilkie Collins.

« courtoisie rare dans notre monde prosaïque »[287]. La rondeur du détective, l'ivoire de sa peau et l'ambre des yeux l'éloignent de l'animal chasseur et le rapprochent de la statue, de l'idole, d'un Bouddha, par exemple. On peut alors lui prêter le don de divination.

Il n'a pas besoin de camoufler ses compétences : elles lui sont déniées. « Mais… c'est un Chinois ! » s'exclame la cousine bostonienne stupéfaite, sceptique et condescendante qui trouve que « la police n'est pas très à cheval sur les principes dans un petit trou comme ici »[288].

Néanmoins, s'il est présenté à la suite du capitaine détective Hallet, un grand Yankee anguleux, Charlie Chan a la réputation d'être « le meilleur détective d'Hawaï »[289]. Il exprime en un américain formel des formules pleines de sagesse confucéenne[290], d'emphase[291] ou d'humilité[292], offrant un pittoresque, non pas de nationalité comme Poirot ou de religion comme le Père Brown, mais de culture. D'autre part, alors que le célibat des précédentes figures d'enquêteur étudiées permet d'en faire des monomaniaques de l'enquête[293], Charlie Chan a une vie conjugale et est père de neuf enfants[294]. En tant qu'enquêteur, il apparaît alors comme ne mettant pas toute son énergie dans la traque du coupable ce qui justifie le manque de considération dont il fait l'objet.

Du point de vue de la réception par les lecteurs, cette fécondité ne semble pas entraver la popularité du personnage[295], popularité étonnante à un moment où est installée la peur d'un « péril jaune » et où la politique d'immigration limite l'immigration chinoise

---

[287] Earl Derr Bigger, *La Maison sans clef*, *op.cit.*, p.76 pour tous les éléments de la description de Charlie Chan.

[288] *Idem*, p.89.

[289] L'auteur glisse une allusion à Sherlock Holmes p.114.

[290] « Il en sera, cita-t-il, d'une voix haute et chantante, ce qu'il doit en être », *La Maison sans clef*, *op.cit.*, p.81.

[291] « Les illimitables délices que j'éprouve à rencontrer un représentant de l'antique civilisation bostonienne », *La Maison sans clef*, *op.cit.*, p.90.

[292] « En vous demandant humblement pardon… », *La Maison sans clef*, *op.cit.*, p.93.

[293] « Sherlock Holmes, Hercule Poirot […] agents de quête obsessionnelle, fruits d'un cerveau autiste, érigeant des cloisons tout à fait étanches entre vie intime et vie sociale », Jean-Claude Soulages dans *Les Héros à mi-temps ou les fictions de l'authentique* dans Sellier et al., *Séries policières, Colloque de Bordeaux*, 2002, Paris, L'Harmattan, 2004, p.292

[294] Earl Derr Bigger, *La Maison sans clef*, *op.cit.*, p.169.

[295] Voir note 684, page 152.

et japonaise (lois de 1882, 1907 et 1917) puis établit des quotas d'immigration asiatique (1924, loi Reed-Johnson)[296]. Nous observerons plus loin combien l'exotisme du personnage et la variété de ses aventures a tenté le cinéma.

Miss Marple et le raisonnement inductif

Moins connus qu'Hercule Poirot, d'autres personnages d'enquêteurs créés par Agatha Christie ont néanmoins leur importance en introduisant des figures féminines. Miss Marple, apparue en 1930 dans *L'Affaire Prothero* (*Murder at the Vicarage*), peut être considérée comme une riposte malicieuse de l'auteur en ce sens que, contrairement aux autres personnages de détective à la vaste expérience du monde du crime, tels Holmes, Miss Marple tire son expérience de la vie de son village qui lui apparaît comme un véritable microcosme. Agatha Christie dit avoir été inspirée par l'un de ses personnages apparaissant dans une enquête d'Hercule Poirot, Carolyn Sheppard, la sœur du meurtrier de Roger Akroyd. Carolyn Sheppard pourrait presque être considérée comme migrant d'un univers à un autre sous les traits de Miss Marple en un « croisement autographe »[297] non abouti[298].

Tuppence Beresford et son époux : la complémentarité stéréotypée

Quant au couple formé par Tommy et Tuppence Beresford, bien que moins célèbre, il est particulièrement intéressant pour notre étude, même si leur première aventure (*The Secret Adversary*, 1921), tient plus de la parodie du roman d'espionnage que du roman policier. Tous deux célibataires et à la recherche de moyens de subsistance, Tommy Beresford et Tuppence, alors Cowley, décident de s'associer et de se présenter comme « deux jeunes aventuriers, prêts à faire n'importe quoi, aller n'importe où, […] et ne refusant aucune offre *dé*raisonnable »[299]. Leur apparence physique illustre une complémentarité stéréotypée : Tommy offre une figure d'une laideur plaisante,

---

[296] Éric Taïeb, *Immigrés : l'effet Générations, Rejet, assimilation, intégration d'hier à aujourd'hui*, Paris, Éditions de l'Atelier, 1998, pp.127 et 129.

[297] Richard Saint-Gelais, *op.cit.*, pp.191 à 197.

[298] Pierre Bayard, dans *Qui a tué Roger Ackroyd ?* (1998), Paris, Les Éditions de Minuit, 2008, p.165, tente de démontrer l'erreur commise par Hercule Poirot : c'est Carolyn, et non son frère, la meurtrière. S'il y avait eu migration volontaire et aboutie, il aurait été conforté dans l'idée que, dans l'œuvre de la romancière, « la séparation entre le bien et le mal tend à s'estomper » (p.157) puisqu'elle fait commettre un crime à Hercule Poirot lui-même dans *Rideau /Hercule Poirot quitte la scène* (*Poirot's Last Case*, 1975).

[299] Agatha Christie, *The Secret Adversary* (1921), London, Harper Collins, 2001, p.16 « Two young adventurers for hire. Willing to do anything. Go anywhere [...] No *un*reasonable offer refused.".

indéniablement celle d'un gentleman loyal et franc tandis que les délicates lignes du petit visage de Tuppence, sans prétendre à la beauté, possèdent du charme et du caractère[300]. Un personnage éminent du roman décrit Tommy comme un garçon sans imagination – donc difficile à tromper, – et lent – mais tenace quand il tient quelque chose. Pour ce même personnage éminent, Tuppence semble avoir plus d'intuition et moins de bon sens[301].

Le recueil de nouvelles *Partners in Crime* (1929) montre la capacité de l'auteur à se moquer d'elle-même et des stéréotypes établis par ses prédécesseurs : pour chaque enquête et selon les circonstances de l'énigme, Tommy et Tuppence Beresford envisagent de prendre modèle sur Sherlock Holmes, le Dr Thorndyke ou même … Hercule Poirot, ainsi que sur des détectives moins célèbres de nos jours[302]. En 1973, Agatha Christie revient même à la classique comparaison avec le limier lorsque Tuppence se sent « comme le terrier suivant une piste »[303].

Les enquêtes du couple, du premier roman en 1929 au dernier, *Postern of Fate*, en 1973, sont menées conjointement et la formule aura une certaine postérité télévisuelle : *The Advengers* ou *The X-Files*[304].

---

[300] Agatha Christie, *The Secret Adversary*, *op.cit.*, pp.10 et 11 « His face was pleasantly ugly – nondescript, yet unmistakably the face of a gentleman and a sportsman […] Tuppence had no claim to beauty, but there was character and charm in the elfin lines of her little face ».

[301] *Idem*, p.197 « He has got any [imagination] – so he's difficult to deceive. He worries things out slowly, and once he's got hold of anything he doesn't let go. The little lady's quite different. More intuition and less common sense ».

[302] Agatha Christie, *Partners in Crime* (1929), London, Harper Collins, 2001. Entre autres, les frères Desmond de George Valentin Williams (p.52), Thorley Colton de Isabel Ostrander (p.52), The Oldman in the Corner de la baronne Orczy (p.158), l'inspecteur French de Freeman Wills Crofts (p.204), Roger Sheringham d'Anthony Berlekey (p.220), le Dr Fortune de H. C. Bailey (p.243).

[303] Agatha Christie, *By the Pricking of my Thumbs* [1968], Londres, Harper Collins Publishers, 2015, « Like a terrier on the trail » répétée deux fois, pp.195 et 234.

[304] Voir Tom Soter, *Investigating Couples*, *A Critical Analysis of* The Thin Man, The Advengers *and* The X-Files, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2002. *The Advengers*, série TV de 1961 à 1993, *The X-Files*, série TV de 1993 à 2002 et à nouveau au début de 2016.

L'originalité de la démarche d'Agatha Christie est de faire vieillir les deux personnages en même temps qu'elle – ils se marient et ont des enfants[305] – au fur et à mesure des histoires qui appartiennent à la fois à la série avec le retour paradigmatique de la trame narrative et à la suite avec le développement chronologique de la vie des héros, combinaison que nous observerons dans la succession des films du « Thin Man »

Des variations mineures autour du type fondateur

En 1901, Chesterton, en théoricien du roman policier, pointe la nature profonde du héros dans le roman policier traditionnel : « Personne n'aura manqué de remarquer que le héros, ou le détective, traverse Londres avec quelque chose de la solitude et de la liberté d'un prince des contes de fées, qu'au cours de son imprévisible périple le banal omnibus prend des allures de vaisseau enchanté »[306].

Le héros appartient à un monde de fantaisie aussi cruel que celui des contes et comme les enfants qui se plaisent à réentendre la lecture d'un conte, « le lecteur [de roman policier] retrouve sans cesse ce qu'il sait déjà, ce qu'il veut savoir une fois encore et ce pour quoi il a acheté le livre »[307].

Qu'il soit professionnel ou amateur, solitaire ou en tandem avec un narrateur, c'est un homme doué d'une faculté d'observation et de déduction exceptionnelle. Cette faculté s'accompagne souvent de signes visibles et parfois excentriques, tels que la cocaïnomanie ou la pratique du violon de Holmes : compétence scientifique (Dr Thorndyke), dandysme (Philo Vance), foi religieuse (Oncle Abner, le Père Brown), collections de choses rares (Philo Vance, Nero Wolfe)[308]. Lorsque cette faculté est masquée, elle se cache derrière un ridicule (Poirot, le Père Brown, le grand âge qui « camoufle les capacités » (Miss Marple) ou le conformisme de la vie privée (Charlie Chan). Le ridicule ou l'excentricité,

---

[305] La naissance d'un bébé est annoncée à la fin de la dernière nouvelle de *Partners in Crime*, *op.cit.*, p.285, tout comme à la fin du film *Nick, gentleman-détective* (*Another Thin Man*, W. S. Van Dyke, 1936), suite de l'adaptation du roman de Dashiell Hammett, *L'Introuvable* (*The Thin Man*, W. S. Van Dyke, 1934).

[306] G. K. Chesterton, *Plaidoyer pour les romans policiers* dans *Les Enquêtes du Père Brown*, *op.cit.*, p.1104 (article paru dans *The Defendant* en 1901).

[307] Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, trad. par Myriem Bouhaza, Paris, Grasset, 1978, p.158.

[308] Umberto Eco voit dans la récurrence de ces connotations la condition essentielle de l'attrait du texte : « ainsi, on connaît les tics désormais historiques de Sherlock Holmes, la pointilleuse vanité d'Hercule Poirot… » dans *De Superman au Surhomme*, *op.cit.*, p.155.

qui servent à masquer les compétences de l'enquêteur[309], servent à déjouer les attentes du criminel, des suspects, des représentants de l'ordre et du lecteur :

> Au cours de l'enquête, criminel et détective tenteront chacun de jouer le rôle d'un faux personnage : le premier n'apparaîtra qu'en tant que personnage innocent, ou tout au plus suspect, alors que le second semblera souvent bizarre (Holmes) ou ridicule (Poirot). Dans les deux cas, la fonction de la fausse apparence est de saper le récit silencieux (futur ou théorique) de l'autre.[310]

Lorsqu'ils sont amateurs ou enquêteurs indépendants, ces enquêteurs ne sont pas des révolutionnaires, la police les consulte volontiers. Ils en tirent la satisfaction de lui être supérieurs et un certain goût à travailler dans l'ombre leur fait souvent abandonner la gloire publique du succès de l'enquête. Leur activité se borne à la désignation du coupable, ou à ce que celui-ci s'auto-désigne. Ils n'endossent pas le rôle de justicier social comme le Rodolphe de Sue ni celui de justicier individuel comme Monte-Cristo[311]

Les années vingt et trente font apparaître bien d'autres figures du même type dont l'un des plus célèbres est le personnage d'Ellery Queen[312], « un dilettante qui porte une canne, un pince-nez et conduit une Duesenberg » dans le genre de Philo Vance et décrit comme « le successeur logique de Sherlock Holmes »[313].

Ces personnages d'enquêteurs, qui ne courent guère de risques physiques, continuent à être exploités par leurs créateurs. Cependant, dès le début des années vingt, émerge un type d'enquêteur confronté à la violence dont il est souvent victime : l'enquêteur de la nouvelle ou du roman *hard-boiled* dont l'un des plus représentatifs est l'Opérateur de la Continentale de Dashiell Hammett.

---

[309] Eco évoque la figure de l'*idiot réel* et de l'*idiot calomnié* dans le roman populaire (*De Superman au Surhomme*, *op.cit.*, p.36). Ici, on pourrait parler d'*idiot assumé,* ou d'*idiot stratège.*

[310] Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible*, *op.cit.*, p.124.

[311] Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, *op.cit.*, p.26.

[312] Frederic Dannay and Mandfred B. Lee, *Le Mystère du chapeau de soie* (*The Roman Hat Mystery*), 1930.

[313] Rosemary Herbert (dir.), *The Oxford Companion to Crime & Mystery Writing*, *op.cit.*, p. 367 : « in the mood of Philo Vance […] a dilettante who carries a walking stick, wears pince-nez, and drives a Duesenberg […] he is described as Sherlock Holmes'logical successor ».

2.3 - La reconfiguration du personnage de l'enquêteur dans le roman américain *hard-boiled* au début des années vingt

Le contexte économique, politique et social [314]

La fin du XIXe siècle et le début du XXe aux États-Unis illustrent le paradoxe énoncé par Carlyle : la richesse de l'État ne fait pas la prospérité du peuple[315].

Le mode de vie de la classe moyenne est en avance de quarante ans sur celui des Européens. La voiture, démocratisée par l'introduction, dans les usines, des chaînes de montage, bouleverse le quotidien des Américains en permettant une mobilité plus grande et le choix du lieu de vie. La salle de cinéma, alimentée par une production en plein développement, procure un plaisir accessible à tous. Les habitations sont équipées du téléphone, on y trouve l'aspirateur, le réfrigérateur, la machine à laver…

> De 1921 à 1929, le pays [les États-Unis] entre, avant tous les autres, dans la société de production et de consommation de masse. Rien ne semble impossible à l'Amérique, que la Grande Guerre a placée sur l'orbite de la prospérité.[316]

Cependant, les riches, s'appuyant sur un darwinisme social, n'y constituent qu'un petit groupe et la pauvreté touche la moitié de la population. « Rien ni personne ne protège l'ouvrier contre la crise économique, la maladie, la vieillesse, les pressions de toutes sortes. La sécurité de l'emploi est une notion inconnue »[317]. Des journalistes, des assistantes sociales, des ministres du culte, des écrivains[318] critiquent le système : les riches ont, selon eux, accumulé leur fortune en recourant aux pires méthodes[319]. Si la vie

---

[314] Voir Francine Ananian, *L'Adaptation cinématographique d'un roman noir …*, *op.cit.*, pp.21 à 25.

[315] G. K. Chesterton à propos de Carlyle dans *Le Siècle de Victoria en littérature*, *op.cit.*, p.35. « C'est sa vraie gloire d'avoir été le premier [Carlyle] à voir clairement et à dire franchement la grande vérité de notre temps : que la richesse de l'État ne fait pas la prospérité du peuple ».

[316] André Kaspi, *Les Américains,* Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 277. Nos informations proviennent en grande partie de cet ouvrage.

[317] *Idem*, p.224.

[318] Par exemple, Theodore Dreiser (*Sister Carrie*, 1900), Upton Sinclair (*La Jungle*/*The Jungle*, 1905), Jack London (*Le Talon de fer*/*The Iron Hell*, 1908).

[319] André Kaspi, *Les Américains*, *op.cit.*, p.221.

économique prospère, ce n'est pas sans crises périodiques liées au système économique : 1873, 1883, 1893, 1920[320].

La crise de 1929

Une « orgie de spéculation boursière »[321] provoque une crise dont les États-Unis ne se relèveront qu'avec leur entrée en guerre en 1941. Le 24 octobre 1929, « les prix chutent si vite que les téléscripteurs ne parviennent pas à transmettre les cours »[322]. La crise de 1929 débouche sur la Grande Dépression qui prend fin au début des années quarante et « marque pour toujours plusieurs générations d'Américains »[323].

Si la misère touche le monde agricole, celle des ouvriers « est encore plus dramatique »[324]. Le chômage touche aussi les classes moyennes : « […] on admet qu'en 1933 un quart de la population active est sans travail. Les faillites se sont multipliées »[325]. La prise de conscience de l'étendue de la crise est tardive et « il faut attendre l'été 1932, c'est-à-dire trois ans après le début de la dépression, pour que le chômage mérite de figurer au rang des événements importants »[326]. Néanmoins,

> certes, la grande dépression des années 30 frappe l'imagination par l'étendue des désastres où sont entraînés tous les destins individuels, mais tout aussi notable est l'inégalité considérable de ses effets sur les personnes ou les groupes sociaux. Pour certains, elle a représenté une période de souffrances et d'intenses privations, pour d'autres elle n'a évoqué qu'une diminution légère du niveau de vie ; pour d'autres enfin, elle n'a marqué aucune solution de continuité avec la prospérité qui l'avait précédée.[327]

Franklin D. Roosevelt et le New Deal

Élu en novembre 1932 à la présidence des États-Unis, le démocrate Roosevelt prend ses fonctions en mars 1933. Son objectif prioritaire « n'est pas de changer les

---

[320] André Kaspi, *Les* Américains, *op.cit.*, pp.212 et 291.

[321] *Idem*, p.291.

[322] *Idem*. p. 289.

[323] *Idem*, p. 296.

[324] *Idem*, p. 300.

[325] *Idem*. p. 302.

[326] Jean Heffer, *La Grande Dépression, les États-Unis en crise (1929-1933),* Paris, Gallimard-Julliard, 1991, p. 124.

[327] *Idem*, p. 124.

structures de la société, mais de stimuler la reprise économique. […] Le président ne se réfère à aucune doctrine qu'il jugerait sacro-sainte. Il tâche de répondre aux exigences de l'heure »[328]. De grands travaux publics sont décidés – barrages, voies fluviales, reforestations – ainsi qu'une dévaluation qui est un échec. Le résultat est décevant :

> le bilan économique du New Deal reste médiocre. Moins de chômeurs, oui, mais le mal reste endémique. Il faudra la production de masse que réclame l'effort de guerre, la mobilisation générale des hommes en état de porter les armes pour que disparaisse la catégorie des sans-emploi.[329]

On peut conclure qu'à un optimisme, qui régnait encore en 1931 sur une fin rapide de la crise économique, succède un pessimisme qui dure encore en 1941, date de l'entrée en guerre des États-Unis.

La politique étrangère

André Kaspi décrit les Américains du New Deal comme « profondément isolationnistes »[330], leur participation à la Grande Guerre en Europe leur semble rétrospectivement désastreuse, la création de la Société des Nations inutile. Le souvenir est mitigé des interventions à Cuba (1898). Devant les périls venus du continent asiatique et de l'Europe, les années trente voient progresser l'idée de la nécessité d'un parti à prendre : lois de neutralité en 1935 et 1936, loi sur l'embargo soumise à la décision du président puis embargo atténué par le principe de « cash and carry », suggestion d'une aide à la seule Grande-Bretagne en 1940. La même année, Roosevelt sollicite un troisième mandat et oriente la politique étrangère vers la fin d'un certain isolationnisme.

Si la politique expansionniste du Japon (invasion de la Manchourie en 1931, de la Chine en 1937, de l'Indochine en 1941) et son rapprochement avec l'Allemagne en 1940 préoccupent les Américains, c'est l'attaque japonaise à Pearl Harbour le 7 décembre 1941 qui déclenche l'entrée des États-Unis dans le conflit mondial.

---

[328] André Kaspi, *Les Américains*, *op.cit.*, pp. 313 et 314.

[329] *Idem*, p. 317.

[330] *Idem*, p.323.

L'évolution des mœurs, l'émancipation féminine

Dorothy Parker dit à propos de l'Amérique des années vingt et trente : « Un pays entier jetait sa gourme »[331]. Les films, jusqu'au début des années trente, en seront le reflet. La condition des femmes se ressent de cette liberté :

> Cheveux courts, jupe ou robe ne dépassant pas le genou, les formes du corps dissimulées, bas de soie ou de rayonne, elle [l'Américaine] ne ressemble pas à sa mère. Elle s'adonne aux soins corporels (épilation des sourcils, usage de cosmétiques en tout genre), fume la cigarette, boit des cocktails. Les plus excentriques sont les *flappers*, qui dansent le charleston et jouissent de la vie à pleines bolées. Les autres, la très grande majorité, suivent l'exemple de loin. Libération des mœurs, oui, mais le mariage n'a rien perdu de son attrait bien que le nombre des divorces augmente […][332].

Margaret Sanger organise en 1921 la première conférence américaine sur le *birth control* qui se développe dans les mœurs. Les Américaines obtiennent le droit de vote dans la totalité de l'Union en 1920[333]. Une certaine déstabilisation de la condition masculine s'installe.***Le renouveau du conservatisme, le repli sur elle-même de la société*** WASP

Après la fin de la Grande Guerre, des désillusions suivent les négociations menées par le président Wilson et d'autres éléments installent un climat d'insécurité et de violence.

Dans les années vingt, un renouveau du conservatisme appuyé par un protestantisme militant « cherche à écarter les influences néfastes de la société moderne : l'alcool, le cinéma, l'automobile, les mœurs dissolues, le communisme, l'athéisme et tout ce qui n'est pas typiquement américain »[334].

L'immigration fait peur et suscite la reformation du Ku Klux Klan en 1915[335]. Les théories raciales, en particulier celles de l'eugéniste Madison Grant dans son ouvrage *The Passing of the Great Race* (1916), sont exprimées, valorisant le Nordique, l'Anglais, le

---

[331] Diane Johnson, *Dashiell Hammett, une vie*, trad. par François Lasquin, Paris, Gallimard Folio, 1992, p.31.

[332] André Kaspi, *Les Américains, op.cit.*, p.181.

[333] 1946 pour les Françaises.

[334] André Kaspi, *Les Américains*, *op.cit.*, p.283.

[335] Fondé en 1866, il avait disparu, provisoirement, en 1871. André Kaspi, *op.cit.*, p.206.

Scandinave, l'Allemand, « voire le noble Russe »[336]. En 1921, une loi sur les quotas d'immigrants en limite l'arrivée. « En 1924, une nouvelle loi interdit l'immigration de tout Asiatique, […] Crainte du péril jaune, du péril juif, du péril italien, du péril slave … »[337].

La diffusion des idées communistes ou socialistes installe une peur des « rouges », les attentats en 1919 et 1920 entrainent l'expulsion de nombreux étrangers.[338]

Pour lutter contre l'alcoolisme, la prohibition est votée en 1919 et appliquée l'année suivante : « la fabrication, la vente, le transport des boissons enivrantes à l'intérieur des États-Unis […] sont interdits »[339]. Les Américains continuent à consommer de l'alcool dans les speakeasies, la contrebande s'installe sous la coupe de la pègre italienne, irlandaise, juive, noire, allemande. « Les gangsters s'acoquinent avec la police locale »[340].

La naissance de la littérature américaine : un nouveau type d'enquêteur : le détective *hard-boiled*

La notion de frontière, terrestre ou spirituelle

Jacques Cabau, faisant naître le roman américain avec Fenimore Cooper, lui voit comme héritier direct le roman policier américain[341]. Fenimore Cooper aurait donné trois grands thèmes : le peuplement des pionniers, la guerre d'Indépendance et la notion de frontière. Ainsi se seraient établies « les grandes oppositions qui inspirent le roman américain […], l'opposition du bien et du mal, de la lumière et des ténèbres » Il y devine « les obsessions essentielles des grands romans américains, moins intéressés par la rédemption que par le drame éternel de la lutte du bien et du mal, moins attirés par l'harmonie finale que par l'aliénation et le désordre » [342].

---

[336] André Kaspi, *Les Américains*, *op.cit.*, p.284.

[337] *Idem*, p.285.

[338] *Idem*, 275.

[339] *Idem*, p.285.

[340] *Idem*, p.287.

[341] De ce fait, il en exclut les romans antérieurs au courant *hard-boiled*, romans de déduction se passant dans des milieux privilégiés, aux héros irréalistes et rarement violents. Voir également page 19.

[342] Jacques Cabau, *op.cit.*, p.19.

Les obsessions qu'il relève sont, dans la première moitié du XXe siècle, celles de l'école dite *hard-boiled* où « le récit s'inscrit […] dans la contemporanéité immédiate et non pas dans le passé récent d'une jeune nation en quête de légendes »[343]. L'exode rural et l'immigration accroissant la population urbaine[344], la ville devient le cadre privilégié de fictions regroupées sous la qualification de *hard-boiled*.

***Le magazine* Black Mask**

Créé en 1920 par Henry L. Mencken et George J. Nathan, *Black Mask* « va en quelques années devenir le creuset du roman noir et le plus important des *pulps* policiers américains »[345]. Ces *pulps*, imprimés sur du papier de qualité médiocre, publient essentiellement des nouvelles policières à l'intrigue simple et aux héros stéréotypés. Ils ne payent que médiocrement et seule la rapidité de l'écriture peut assurer un certain revenu. *Black Mask* publie dès 1922 les nouvelles de Caroll John Daly pour lesquelles l'auteur crée un type d'enquêteur privé sans nom, se désignant lui-même de « gentleman-aventurier[346] et de soldat de fortune[347], travaillant pour son compte contre le crime mais évitant toute mission au titre de chevalier errant » [348].

On observe les prémices des caractéristiques du privé du roman et du *film noir*, qui n'est toutefois que rarement un gentleman : goût du risque de l'aventurier et indifférence à qui le paye, compétence du soldat sorti du rang (puisqu'il doit vivre de l'exercice de son métier), et méfiance de la femme (qui recherche la gratuité des services du chevalier errant en lui faisant espérer sa conquête).

---

[343] Jean-Pierre Dubois, *Mythologie d'un « dur à cuire », Le détective privé américain : de l'écrit à l'écran* dans André Muraire (dir.), *Le Crime organisé à la ville et à l'écran, États-Unis 1929-1951*, Paris, Éditions du Temps, 2001, p.73.

[344] André Kaspi, *Les Américains*, *op.cit.*, p.249.

[345] Claude Mesplède (dir.), *Dictionnaire des littératures policières*, Nantes, Joseph K, 2007, p.231.

[346] Le terme « gentleman » suggère que l' « aventurier » possède un certain style supérieur à sa condition.

[347] *Oxford English Dictionary* (http://www.oed.com.www.ezp.biu-montpellier.fr/, consulté le 11 mars 2017) : le terme « soldat de fortune » désigne en anglais à la fois le soldat sorti du rang (qui réunit les notions de persévérance et de compétences) et le soldat qui se mettait à la disposition de l'état qui voulait bien le payer. *Le Dictionnaire historique de la langue française*, vol. 3, *op.cit.*, p. 3540, mentionne les sens d'aventurier (XVIe siècle) et de soldat sorti du rang (XVIIe siècle).

[348] Rosemary Herbert, *op.cit.*, p.114 : « who terms himself a "gentleman aventurer" and "soldier of fortune" who works on his own against crime but eschews any mission as "knight errant » (sic) ».

Son personnage le plus célèbre, le privé Race Williams, apparu dans *Black Mask* en 1923, est considéré comme le premier privé *hard-boiled*, travaillant face à la pègre et aux politiciens corrompus, avec un code d'honneur personnel, frustre et pragmatique, et ayant, avec les femmes, des relations empreintes de suspicion ou d'indifférence[349]. Les intrigues minimales, tendant vers l'irréalité, se concentrent plus sur la poursuite et la vengeance que sur une multiplicité complexe de pistes.

Peu de temps après, dans le même magazine, apparaît le *Continental Op*, l'Opérateur de la Continentale de Dashiell Hammett, personnage dont l'anonymat, la silhouette enrobée et l'âge moyen sont en adéquation avec son statut d'employé d'une agence de détectives et sa participation à des intrigues réalistes aux fins rarement satisfaisantes.

Le krach de 1929, et la Grande Dépression qui le suit, ne feront qu'accentuer cette tendance. Le type de personnage, brutal ou besogneux, se méfiant des femmes ou manipulé par elles – les femmes « fatales » –, en butte à la corruption des politiciens et ballotté par des événements qui le dépassent, aura de nombreux descendants : Philip Marlowe de Raymond Chandler, Lemmy Caution et Slim Callaghan de Peter Cheyney, Mike Hammer de Mickey Spillane, Coffin Ed Johnson et Grave Digger Jones de Chester Himes, Lew Archer de Ross Macdonald …

3. Dashiell Hammett (1894-1961), de la nouvelle au roman

Le biographe de Dashiell Hammett, Richard Layman[350], situe son entrée à la Pinkerton's National Detective Agency en 1915, à l'âge de 21 ans. Cet emploi est interrompu par l'enrôlement dans l'armée américaine en 1918. Hammett le reprendra, probablement à temps partiel, en 1919 : une tuberculose pulmonaire l'oblige à divers séjours en hôpital. Il aurait définitivement abandonné la carrière de détective en 1921.

Au début de 1922, il suit des cours de sténographie et d'écriture en vue d'une formation de journaliste. Tout en occupant divers emplois, il écrit de courtes nouvelles.

---

[349] Rosemary Herbert, *op.cit.*, pp.38, 39, 114 et 499.

[350] Richard Layman, *L'Insaisissable, la vie de Dashiell Hammett* (*Shadow Man, the Life of Dashiell Hammett*, 1981), trad. par Philippe Mikriammos, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2011, p.15.

3.1 - Une carrière littéraire très brève

Les débuts : l'influence des années Pinkerton

La revue sophistiquée *The Smart Set* publie plusieurs nouvelles à partir de 1922, mais l'évolution de l'écriture de Dashiell Hammett, vers une simplicité qui en sera la marque, le contraint à rechercher la publication dans *Black Mask*, fondée d'ailleurs par les rédacteurs mêmes de *The Smart Set*. À la fin de 1923, Hammett devient presque exclusivement un auteur *Black Mask*[351].

L'expérience des méthodes utilisées à la Pinkerton permet à Dashiell Hammett de juger de la crédibilité des personnages de détectives – et de criminels – dans les fictions des autres écrivains. De janvier 1927 à octobre 1929, il signe « plus de cinquante critiques de romans policiers, de recueils d'histoires de mystères et de comptes rendus de crimes authentiques »[352] pour *The Saturday Review of Literature*. C'est un critique difficile à satisfaire :

> [Hammett] pensait qu'un bon policier devait être d'abord réaliste. Il devait y avoir des personnes croyables [sic], mues par des raisons plausibles, s'exprimant comme les gens dans la réalité et agissant de manière tout aussi réelle. Il considérait que les auteurs ne devaient pas succomber à la tentation de rehausser leur histoire avec de l'action superflue […] Hammett s'attendait à ce que le romancier sût exactement ce que l'impact de la balle ferait à la victime [...] Hammett souhaitait que les criminels soient dépeints avec exactitude, ni comme des nobliaux déchus et déments, ni comme des génies faisant fortune par le vol, l'extorsion et le meurtre.[353]

Il critique ironiquement le personnage de Philo Vance : « son exposition de la technique employée par un monsieur tirant sur un autre monsieur assis à six pieds devant lui mérite de figurer dans "Comment devenir détective par correspondance" »[354].

> Si l'influence du travail de Hammett comme Pinkerton [sic] est inconnue, on ne saurait en revanche exagérer l'importance que ce travail exerça sur son œuvre et sur sa vie. Hammett trouva chez Pinkerton un code qu'il fit sien et sur lequel il modela sa vie. Il apprit une méthode

---

[351] Richard Layman, *L'Insaisissable…*, *op.cit.*, p.61.

[352] *Idem*, p.110.

[353] *Idem*, pp.111 et 112.

[354] *The Saturday Review of Literature*, 15 janvier 1927 : « His exposition of the technique employed by a gentleman shooting another gentleman who sits six feet in front of him deserves a place in *How to be a detective by mail course* », (www.Unz.org).

d'observation qu'il employa ensuite pour donner à son œuvre un caractère de réalisme pur. Enfin, il y glana des histoires à raconter.[355]

Première nouvelle en 1922, dernier roman en 1933

Dashiell Hammett a vingt-huit ans lorsqu'il publie sa première nouvelle. En une douzaine d'années, outre une soixantaine de nouvelles, il écrit cinq romans, tous publiés avec succès. À trente-neuf ans, en 1933, il peine à terminer *L'Introuvable* (*The Thin Man*), dont il espère qu'il « sera, s'il plaît à Dieu, mon dernier roman policier »[356] . Il meurt en 1961, sans avoir écrit ni nouvelles, ni romans nouveaux.

Les vingt-huit années suivant la publication du dernier roman sont consacrées quelques temps à l'écriture de scénarios. En 1942, alors qu'il s'engage dans l'armée pour soutenir l'effort de guerre, il reçoit la tâche de lancer un journal, *The Akadian*, dont il signe le premier éditorial. Tout au long de sa longue relation avec l'écrivaine Lillian Hellman, il conseille celle-ci, voire l'aide dans son travail de dramaturge.

Sous son influence il s'intéresse à la politique. Nous aborderons ce sujet plus loin, en étudiant la peur du communisme à Hollywood[357].

Ce n'est néanmoins pas sans essayer de revenir à une écriture littéraire que Dashiell Hammett passe toutes ces années : « Au cours du printemps 1945, Hammett songea à recommencer à écrire […] Il écrivit à Lillian Hellman qu'il pensait à un roman sans avoir d'idée très précise »[358] . En 1949, il engagea une secrétaire et « décida de recommencer à écrire »[359]. En vain.

---

[355] Richard Layman, *L'Insaisissable …*, *op.cit.*, p.36, d'après Lillian Hellman, *Scoundrel Time*, 1976, Boston & Toronto, Little, Brown and Company, p.47.

[356] Lettre à Lillian Hellman du 13 avril 1931 dans Dashiell Hammett, *La Mort c'est pour les poires, correspondance 1921-1960* (*Selected Letters of Dashiell Hammett : 1921-1960*, 2001), présentation et choix de Richard Layman avec l'aide de Julie M. Rivett, trad. par N. Beunat, Paris, Éditions Allia, 2002, p.92.

[357] Voir page 130, 2.2 - *Les tensions internes : la censure, l'anticommunisme, la perspective de la guerre*.

[358] Richard Layman, *L'Insaisissable…*, *op.cit.*, p.248.

[359] *Idem*, p.267.

De la forme brève à la fiction romanesque

De *La Flèche du Parthe* (*The Partian Shot*), publié par *The Smart Set* en octobre 1922, à *Ce petit cochon* (*This Little Pig*) publié par Collier's en mars 1934, Dashiell Hammett écrit plus de soixante nouvelles[360]. En mars 1961, le *Ellery Queen's Mystery Magazine* [361] publie une dernière nouvelle, *Les Diamants dans les épinards* (*A Man Named Thin*[362]).

Un bon nombre de nouvelles sont écrites en mode narratif autodiégétique[363] par un personnage anonyme récurrent, le détective employé par une agence souvent désignée comme « l'Agence Continentale de police privée » [364] dirigée par « le Vieux »[365]. C'est l' « Op de la Continentale », un détective « dur, efficace et astucieux, un détective qui récolte davantage de succès avec son cerveau qu'avec ses poings ou son arme »[366]. Sans illusions sur son physique, il qualifie lui-même son corps de « massif »[367] quand il n'est pas désigné par le terme de « petit gros »[368]. Personnage principal et narrateur autodiégétique d'un peu moins de trente nouvelles, il apparaît pour la première fois en octobre 1923 dans *L'Incendiaire* (*Arson Plus*) et disparaît des nouvelles après *Mort et compagnie* (*Death and Company*), en novembre 1930.

Parmi les autres narrateurs autodiégétiques des nouvelles, se trouvent également un chasseur de primes, un shérif délégué, un chef de la police, un apprenti détective, mais aussi un écrivain, un aventurier, un jeune homme de couleur, un boxeur, un auteur dramatique, un racketteur. Cependant, ces différents personnages n'apparaissent qu'une

---

[360] Dashiell Hammett, *Coups de feu dans la nuit, L'intégrale des nouvelles*, Paris, Omnibus, 2011, la bibliographie des nouvelles pp.1286 à 1292. Il en est recensé soixante-cinq.

[361] Hammett meurt le 10 janvier de la même année.

[362] Sans rapport avec le titre du dernier roman, *The Thin Man*, publié en 1934.

[363] Gérard Genette, *Figures III*, op.cit, p.252 : « On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte […], l'autre à narrateur présent comme personnage de l'histoire qu'il raconte […]. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, *hétérodiégétique*, et le second *homodiégétique*) ».

[364] Dashiell Hammett, *La Fille aux yeux d'argent* dans *Coups de feu dans la nuit*, *op.cit.*, p.266.

[365] *Idem*, p.266.

[366] Richard Layman, préface à *Coups de feu dans la nuit*, *op.cit.*, p.11.

[367] Dashiell Hammett, *La Fille aux yeux d'argent* , *op.cit.*, p.266.

[368] Dashiell Hammett, *Les Doigts glissants* dans *Coups de feu dans la nuit*, *op.cit.*, p.175.

fois chacun, à l'exception de l'apprenti détective (deux fois) : Hammett privilégie le personnage du professionnel à la poursuite du criminel.

Comme beaucoup d'auteurs de romans policiers[369], Dashiell Hammett se sert de ses nouvelles pour construire ses romans, plus aboutis : c'est ainsi que l' « Opérateur de la Continentale » est le protagoniste des deux premiers romans, *Moisson rouge* (*Red Harvest*, février 1929) et *Sang maudit* (*The Dain Curse*, juillet 1929).

L'inverse est également vrai. En 1932, tentant lui-même un début de série, Hammett exploite le personnage de Spade après la publication du *Faucon maltais* (*The Maltese Falcon*, 1930). Trois nouvelles reprennent le personnage : *On demande Spade* (*A Man Called Spade* juillet), *Trop ont vécu* (*Too Many Have Lived*, octobre) et *On ne peut vous pendre qu'une fois* (*They Can Hang You Once*, novembre). On y retrouve la description physique du détective (« le V formé par son menton, sa bouche et ses sourcils »[370]), les personnages d'Effie Perine, de Sid Wise ou des policiers Dundy et Polhaus.

3.2 - La production romanesque

Les romans sont publiés chez Knopf après parution en épisodes dans *Black Mask* : *Moisson rouge* (*Red Harvest*) et *Sang maudit* (*The Dain Curse*) en 1929, *Le Faucon maltais* (*The Maltese Falcon*) en 1930, *La Clé de verre* (*The Glass Key*) en 1931 et *L'Introuvable* (*The Thin Man*), en 1934.

Moisson rouge (*Red Harvest*)[371]

Francis Lacassin, dans sa préface à *Sam Spade et autres histoires de détectives*, note que « le secret de Dashiell Hammett, l'électrochoc que provoque la lecture de son œuvre, réside dans la contradiction entre la violence et le froid détachement de l'écriture qui l'enregistre »[372].

L'électrochoc est puissant dans ce premier roman dans lequel l'Opérateur de la Continentale conte l'histoire du « nettoyage » peu orthodoxe d'une petite ville minière.

---

[369] Notamment Raymond Chandler.

[370] Dashiell Hammett, *On demande Spade* dans *Coups de feu dans la nuit*, *op.cit.*, p.1093.

[371] Dashiell Hammett, *Moisson rouge* dans *Romans*, trad. Pierre Bondil et Natalie Beunat, Paris, Gallimard, 2009. Pour les romans, les numéros de pages sont indiqués entre crochets dans le corps du texte afin d'alléger les notes de bas de page.

[372] Dashiell Hammett, *Sam Spade et autres histoires de détectives*, Paris, La Découverte, p.20.

Le principal actionnaire de la mine, le plus gros notable de la ville, a fait appel à des « gros bras » pour régler le problème des grèves. « Le calme revenu, il lui avait été impossible de s'en débarrasser » [89]. Son fils, qui a fait appel à l'Op', est assassiné avant même de lui avoir confié sa mission. Le détective entend traquer le meurtrier et découvre une police corrompue, des bandes organisant le contrôle de l'alcool clandestin et celui du vol, du recel, du jeu… Il procède en dressant les bandes rivales les unes contre les autres.

À la demande de Blanche Knopf, Hammett accepte d'atténuer la représentation de la violence dans le roman. Il supprime le dynamitage du poste de police et transforme celui d'une maison en « une simple fusillade hors-champ »[373]. Cependant, il ne modifie pas l'attentat à la bombe contre un établissement et laisse vingt-quatre meurtres.

Le détective en arrive lui-même à tuer mais se justifie en quelque sorte : « Celui qui débarque à Poisonville avec des principes moraux risque de les voir se rouiller très vite » [185]. Aux deux agents de la Continentale venus en renfort, il explique que le rapport à rédiger pour le Vieux, « ce n'est pas l'endroit pour exposer les détails sordides et il est hors de question, les gars, que vous envoyiez la moindre ligne à San Francisco sans me l'avoir montrée avant » [185].

L'Op' de la Continentale a sa morale propre, évoquant celle des pionniers à la frontière entre l'Est (la loi établie, la civilisation) et l'Ouest (une loi à inventer, la nature sauvage)[374] mais aussi le « refus catégorique de satisfaire à tout impératif de l'État qui irait "à l'encontre de sa conscience" »[375]. L'estime qu'il a de son métier constitue un écho à la notion développée par Max Weber : « une *tâche* assignée par Dieu »[376].

---

[373] Lettre à Blanche Knopf du 20 mars 1928 dans Dashiell Hammett, *La Mort c'est pour les poires…*, *op.cit.,* p.64

[374] Jim Kitses, *Authorship and Genre : Notes on the Western* dans Thomas Schatz, *Hollywood, Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, vol.II, Londres, Routledge, 2004, p.18 à 29. Voir p.20 le tableau opposant *The Individual* à *The Community* (*freedom* vs *restriction*, *honour* vs *institutions*) et *Nature* à *Civilization* (*purity* vs *corruption*, *experience* vs *knowledge*, *empiricism* vs *legalism*).

[375] Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme, suivi d'autres essais* (1904), Paris, Gallimard, 2009, p.268.

[376] « Dans le mot allemand de *Beruf*, de même que dans le mot anglais *calling* – et là de façon peut-être encore plus nette – il y a déjà au moins l'écho d'une représentation religieuse : celle d'une *tâche* assignée par Dieu », Max Weber, *op.cit.*, p.63.

***Sang maudit* (*The Dain Curse*)[377]**

L'histoire, assez complexe, met en scène Gabrielle, une jeune morphinomane convaincue de semer la mort autour d'elle, d'être « maudite ».

C'est encore l'Op' de la Continentale qui narre l'histoire, enchaînement de rebondissements débutant par un vol de diamants. Après le faux suicide de son père et du meurtre de son épouse, la jeune fille se réfugie au sein d'une secte aux pratiques douteuses. Son ami, qui l'épouse, est lui-même assassiné et Gabrielle est enlevée.

La suite de l'histoire révèle la culpabilité d'une ancienne connaissance de l'Op', un écrivain psychotique qu'il a fait participer à l'enquête. Elle se termine par l'exposition explicite des problèmes sexuels de la jeune fille, « encore vierge au moment où le détective résoud[ra] l'affaire »[378]. Ce dernier, tout en l'aidant à se sevrer de la morphine, l'a libérée de ses obsessions tout en résistant à ses avances.

« On considère généralement que *Sang maudit* est le roman le plus faible de Hammett, et lui-même en a parlé comme d'"une histoire stupide" »[379]. Le roman présente néanmoins l'intérêt d'offrir un double au détective : l'assassin qui suit l'enquête à ses côtés. Cette dualité se retrouve dans les romans suivants : double négatif avec le couple Spade et Archer dans *Le Faucon maltais*, double positif avec le couple Nick et Nora Charles dans *L'Introuvable*.

***Le Faucon maltais* (*The Maltese Falcon*)[380]**

Le romancier délaisse, dans ce troisième roman, la figure anonyme de l'Op' de la Continentale pour le personnage de Sam Spade, détective privé de l'Agence Spade & Archer, et la narration homodiégétique pour le mode hétérodiégétique à focalisation externe.

Écrite dans un style behaviouriste, l'histoire conte l'enquête du détective, afin de retrouver la précieuse statuette d'un faucon. Elle débute avec la demande de Miss Wonderly/Miss Leblanc/Brigid O'Shaughnessy de retrouver sa sœur, disparue en

---

[377] Dashiell Hammett, *Sang maudit* (*The Dain Curse*, 1929) dans *Romans*, *op.cit.*, pp.281 à 486.

[378] Richard Layman, *L'Insaisissable…*, *op.cit.*, p.135. Voir également l'opinion du traducteur, Pierre Bondil, dans un commentaire en date du 16 janvier 2012 (http://leblogdupolar.blogspot.fr/2012/01/sang-maudit-dashiell-hammett-joue-les.html).

[379] Dans un entretien de 1932, cité par Richard Layman dans *L'Insaisissable…*, *op.cit.*, p.133.

[380] Dashiell Hammett, *Le Faucon maltais* (*The Maltese Falcon*, 1930) dans *Romans*, *op.cit.*, pp.489 à 684.

compagnie d'un certain Thursby. L'enquête se complique de l'assassinat de l'associé de Spade, Miles Archer, qui filait Thursby, lui-même abattu. Deux policiers, Polhaus et Dundy, soupçonnent – ou font semblant de soupçonner – Spade, amant de la femme d'Archer, du meurtre de ce dernier et de celui de Thursby. Le détective apprend l'existence de la précieuse statuette d'un faucon convoitée par plusieurs personnages aux liens ambigus, dont plusieurs font appel à lui : la cliente – dont la sœur n'existe pas –, Joël Cairo, un « Levantin » et Gutman, un obèse, cerveau du groupe, accompagné de son jeune protégé/garde du corps Wilmer Cook. Enfin retrouvée, la statuette se révèle une contrefaçon sans valeur, un leurre. Il y a eu plusieurs meurtres dont le dernier conclue l'épilogue : Wilmer, le protégé de Gutman, destiné au rôle de bouc émissaire par ses complices[381], s'est retourné contre son « bienfaiteur » et l'a tué. Sam Spade obtient de Miss Wonderly l'aveu que c'est elle qui a tué son associé, afin de compromettre Thursby qu'elle soupçonnait de la trahir. Il la livre à la police.

La ville de San Francisco est rappelée tout au long du roman, et tous les personnages sont décrits avec minutie. L'action, contée au passé par un narrateur qui semble aux côtés de Spade, avec une grande précision quant aux lieux, aux déplacements et aux heures, se déroule chronologiquement, sans discontinuité, sur plusieurs jours. L'auteur insère une micro-narration dans la narration, véritable nouvelle insérée dans le roman, parabole que Spade conte à sa cliente. C'est un procédé que Hammett reprend dans *La Clé de verre* et dans *L'Introuvable* , sous forme de relation d'un rêve ou d'un fait-divers : procédé qui installe une métaphore dans une narration sèche et dépourvue d'effets.

Sam Spade, comme l'Op' de la Continentale, a une exigence quant à son métier et une morale propre qui le conduit à venger l'assassinat d'un associé qu'il considérait toutefois comme « un sale con » [680]. Le couple que forment l'Op' et le criminel « enquêteur » dans *Sang maudit* réapparaît dans celui formé par Spade et sa cliente criminelle.

Hammett développe de façon appuyée des axes thématiques tels que la sexualité – homo- ou hétérosexuelle – et une xénophobie s'incarnant dans une opposition entre Est (San Francisco , le « territoire » de Spade [571]) et Ouest (Malte, Cairo le Levantin). Il pratique une misogynie et une misanthropie cynique générales à l'égard des personnages, à l'exception de ceux de Spade et de sa secrétaire Effie. Son discours est pessimiste : la

[381] Voir le titre du chapitre XVIII : « The Fall-Guy/Quelqu'un pour porter le chapeau ».

société est corrompue, la quête du héros est vaine et sa morale propre le condamne à la solitude. Néanmoins, aucune allusion n'est faite au crime organisé, les quatre criminels sont quatre individualités réunies temporairement par l'appât du gain.

Le roman suivant, *La Clé de verre*, aborde en revanche les liens étroits entre les hommes politiques et ceux de la pègre.

***La Clé de verre* (*The Glass Key*)**[382]

L'histoire, narrée en mode hérétodiégétique, comme celle du roman précédent, suit les faits, gestes et comportements de Ned Beaumont, assistant de Paul Madvig, un homme politique d'une ville moyenne non nommée. Pour conserver son pouvoir, ce dernier favorise l'élection du sénateur Henry et courtise sa fille, Janet, qui apparaît comme le prix de la transaction. Le fils du sénateur et Opal, la fille de Madvig, ont une relation que le père de la jeune fille désapprouve. Le jeune homme est assassiné et Madvig accusé du meurtre. Parallèlement, Ned Beaumont aide Madvig en difficulté avec l'ambitieux gérant de tripots, O'Rory. Il feint de le trahir au profit de ce dernier pour s'infiltrer dans le gang. Un journal dirigé en sous-main par O'Rory se faisant l'écho des accusations contre Madvig, Ned Beaumont séduit la femme du directeur qui se suicide. Il réussit à dresser contre O'Rory son propre lieutenant qui assassine son patron. Un lien se tisse entre Janet et Beaumont. Ce dernier découvre que c'est le sénateur qui a tué son fils dans une dispute où il l'accusait de compromettre son élection en s'opposant à Madvig au sujet d'Opal. Le sénateur, acculé, projette en vain de tuer Madvig pour l'empêcher de se disculper. Beaumont part à New York avec Janet, laissant seul son ami.

Hammett aborde le thème de la sexualité sous un angle pervers et sadique avec le personnage de Jeff, l'homme de main d'O'Rory, torturant Ned – qu'il appelle « son copain adoré » [849] – de façon presque amoureuse [763][383], tandis que les liens entre Ned et Janet sont plutôt édulcorés.

Si la violence et la corruption sont aussi présentes que dans *Moisson rouge,* l'intrigue de *La Clé de verre* en est le reflet inversé : c'est l'histoire politique et mafieuse d'une ville vue non par le détective de la Continentale mais par un homme de l'intérieur, du « milieu ». Néanmoins, on retrouve, chez Beaumont, l'esprit de l'Opérateur de la

---

[382] Dashiell Hammett, *La Clé de verre* (*The Glass Key*, 1931) dans *Romans*, *op.cit.*, pp.687 à 875.

[383] « Il se pencha et ses mains s'activèrent sur sa victime », Dashiell Hammett, *La Clé de verre* dans *Romans*, *op.cit.*, p.763.

Continentale de *Moisson rouge* dressant ses ennemis potentiels les uns contre les autres afin d'atteindre la vérité.

Ned Beaumont, qui se dit lui-même « détective amateur » [763], a certes toutes les qualités qui en feraient un bon détective : l'intelligence, la lucidité, le courage et un jugement sûr. Néanmoins, semblable à certains héros du western, c'est un homme qui passe, subit des épreuves en affrontant des monstres[384] et s'en va quand il estime que son but est atteint[385]. Plus qu'un enquêteur, le personnage de Beaumont, éminence grise pour un certain temps de Paul Madvig et homme de l'ombre, est le justicier solitaire qui « a quelque chose des héros des grands mythes antiques. Il est comme eux, et il restera un étranger »[386]. Seule son amitié fidèle pour Madvig le pousse à s'investir dans une enquête pour disculper celui-ci. Son personnage de joueur en lien avec le milieu, ne peut être rangé dans la catégorie des enquêteurs professionnels ou ex-professionnels.

C'est pourquoi nous ne traiterons que brièvement, dans la deuxième partie, la façon dont le cinéma traite son personnage[387] alors que l'étude du dernier roman de Hammett fait l'objet d'une analyse plus approfondie, la figure originale développée par l'auteur du détective mondain ayant suscité au cinéma une série de suites à l'adaptation cinématographique du roman

Un dernier roman, la rupture de *L'Introuvable* [388]

L'Introuvable (*The Thin Man*) paraît d'abord sous forme expurgée[389] dans le numéro de décembre 1933 de *Redbook* avant d'être publié, en texte intégral non expurgé,

---

[384] Jeff est décrit comme « une brute au teint basané, aux jambes arquées […] avec des épaules massives arrondies, de longs bras musclés et un visage aplati qui lui conférait quelque chose de simiesque », Dashiell Hammett, *La Clé de* verre dans *Romans*, *op.cit.*, p.744.

[385] Même si, déjà au milieu du roman, il dit en avoir « assez de cette ville de bouseux ». Son arrivée dans la ville est évoquée plus loin « Tu venais de New York quand tu es arrivé ici, hein ? » lui demande O'Rory, Dashiell Hammett, *La Clé de verre*, *op.cit.*, pp.747 et 754.

[386] Michel Serceau, *Le Mythe, le miroir et le divan : pour lire le cinéma*, Villeneuve d'Asc, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, p.206. L'auteur rapproche la figure du justicier solitaire, « étranger » à une communauté, de celle du bouc-émissaire, p.210.

[387] *The Glass Key* ne figure pas dans les films recensés par W. K. Everson dans son ouvrage, *The Detective in Film*, Secaucus, New Jersey, The Citadel Press, publié par The Movie Book Club, 1972.

[388] Dashiell Hammett, *L'Introuvable* dans *Romans*, *op.cit.*, pp.879 à 1044.

[389] « La plupart des magazines refusèrent de publier *The Thin Man*, qu'ils trouvaient amoral, sinon immoral », Richard Layman, *L'Insaisissable…*, *op.cit.*, p.182.

chez Knopf en 1934. L'auteur revient à la narration homodiégétique faite par une figure originale dans son œuvre : un détective, Nick Charles, ayant abandonné son emploi pour gérer l'argent de sa riche épouse, Nora.

Nick, Nora et leur chienne Asta passent les fêtes de fin d'année à New York. L'ancien détective est sollicité fortuitement par Dorothy et Mimi, la fille et l'ex-femme de Clyde Wynant, un inventeur qui a disparu et dont la secrétaire, Julia, vient d'être assassinée. Un petit gangster, Morelli, ami de Julia, est soupçonné du meurtre. Par télégramme, l'inventeur demande à Nick d'enquêter et de se mettre en rapport avec son avocat, Herbert Macaulay, auquel il envoie également des instructions. Demeurant introuvable, Wynant devient suspect à son tour. Nunheim, un maître-chanteur qui rôdait autour de Julia est également assassiné. Jorgensen, le nouveau mari de Mimi se révèle être Rosewater, un ancien employé de Wynant avec lequel il était en litige. La découverte par la police d'un cadavre – celui de l'introuvable inventeur – dans son atelier permet à Nick de résoudre l'affaire et de faire arrêter le coupable.

On observe que, s'éloignant du roman *hard-boiled*, l'intrigue se situe dans un milieu social « protégé des contingences matérielles de ce monde »[390]. Les quelques incursions dans d'autres mondes – bar mal famé ou appartement minable d'un maître-chanteur – ne donnent lieu qu'à la présentation de personnages pittoresques. Le goût des autres personnages du roman pour la conversation spirituelle et les soirées mondaines en fait plus le reflet d'Hollywood que celui d'un monde criminel.

Par ailleurs, Dashiell Hammett renoue de façon encore plus explicite avec des thèmes déjà abordés dans les trois premiers romans : le sexe (la liberté sexuelle dans le couple, l'inceste, la prostitution), une certaine misogynie (dont seule Nora est épargnée), et l'argent (le mobile du crime, certes, mais aussi les spéculations boursières, les intermédiaires nécessaires, la crise de 1929). Il introduit de plus dans ce dernier roman le thème de l'anticommunisme (une allusion discrète glissée dans les opinions d'une tante âgée) et la méfiance envers la psychanalyse.

> Cette histoire de détective américaine se compose en grande partie de dialogues, dont l'objet est d'amuser avec des réparties intelligentes plutôt que de faire avancer l'action. En fait il y a très peu

[390] Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible*, *op.cit.* p.207.

d'action, sauf ce qu'il faut pour avancer le bras afin de prendre un verre ou passer un coup de téléphone.[391]

Le critique ironique, qui relève indirectement que l'on boit énormément dans le roman, aurait pu ajouter d'autres « actions » : relever tel personnage ivre-mort, dévêtir et coucher tel autre dans le même état, se garder des avances et de l'agression d'une femme. Néanmoins, il oublie les quelques actions dignes d'un roman d'aventures : Nick déjouant l'attaque de Morelli [901] ou assommant le coupable en toute fin du roman [1037]. Toutefois, il est exact que l'essentiel du roman est constitué des conversations du détective avec Nora, avec l'avocat Macaulay, avec Mimi, avec Dorothy et son frère, Gilbert, avec le lieutenant Guild, avec des suspects potentiels tels que Morelli, Nunheim ou Jorgensen, le nouveau mari de Mimi. Le détective parle beaucoup, écoute mais n'agit pas. Les indices viennent à lui.

L'arrière-plan de l'histoire, sa fin satisfaisante, le succès prévisible du héros et sa désinvolture font de *L'Introuvable* une comédie policière proche, en certains aspects, des romans que pourfend Dashiell Hammett dans ses critiques. Le personnage de Nick Charles, même s'il boit encore plus que l'Op' ou Spade, même s'il a une réputation de séducteur, n'est pas éloigné d'un Hercule Poirot qui n'a besoin que de faire fonctionner ses « cellules grises » pour résoudre une enquête.

3.3 - Évolution de la technique narrative et du discours, du *Faucon maltais* à *L'Introuvable*

Les intrigues compliquées des deux premiers romans, mettant en scène un grand nombre de personnages, font place dans *Le Faucon maltais* et *L'Introuvable* à une intrigue resserrée, des personnages individualisés et d'une importance hiérarchisée. L'enquêteur s'investit dans une aventure sentimentale dans le premier alors qu'il est un époux heureux dans le second.

Écartant *La Clé de verre*, où s'observe l'absence du personnage de l'enquêteur – ou de l'ex-enquêteur – professionnel, nous comparerons *Le Faucon maltais* à *L'Introuvable* en termes de technique romanesque, de discours et de personnel narratif, réservant un paragraphe à part pour l'étude du personnage de l'enquêteur.

[391] Critique non signée du *Times Literary Supplement* du 14 juin 1934, citée par Richard Layman, *L'Insaisissable…*, *op.cit.*, p.189.

La narration

La structure du récit est identique dans les deux romans. Un état stable est perturbé par un manque (la sœur de Brigid/la statuette ou l'ingénieur Wynant), suscitant l'enquête du héros (Spade ou Nick). L'enquête est ponctuée de crimes (Archer/Thursby/Jacobi ou Julia Wolf/Nunheim). Le héros démasque le coupable (Brigid ou Macaulay) et le confie à la police (Dundy et Polhaus ou Guild).

À la fin du roman, l'état de stabilité antérieur est retrouvé : Spade revient à son agence, Nick à son verre d'alcool. La clôture indique la tonalité du récit : la lassitude du travail pour Spade, les joies de la fête pour Nick.

Cette structure mine en sous-main le discours en surface : le détective indépendant (surface), même s'il n'est plus assimilé au chien de chasse, est au service de l'Institution.

Absence de voix intérieure ou « je » subjectif, qui manipule le lecteur ?

Le narrateur hétérodiégétique, dont Gérard Genette écrit qu'il a précisément « été popularisé entre les deux guerres par les romans de Dashiell Hammett, où le héros agit devant nous sans que nous soyons jamais admis à connaître ses pensées ou ses sentiments »[392], semble aux côtés du détective, ne voyant que ce qu'il voit sauf à de très rares moments[393], entendant ce que le détective entend, décrivant ses interlocuteurs, ses propres aller-et-venues, ses actions, ses réactions mais n'en tirant aucune conclusion[394]. C'est « une prose qui se restreint presqu'exclusivement à un usage descriptif et dénotatif du langage »[395]. Il y a absence totale de voix intérieure. Ce mode de narration permet l'utilisation du style direct et des dialogues. Le style indirect est utilisé aux moments où l'interlocuteur du détective n'intervient que de façon fonctionnelle (portier d'hôtel auquel Spade demande « si Miss Wonderly était là » [513] ou client de l'agence que Spade pousse à « abréger son histoire », lui promettant « de s'en occuper » [623]) et permet de contourner la censure en qualifiant le mot sans le dire (Spade injurie Dundy « pendant cinq minutes sans discontinuer, le couvrant d'insultes obscènes, blasphématoires », le

---

[392] Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p.207.

[393] Rare contre-exemple : « [Spade] le regard braqué sur le sol et non sur Brigid O'Shaughnessy qui lui souriait faiblement depuis son fauteuil », *Le Faucon maltais* dans *Romans*, *op.cit.*, p.560.

[394] Rare exemple : « Elle […] portait deux nuances de bleu *soigneusement* assorties à ses yeux » (C'est moi qui mets en italique), *Le Faucon maltais* dans *Romans*, *op.cit.*, p.490.

[395] Ian Watt, *Réalisme et forme romanesque* dans *Littérature et réalité*, Roland Barthes et al., Paris, Éditions du Seuil, 1982, p.37.

gamin répond par « trois mots brefs, deux pronoms personnels suivis d'un verbe peu ragoûtant » [560 et 586]).

La précision des descriptions et le raffinement des termes employés, sont dus au narrateur et, à travers lui, à l'auteur. Les personnages, y compris le détective, sont décrits minutieusement, formes et couleurs des visages ou des vêtements, textures, matières, corps, attitudes : « Spade avait la mâchoire longue et osseuse, le menton saillant en forme de V sous le V plus flexible de la bouche « [489], « des yeux bleu de cobalt » [489], « une robe longue en satin d'une nuance de bleu qualifiée d'ardoise […] avec des bretelles couleur calcédoine » [535], « une main gantée de cuir chamois » [525], « un ventre semblable à un immense œuf mou » [580]. La description des lieux et des objets offre la même précision tout en connotant chaque personnage : à Spade le « réveil bon marché en équilibre instable » |496] et le briquet en nickel et peau de porc » [497], à sa cliente le « salon rouge et crème » [515], le « fauteuil de brocart [et le] canapé en noyer » [515], à Cairo, le « Levantin », les « trois mouchoirs en soie de couleurs vives fleurant Chypre », la « montre en platine Longines » et le « sachet de bonbons à la violette » [529].

Enfin, la narration hétérodiégétique permet la métaphore littéraire, en particulier dans la description du détective : « Il présentait l'image plaisante d'un satan aux cheveux clairs » [489].

En revanche, les descriptions dans *L'Introuvable* passent par le filtre du narrateur autodiégétique et sont souvent accompagnées d'un jugement (une « laideur plaisante » [941], « elle avait plus de présence physique que sa fille et sa blondeur avait plus d'éclat » [893], « un solide gaillard, assez beau » [881])[396]. Ces descriptions n'ont ni la précision ni le semblant d'objectivité du *Faucon maltais*.

Cependant, « dire d'une histoire qu'elle est racontée à la première ou à la troisième personne […] ne nous apprendra rien d'important ; à moins de devenir plus précis, et de décrire les qualités particulières du narrateur, en liaison avec certains effets souhaités »[397]. Le statut narratif du personnage qui dis «je », dans *L'Introuvable* , est à mettre en relation avec le statut de l'auteur de roman policier : le lecteur doit se méfier de ce dernier dans *Le Faucon maltais* et du personnage du détective dans *L'Introuvable* . Si la « voix

[396] Seul, le personnage de « l'introuvable » est décrit par plusieurs personnes, par Nick, tel qu'il s'en souvient ou par l'ex-épouse qui dit l'avoir rencontré.

[397] Wolfgang Kaiser, *Qui raconte le roman ?* dans *Poétique du récit*, Roland Barthes et al., Paris Éditions du Seuil, 1977, p.91.

intérieure » de Nick paraît crédible lorsqu'il décrit ses propres interrogations (« J'y réfléchis mais ne parvins à entrevoir rien de plus qu'une simple possibilité » [953]), il est certain qu'il ne lui est pas permis de toutes les livrer – ce qui trahirait les codes du roman policier. L'art de l'auteur est de nous faire croire à leur exhaustivité.

La narration dans la narration, à destination d'un personnage ou du lecteur ?

Lillian Hellman, questionnée sur la raison de la longue histoire d'Alfred G. Packer l'anthropophage [934 à 938][398], histoire inutile à l'action que Nick donne à lire à Gilbert dans *L'Introuvable* , répondit que « l'explication était simple : Hammett avait eu recours à l'histoire de Packer uniquement pour remplir des pages »[399]. Dans *Le Faucon maltais*, l'histoire de Flitcraft [541 à 544] contée par Spade à Miss O'Shaughnessy, peut apparaître également comme une façon d'allonger le roman en y introduisant une nouvelle non publiée. Cependant, les deux histoires ont chacune une fonction distincte.

L'histoire de Flitcraft, qui quitte ville, femme et enfants pour mener exactement la même vie dans une autre ville, avec une autre femme et un autre enfant, expose les raisons qu'a le détective de se méfier d'une menteuse : elle mentira toujours. Mais, comme le relève Ilsa J. Bick, le destin de Spade lui-même, suit la même circularité que celui de Flitcraft : comme lui, il retourne à l'agence, à la fin du roman, retrouver un adultère banal, incapable de changer les événements mais seulement de s'en accommoder.[400]C'est le poids du *destin* qui pèse sur toute histoire *noire*.

Dans *L'Introuvable* , l'histoire est, certes, bien longue mais possède une double valeur de métaphore et de réflexion sur la crédibilité d'une narration. D'une part, Packer peut être considéré comme le double de plusieurs personnages du roman dont l'appât du gain va pervertir le sens moral, d'autre part, Nick en dégage une morale au profit de Gilbert : lorsque celui-ci estime que l'anthropophagie de Packer, « c'était ça ou mourir de faim », il répond que « non, sauf si vous décidez de le croire, lui » [940]. La réflexion indique à Gilbert que tout témoignage est fragile et suspect, et au lecteur que le récit de l'auteur de roman policier l'est également, tout comme les récits des témoins qu'il enchâsse dans son texte.

---

[398] Tirée du recueil *Celebrated Criminal Cases of America*, dans Dashiell Hammett, *L'Introuvable* dans *Romans*, *op.cit.*, pp.934 à 938. L'ouvrage de Thomas S. Duke, publié en 1910, figure sur la table de chevet de Sam Spade dans *Le Faucon maltais* dans *Romans*, au début du chapitre II.

[399] Richard Layman, *L'Insaisissable…*, *op.cit.*, p.186.

[400] Ilsa J. Bick, *The Beam That Fell and Other Crises in* « The Maltese Falcon », dans William Luhr : *The Maltese Falcon : John Huston, Director*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995 p.182.

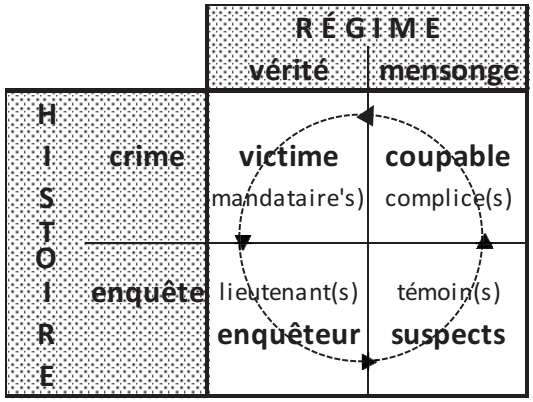
La gestion du temps, linéarité et déconstruction

Alors que dans *Le Faucon maltais*, les crimes et leur découverte suivent un ordre chronologique, se succèdent dans le temps, ceux de *L'Introuvable* pervertissent l'ordre du roman policier traditionnel. La victime qui donne son titre au roman est assassinée, sans que l'enquêteur ou le lecteur ne le sache, antérieurement au début de la narration mais c'est la découverte de son corps, postérieurement aux deux autres crimes sur lesquels porte l'enquête, qui en permet la résolution.

La structure binaire du personnel narratif

La notion de duo formé par les personnages du détective et du narrateur, relevée plus haut, obéit à une stratégie de narration. Elle se retrouve dans les relations entre les différents membres du personnel narratif du roman policier, dont la structure tient au duo fondamental composé de l'enquêteur et du criminel, figurant l'opposition des notions de bien et de mal.

Jacques Dubois, dans *Le Roman policier ou la modernité*[401], propose une répartition des rôles imagée par un « carré herméneutique qui peut se compléter par la relation circulaire entre les différents rôles tenus par les personnages. La victime représentée par son mandataire interpelle l'enquêteur, celui-ci interroge les suspects et les témoins puis découvre parmi eux le coupable (qui a tué la victime etc.). C'est la représentation de la *fabula*[402].



[401] Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, *op.cit.*, p.94.

[402] « Le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonné temporellement », Umberto Eco, *Lector in fabula* (1979), Paris, Éditions Grasset, 1985, p.130.

D'autres rapports peuvent être établis, rapports croisés entre l'enquêteur et le coupable ou la victime et les suspects. Les rôles de victime, d'enquêteur et de coupable définissent des personnages solitaires, en dépit de la présence ou non du mandataire, du lieutenant ou du complice, tandis que les personnages de suspects sont, en général, multiples avec un degré d'implication plus ou moins grand.

Le coupable et l'enquêteur ont en commun la réussite (du crime, de l'élucidation de l'énigme), les suspects ont en commun un lien quelconque avec la victime, avec le coupable ou avec d'autres suspects.

Si le personnage du narrateur est absent du *Faucon maltais* et confondu avec l'enquêteur dans *L'Introuvable* [403], la structure en duo est omniprésente dans les deux romans.

Dans *Le Faucon maltais*, les relations binaires s'établissent entre Spade et son associé Archer, entre Spade et Iva, l'épouse de son associé, entre Spade et Effie, sa secrétaire, entre Spade et Brigid O'Shaughnessy, entre Gutman et Wilmer, son protégé. Il y a un couple de policiers, Polhaus et Dundy. Si la bande d'escrocs forme un quatuor, les personnages de Brigid O'Shaughnessy et de Joel Cairo cherchent chacun à s'en dissocier.

La particularité de *L'Introuvable* est d'avoir éclipsé le duo fondamental enquêteur/criminel par la représentation du couple de Nick et Nora. Hammett associe de façon originale une épouse/réceptrice à un enquêteur/émetteur. Le rôle de Nora, ni ridicule ni borné, permet au personnage de Nick, et au romancier, de résumer de façon régulière la progression de l'enquête, ses incertitudes, ses difficultés et d'exposer dans un dernier chapitre le dénouement final.

Hammett aurait déclaré à Lillian Hellman qu' « il s'était inspiré d'elle pour créer Nora »[404]. Lillian Hellman, de son côté dit avoir suggéré à Hammett de retravailler comme détective pour pouvoir « le suivre partout », et pense que *L'Introuvable* « parle d'un homme et d'une femme qui s'aimaient beaucoup et buvaient trop »[405]. « À Lillian », la dédicace du roman, confirme ses déclarations [878]. Il s'agirait donc de Nick-Hammett

---

[403] Dans le roman, cependant, la présence de Nora permet au narrateur d'exposer et de récapituler les faits comme pourrait le faire un Watson, par exemple.

[404] Richard Layman, *L'Insaisissable…*, *op.cit.* p.183.

[405] Lillian Hellman en 1969 dans le *Los Angeles Times Calendar*, cité par Richard Layman dans *L'Insaisissable…*, *op.cit.* p.183.

et Nora-Lillian[406]. Hammett et Hellman n'ont pas eu d'enfants ensemble et, dans le roman, la chienne Asta en représente un ironique substitut. Il est à noter que dans l'œuvre de Hammett aucun autre couple n'a ce lien fondé sur complicité et tolérance.

Le reste du personnel narratif se dispose en duos : couples conjugaux dysfonctionnels dont les partenaires s'opposent (Mimi et Jorgensen, son nouveau mari, Jorgensen et son épouse véritable, Nunheim, le maître-chanteur, et sa femme, Quin, l'agent de change et la sienne), doubles en miroir (le détective omniprésent et Wynant, la victime absente ; le détective et Guild, le policier incompétent ; le détective et Macaulay, qui ont à peu près le même âge [881] ; le coupable, Macaulay et Wynant, son client ; le détective compétent et Quin, son agent de change alcoolique) ou duos problématiques (Mimi et sa fille, Mimi et son fils, le frère et la sœur).

Effets textuels et paratextuels

Les titres, entre connotations référentielles et appel au mystère

Le titre, comme l'indique Leo H. Hoek, est un signal communicatif, « informatif et persuasif » [407] qui « doit répondre aux exigences de la série dans laquelle il est intégré, et de façon plus générale, à celle du genre auquel il appartient »[408]. Le titre original de *The Maltese Falcon* est traduit littéralement en français alors que celui de *The Thin Man* subit une modification importante. Nous nous attacherons donc à étudier les titres originaux qui appellent de façon différente à l'imaginaire du lecteur.

Le faucon, de *The Maltese Falcon*, c'est l'oiseau de proie, le prédateur dont l'utilisation pour la chasse fut parfois un privilège royal. La fauconnerie serait née en Asie[409]. Horus, le dieu égyptien possède une tête de faucon. La statuette, objet de toutes les convoitises, semble une synecdoque de l'île de Malte occupée pendant la préhistoire par des humains venus de Calabre. Malte passe successivement aux mains des Phéniciens, des Grecs, des Carthaginois, des Romains, des Byzantins, des Normands, des Siciliens

---

[406] Les personnages du roman ont quarante-et-un et vingt-six ans, un écart de quinze années un peu supérieur à celui séparant Hammett et Hellman (en 1930, Hammett a trente-six ans et rencontre Hellman qui en a vingt-cinq).

[407] Leo H. Hoek, *La Marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, The Hague, The Netherland Mouton Publishers, 1981, p.28.

[408] *Idem*., p.184.

[409] *Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse*, Paris, 1997, p.4162.

sous les ordres du roi de Naples, des Chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem, des troupes napoléoniennes et des Anglais dont les dernières forces militaires ne quittent l'île qu'en 1979[410]. L'association de Malte et du faucon renvoie le lecteur à la terre étrangère mythologique (le bassin méditerranéen), à la puissance (le dieu Horus), à la chasse (le faucon) et à la richesse (les Chevaliers). Pour le lecteur de roman policier, le titre annonce une chasse au trésor que le meilleur remportera.

Le titre de *The Thin Man* annoncerait plutôt le mystère d'un homme qui se dérobe par son manque de substance[411]. L'adjectif « thin », dans le texte original, revient à plusieurs reprises, traduit en français, selon les cas, par « maigre »[412] ou « pas épais »[413], alors que le romancier joue sur le mot, non seulement du point de vue narratif (le meurtrier place les habits d'un gros homme à côté du squelette du disparu) mais aussi dans l'emploi de l'adjectif dans le texte, y compris dans une blague que raconte un policier[414].

La traduction littérale en français (« l'homme maigre » ou « l'homme mince ») semblerait malheureuse tandis que « l'introuvable »[415] annonce sa part de mystère et de recherche impossible.

L'onomastique, métaphorique ou référentielle

La fonction connotative de l'onomastique s'étend à tous les personnages du *Faucon maltais*, suggérant leur caractère ou leur origine.

---

[410] En 1929, lorsque Hammett écrit le roman, la Grande-Bretagne permet un gouvernement autonome mais conserve la puissance militaire.

[411] « Thin : Having relatively little extension between opposite surfaces/Having little flesh/Wanting body or substance », *Oxford English Dictionary* en ligne, déjà cité.

[412] « Un des hommes les plus *maigres* que j'aie jamais vu » [885] pour «One of the *thinnest* men I've ever seen », Hammett, *Complete Novels*, New York, Literary Classics of the United States, Inc., 1999, p.786. C'est moi qui mets le mot en italiques.

[413] « Wynant n'est pas aussi *maigre* que ça, mais il l'est quand même assez, *pas plus épais*, disons, que le papier de ce chèque et de ces lettres » [1035] ; « Wynant's not that thin, but he's *thin* enough, say as thin as the paper in that check and in those letters », Hammett, *Complete Novels*, *op.cit.*, p.937.

[414] « C'était quoi, déjà, la blague de l'homme qui était si *maigre* qu'il devait se tenir deux fois au même endroit pour projeter une ombre ? » [1035] ; « What was that joke about a guy being so *thin* he had to stand in the same place twice to throw a shadow ? », Hammett, *Complete Novels*, *op.cit.*, p.937.

[415] Dès la première traduction, en 1934, par Edmond Michel-Tyl, éditée par Gallimard, voir le catalogue de la NRF n°257 page 8 de février 1935, www.centenaire-nrf.fr.

Le prénom officiel de Hammett, Samuel, est porté par le personnage du détective Sam Spade, auquel l'auteur semble ainsi s'identifier. Sam, c'est aussi « l'Oncle Sam », l'Américain authentique. Spade, c'est la carte de pique (rappel du V du visage), la plus haute valeur au bridge, c'est la bêche (qui creuse, autre rappel des V de son visage), c'est le symbole de la franchise brutale (« to call a spade a spade »[416]).

Son associé, Archer, c'est Cupidon, l'archer qui tire sa flèche vers la femme (qui cause sa mort). Dundy, le nom du policier obtus, évoque le harcèlement dont il fait preuve (*to dun*) mais aussi l'imbécile (*dunderhead*). Miss Wonderly, c'est la merveille (*wonder*), éblouissante, étonnante. Son autre nom, O'Shaughnessy, renvoie à la ville de San Francisco et au Golden Gate Bridge[417]. Wilmer Cook est le factotum de Gutman, le *headcook and bootle washer*. Gutman, l'obèse, c'est littéralement l'homme à « bide, à tripes » (*gut*)[418] dont le nom à consonance allemande ou yiddish évoque l'Europe de l'Est et le prénom, Casper – dérivation de Gaspard – évoque la Palestine et les rois mages porteurs de trésor. Enfin, Cairo, – « Le Caire » en anglais –, son nom, sa désignation de « Levantin » et son passeport grec en font le représentant de tout l'Est de la Méditerranée, dont provient la statuette du faucon, Méditerranée rappelée également par le nom de l'hôtel où loge Gutman.

L'onomastique de *L'Introuvable* est moins recherchée en ce qui concerne les personnages, plus subtile dans les références aux autres récits policiers, dont nous verrons plus loin qu'elles codent le roman policier.

Le nom de Nick Charles est explicité : « En fait, je m'appelle Charalambides […] Quand mon paternel est arrivé ici, le crétin qui l'a enregistré à Ellis Island a déclaré que Charalambides était trop long, trop compliqué à écrire, et il l'a abrégé en Charles » [897].

---

[416] Daphne Gulland & David Hinds-Howell, *The Penguin Dictionary of English Idioms* (1986), Harmondsworth, Middlesex, England, Penguins Books, Ltd, 2001, p. 252. « Appeler un chat un chat ».

[417] Michael M. O'Shaughnessy a été un des acteurs du projet de construction du pont (http://www.californiahistorian.com/golden-gate-bridge).

[418] Il se présente comme « esquire », mot marquant un certain respect en Angleterre mais de sens plus vague aux États-Unis, mot désignant aussi le grade le plus bas dans l'Ordre de Saint-Jean (lien avec l'histoire du faucon de Malte).

Les effets de réel, dates, lieux, nombres

Le temps est indiqué par le rappel des heures de la journée dans *Le Faucon maltais*, donnant à l'action un rythme fébrile. Les indications de la succession des jours scandent le temps dans *L'Introuvable* , accentuant le manque de vigueur de l'action.

> La précision de la date ne sert pas uniquement l'illusion de l'authenticité historique ; elle nous offre également le luxe d'assigner des commencements précis au vécu et, par là même, de rendre le vécu plus accessible à notre soif de catégories et de distinctions significatives.[419]

L'indication précise des heures et des jours, dans *Le Faucon maltais*, (« deux heures cinq [496], « trois heures quarante [501], quatre heures trente [501], « dix heures » [508], « dix heures dix » [509], « dix-sept heures » [524], « vingt-deux heures dix » [535]…) fait place, dans *L'Introuvable* , à des mentions, fréquemment en début de chapitre, telles que « le lendemain » [881], « le lendemain matin » [944], « le lendemain à midi » [917], « ce soir-là » [883 et 941], « l'après-midi [885], « en tout début d'après-midi » [893]. L'indication de la période de l'année, dès la première phrase du roman « J'étais assis au bar d'un speakeasy de la Cinquante-deuxième rue à attendre que Nora ait terminé ses courses de Noël, lorsqu'une jeune femme …. » [879], la mention des spectacles auxquels assiste le couple[420] ou la lettre reçue par l'avocat renvoient à des dates précises[421], tout indique que la narration de Nick suit l'ordre chronologique des événements survenus à New York *tels qu'il les a vécus* : du jeudi 22 au vendredi 30 décembre 1932.

L'embrayage dans la continuité, produit par la première phrase citée plus haut correspond au besoin de réalisme romanesque :

> Pour donner figure à la continuité qu'il prétend entretenir avec le réel, le récit réaliste s'évertue à se présenter comme une simple intervention dans le continu des « choses » et des « faits »,

---

[419] Leo Bersani, *Le Réalisme et la peur du désir* dans Roland Barthes et al., *Littérature et réalité*, Paris Éditions du Seuil, 1977, p.51.

[420] La première de *Honeymoon*, au Little Theater [883] a eu lieu le vendredi 23 décembre 1932 (www.ibdb.com), l'inauguration du Radio City Hall [941] s'est déroulée le 27 décembre 1932 (www.americaslibrary.gov), la nouvelle pièce d'Osgood Perkins que Nora va voir [1027] est sans doute *Goodbye Again* dont la première a eu lieu Theatre Masque le 28 décembre 1932 (www.ibdb.com).

[421] Lettre datée du 26 décembre 1932 [927 et 928].

intervention qui en prolonge le mouvement sans en briser le cours. Son entrée en matière va donc tendre à se dénier en tant que commencement et vouloir s'instituer comme si l'action était déjà engagée, preuve que la narration adhère au flux vital.[422]

D'autres éléments sans importance narrative contribuent à ces effets de réel : des noms de rues et de lieux, des nombres précis, le rappel d'une actualité culturelle, politique, économique. « Connus ou supposés tel, situés géographiquement ou historiquement, [les noms de lieux] sont un procédé commode pour authentifier d'emblée l'énoncé et lui procurer un répondant "réel" »[423]. Utilisant ce procédé, Hammett souligne abondamment la géographie de New York : « Cinquante-deuxième Rue » [879], « Riverside Drive » [880], « Cinquième Avenue » [880], « Cinquante-quatrième Rue Est » [883], « Madison Avenue » [931], « Quarante-neuvième Rue » [941], « Sixième Avenue » [948] etc. ou bien des magasins, des clubs, des bars, des hôtes : « Lord & Taylord » et « Saks » [880], «le Palma Club » [931], « Reuben » [970], « Le Plaza » [923].

De plus, Hammett indique des chiffres sans grande valeur narrative car « le nombre connote emphatiquement la vérité du fait : ce qui est *précis* est réputé *réel* »[424] : « – Oui, c'était il y a huit ans » [879], « – Cela fait six ans que je ne suis plus détective » [882], « Cinq mille dollars », « deux mille cinq cents », « sept mille cinq cents » [921][425], « à peu près cinq centimètres de whisky » [949], « deux cents dollars » [978].

---

[422] Jacques Dubois, *Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste* dans *Poétique 16*, Paris, Seuil, 1973, p.491.

[423] Jacques Dubois, *Surcodage…*, *op.cit.*, p.494.

[424] Roland Barthes, *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe* dans Roland Barthes et al., *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, p.38.

[425] Le lieutenant Guild énumère les mouvements du compte de Wynant. « Vingt-huit mille cinq cents, pour être exact » (921]. Cependant, si le lecteur de 1934 connaissait la valeur de la somme, dès 1960, le jeu de l'inflation rend l'énumération peu significative (1000 $ de 1934 représentent un pouvoir d'achat de 2209$ en 1960 et 16 273 $ en 2010, voir les données fournies par le *United State Department of Labor*, www.bls.gv/data/inflation _calculator).

L'effet paratextuel de la typographie des lettres reçues[426]

Plusieurs lettres sont reproduites dans le roman : lettres apocryphes de Wynant à son avocat et à son fils [927, 1021, 1030] ou bien authentique lettre de Georgia, la véritable épouse de Jorgensen, le mari bigame de Mimi [961]. Chaque lettre « engendre une série de réactions susceptibles d'entraîner elles-mêmes de nouvelles lettres et donc de nouvelles réactions »[427], type de lettres que Jean-Pierre Berthomé qualifie de « version active ».

Or, une même typographie est utilisée pour les reproduire : caractères en italiques, texte sans retrait dans la première édition américaine de 1934 (voir document en annexe, pages 518 et 519). La typographie identique de toutes les lettres convie le lecteur à leur conférer un statut d'authenticité semblable, confirmé par la valeur visuelle de citation accordée aux caractères en italiques et qui tend à faire baisser la vigilance du lecteur du roman.

Du professionnel Spade au bénévole Nick Charles, l'essai du modèle honni : le dandy dilettante

Le lien entre Spade et Nick Charles passe par la comparaison que Hammett fait du premier avec un « satan blond » et « Nick », *nickname* qu'il donne au second, qui renvoie à l'Old Nick, appellation familière du diable[428].

Ils apprécient tous les deux les jolies femmes mais Spade est célibataire, comme l'Op', tandis que Nick est marié. On a noté comment Hammett a pu construire le couple marié à partir d'une idéalisation autobiographique, en dotant en particulier les personnages de Nick et Nora de l'esprit de Lillian Hellman et du sien propre, et y ajoutant l'alcoolisme.

---

[426] Effet décrit par Gérard Genette dans *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p.6. Si le paratexte est souvent un texte, « la valeur paratextuelle […] peut investir d'autres types de manifestations : iconiques (les illustrations), matérielles (tout ce qui procède, par exemple, des choix typographiques, parfois très signifiants dans la composition d'un livre ».

[427] Jean-Pierre Berthomé, *Dix (plus ou moins) bonnes raisons d'envoyer une lettre* dans Cloarec, Nicole (dir.), *Lettres de cinéma : de la missive au film-lettre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p.23. À l'opposé de « la version inerte » dans laquelle « la lettre joue bien son rôle de machine infernale, mais celui-ci s'arrête aussitôt, dès le compte à rebours activé, pour laisser l'action se poursuivre sur sa propre énergie ».

[428] Le Oxford English Dictionary répertorie le terme dès 1643.

Mais, soit que le recours facile à une fiction d'un certain genre policier – qu'il méprise cependant – lui impose un type de personnage, soit que la fiction construite autour d'un type auquel il s'identifie[429] lui impose un genre de fiction, le personnage de Nick Charles n'est plus un détective privé gagnant sa vie. Si c'est le nom de Spade que l'on retient du *Faucon maltais* car c'est la raison sociale de son agence, de *L'Introuvable* , on ne retient que « Nick », le diminutif du narrateur enquêtant bénévolement dans son milieu social.

Ce statut d' « amateur » en fait un enquêteur « en fauteuil » semblable à Philo Vance avec lequel il partage un mode de vie confortable et sans soucis des contingences matérielles. Comme souvent pour ses prédécesseurs, les affaires viennent à lui à son corps défendant : « Cela ne me concerne en rien » [888], « Je ne suis plus dans le métier [895], « Je n'ai rien à voir avec cette histoire » [900] mais il partage avec Sam Spade d'en faire petit à petit une affaire personnelle : « Il faut que je voie ce qui se passe » [905].

Nick ne se met pas en danger. Ses réflexions sont amenées par ce qu'il sait des personnages, ce qu'il en apprend, et ce que lui communique un lieutenant de police particulièrement attentif à une coopération fructueuse. Le raisonnement déductif qu'il applique à ces communications rappelle celui qu'opère Dupin d'après les articles des journaux, dans *Le Meurtre de Marie Roget*.

D'autre part, alors que Hammett fait ostensiblement de Spade un modèle de privé observateur, pugnace et qui ne cache pas sa compétence, il dissimule celle de Nick sous des dehors peu fiables[430], revenant aux codes du roman traditionnel. Si Nick n'a pas le ridicule de Poirot ou du Père Brown qui les disqualifie aux yeux du coupable, son alcoolisme mondain, son goût pour la fête et les mots d'esprit cachent ses capacités. L'auteur y ajoute des pertes de mémoire : Nick a du mal à se rappeler le nom de l'avocat [880] alors qu'il a travaillé avec lui sur plusieurs affaires quand il vivait à New York [881], ou le nom des invités [883]. Il ne se souvient plus de la phrase que Wynant lui avait dite un jour « où il était question des femmes et des chiens […] Je n'arrivais pas à m'en souvenir » [884]. L'auteur lui prête même des problèmes d'audition lorsqu'on lui présente « un homme dont je ne parvins pas à saisir le nom » [885].

---

[429] La dédicace à Lillian Hellman suggère que c'est la deuxième option qui préside au choix du personnage de Nick Charles.

[430] Voir note 310, page 66.

Ces différents points montrent la rupture de *L'Introuvable* avec *Le Faucon maltais*. Spade, à la limite de la loi, s'investit physiquement et sentimentalement dans une enquête qui constitue son gagne-pain. Il est en opposition avec les policiers chargés de l'enquête[431] tandis que Nick, s'il ne livre pas toutes ses déductions tout en restant dans les limites de la loi, suggère certaines pistes au lieutenant de police.

Les codes du roman policier

La typologie des suspects et du coupable

Dans *Le Faucon maltais*, Dashiell Hammett utilise une xénophobie et une représentation péjorative de l'homosexualité[432] pour typer les suspects, car

> il faut que la réalité sociale du personnage soit suspecte a priori pour qu'on puisse l'imaginer coupable en dépit des faits textuels. Ainsi le racisme caractéristique des romans d'Agatha Christie et de bien d'autres écrivains policiers traditionnels ne doit pas être simplement rapporté à la personnalité de l'auteur, mais bien à la structure générique de l'œuvre.[433]

Le personnage de Cairo combine les deux handicaps, le second jusqu'à la caricature : Levantin aux « hanches un peu potelées », « à la voix haut perchée », aux cheveux « extrêmement gominés », aux mains « soigneusement manucurées » et couvertes de bijoux « aux deuxième et quatrième doigts de sa main gauche, et à son majeur droit » [525]. Le détective use de l'argot traditionnel pour désigner Cairo : « la tante » [570], (*the fairy*[434]), la secrétaire le décrit comme ayant « un genre « [524] (*queer*[435]). Spade et Polhaus ont une connivence de mâles hétérosexuels : lorsque ce dernier sent le parfum de Cairo, Spade lui répond par un clin d'œil [553].

---

[431] Ce qui deviendra un code d'un certain genre de romans policiers, ceux de Raymond Chandler par exemple, avec Philip Marlowe.

[432] Tout comme, dans le privé : « Par exemple, je n'ai pas apprécié le commentaire de ton ami André Gide sur La Moisson rouge, tel que le rapporte Time, et j'aimerais bien que ce vieux pédé réserve pour lui et les types de son espèce sa verve lubrique ». Lettre à Lillian Hellman du 12 mars 1944 dans Dashiell Hammett, *La Mort c'est pour les poires…, op.cit.*, p. 299.

[433] Uri Eisenzweig, *Présentation du genre…*, *op.cit.*, p.15.

[434] Dashiell Hammett, *Complete Novels*, *op.cit.*, p.470.

[435] *Idem*, p.425. Les traducteurs pointent la difficulté que représente le double sens du mot, « bizarre » et « homosexuel ».

Wilmer est qualifié de *gunsel*[436], le mot désignant le jeune homosexuel (*a homosexual youth*[437]). Gutman le considère comme son fils mais « … si on perd un fils, on peut en avoir un autre.. » [663], ce qui indique qu'un autre *gunsel* fera l'affaire. Leurs relations sont d'autant plus ambiguës que Gutman a laissé Rhea, sa propre fille, aux mains de Wilmer qui lui a zébré le ventre de griffures d'épingles [643] pour retarder l'enquête de Spade. Wilmer semble coutumier du fait puisque Cairo et Miss O'Shaughnessy lui jettent une « identique lueur de reproche » [643]. Si Cairo défend et console affectueusement Wilmer brutalisé par Spade [667], il n'est pas certain qu'il y ait eu des relations entre eux mais il est rappelé qu'il était avec un garçon à Constantinople – que Miss O'Shaughnessy n'a pas pu « avoir » [548].

En revanche, dans *L'Introuvable* , Hammett abandonne l'homosexualité mais dote les suspects de noms à consonance étrangère : Jorgensen, à l' « accent germanique prononcé » [894], Morelli, Nunheim.

Ce sont les failles des personnages qui les rendent suspects. C'est la folie qui offre la probabilité romanesque de la culpabilité de Wynant, qui a été « interné pendant presqu'un an, en 1929 » [882] et dont Mimi se demande s'il est vraiment fou, « – je veux dire, assez pour qu'il faille prendre des mesures ? » [895]. Nunheim est un mouchard [950], Jorgensen est bigame [983]. D'autre part, ce sont les « métarécits homodiégétiques […] douteux »[438] des autres personnages qui les font suspecter : Dorothy a exagéré les avances de Jorgensen [910], Mimi, quand elle est prise en flagrant délit de mensonge, en propose un autre [992], Jorgensen a caché à Mimi qu'il était déjà marié, Macaulay a menti quant à son emploi du temps le jour de l'assassinat de Julia [1005].

Le traitement par Hammett du personnage du coupable, qui doit être le moins soupçonnable, se situe au double niveau du récit et du texte, particulièrement dans *L'Introuvable* .

Au niveau du récit, le coupable n'est pas « un individu problématique, dont le crime serait le dénouement d'une crise, [et qui est] dans le roman policier celui qui a violé la loi, en dehors de toute considération des motivations ou causes autres que

---

[436] *Idem*, p.486. Terme qu'Henri Robillot, traduit par « lopette » en 1950 (*Le Faucon de Malte*, Gallimard, p.123) et que Pierre Bondil et Natalie Beunat traduisent par « enfouraillé » en 2009, *op.cit.*, p.585.

[437] Oxford English Dictionary (www.oed.com), les exemples donnés de ce sens vont de 1914 à 1941, en revanche le sens de « gunman » n'est donné que dans des exemples débutant en 1950.

[438] Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible*, *op.cit.*, p.103.

factuelles »[439]. Brigid O'Shaughnessy est jeune, belle et hétérosexuelle. Macaulay est un « drôlement bon avocat » avec lequel Nick a déjà été en affaire et s'est toujours « bien entendu » [881].

Macaulay montre une attitude faite d'impartialité lorsqu'il tente de disculper un autre suspect : « Je ne vois pas Rosewater tuer qui que ce soit… pas le Rosewater que j'ai connu » [971]. Plus subtilement, Macaulay « plaît » à Asta, la chienne de Nick et Nora [1003], éloignant la suspicion du lecteur qui assimile Asta à son maître.

Nick, narrateur, prenant en charge les fausses pistes de l'auteur de roman policier, l'écarte de la liste des suspects qu'il énumère à Guild, le policier : « Je ne vois rien qui le désigne, si ce n'est qu'il représente Wynant et qu'il en sait certainement plus qu'il ne veut le dire » [923]. Nick « oublie » son nom en dressant une liste des coupables potentiels à l'attention de Nora : « – Mimi, Jorgensen, Wynant, Nunheim, Gilbert, Dorothy, tante Alice, Morelli, toi [Nora], moi ou Guild. Peut-être Studsy » [952]. Le détective mêle les noms de coupables plausibles (Mimi, Jorgensen, Wynant, Nunheim, Morelli, Studsy) aux noms de coupables improbables (Gilbert, Dorothy, tante Alice) et termine par des coupables invraisemblables (Nora, Nick, le lieutenant Guild) : il est remarquable qu'il n'introduise pas le nom de Macaulay dans ces derniers noms.

Macaulay est un piètre tireur qui a raté plusieurs fois la secrétaire avant de la tuer [1041], en revanche, Nick lui a sauvé la vie pendant la guerre. Les deux personnages s'opposent ainsi, du point de vue narratif par ce que Philippe Hamon nomme un « commentaire explicite », concernant la *techné*[440]. Textuellement, le personnage de Macaulay est « un écrivain en puissance » [441] (les fausses lettres qu'il forge) et « le premier pas dans l'établissement de sa culpabilité sera la découverte d'un rapport privilégié entre lui et l'écriture »[442] : nous avons vu plus haut la remarque de Nick sur le manque d'épaisseur (au figuré) des lettres reçues[443]. « L'univers policier classique privilégie de manière insistante les phénomènes scripturaux au dépens de ceux qui

---

[439] Claude Amey, *Le Roman policier comme jurifiction* dans Mellier, Denis et al., *Dramaxes : de la fiction policière, fantastique et d'aventures*, Fontenay-aux-Roses, ENS éd. Fontenay St-Cloud, 1995, p.77.

[440] Philippe Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, *op.cit.*, pp.158 et 159.

[441] Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible*, *op.cit.*, p.144.

[442] *Idem*, p.144.

[443] Voir note 413, page 91.

relèvent de l'oral, en opposant l'illusion inhérente à ceux-ci à la solidité épistémologique de ceux-là »[444].

L'insertion dans un genre : les références à la fiction policière

À propos de l'appartenance du roman policier à un genre, Uri Eisenzweig souligne que l'« un des traits les plus marqués de la production romanesque policière consiste en une référence récurrente à d'autres récits et personnages policiers »[445]. Il y voit « une nécessité littéralement structurelle d'une référence […] à ces autres instances de l'énigme policière »[446]. Cependant, Nicole Robine, de son côté, estime que « les appels au lecteur se font sur la connivence et non sur les références »[447]. Mêlant ces deux avis, on peut estimer que la connivence se fonde sur le plaisir de débusquer les références, narratives ou littéraires.

La référence littéraire, dans *Le Faucon maltais*, à l'ouvrage de Thomas S. Duke, *Celebrated Criminal Cases of America* [496] est reprise dans *L'Introuvable* [[934] dans lequel Hammett en introduit bien d'autres. L'allusion est au genre en général lorsque Nick dit à Nora : « Écoute, ma chérie, demain, je t'achète tout un tas de romans policiers » [893]. La référence à des récits policiers précis apparaît dans le nom de personnages secondaires, tels ceux de la soirée « organisée par des gens qui s'appelaient Freeman, Fielding, ou je ne sais plus quoi » [883], noms par lesquels Hammett fait allusion à Richard Q. Freeman, créateur du Dr Thorndyke[448] et à Archibald Fielding, auteur de romans policiers[449], tout en ajoutant le dépréciatif désinvolte : « ou je ne sais plus quoi ». En nommant Jorgensen le mari bigame, Hammett glisse que Nick connaît un « Nels

---

[444] Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible*, *op.cit.*, p.135.

[445] *Idem*, p.163.

[446] *Idem*, p.171.

[447] Nicole Robine, *Guimauves et violences : les lectures et des lecteurs sans statut ni référence* dans *Les Cahiers des Para-littératures 3*, *Actes du colloque "Les Mauvais genres"* organisé au Centre culturel canadien de Paris, novembre 1989, Bibliothèque des paralittératures de Chaudfontaine, Éditions du C.L.P.C.F., Liège, p.21.

[448] Voir 2.2 - page 51. On trouve, dès 1932 aux États-Unis, une édition Omnibus de l'œuvre de Freeman, publiée par Dodd, Mead & Cy (https://archiv.org)

[449] *The Craig Poisoning Mystery* fut publié par Cosmopolitan Book Corporation à New York en 1930, indication de la Library of Congress.

Jorgensen[450] » [886], auteur *Black Mask* et connaissance de l'auteur[451]. Enfin le texte de la petite annonce que Wynant propose pour communiquer avec son avocat : « Abner. Oui. Bunny » [929], renvoie au personnage le plus célèbre de Melville Davisson Post, l'oncle Abner.

Axes thématiques, du cadre du roman policier à celui de l'autobiographie rêvée ?

Le début des deux romans, l'un décrivant minutieusement Sam Spade, l'autre donnant la parole à Nick Charles, semble indiquer que c'est le personnage et non l'intrigue qui importe à l'auteur. Débordant du cadre d'un roman policier, Hammett se dévoile personnellement dans *L'Introuvable* , ajoutant discrètement, aux grands axes thématiques de la sexualité et de l'alcool, les critiques de l'anticommunisme et de la psychanalyse. La xénophobie latente du *Faucon maltais* disparait pour une réévaluation positive de l'origine grecque de Nick Charles.

La sexualité, une liberté d'expression revendiquée

Dans le roman policier du type déductif mondain, la sexualité n'est pas abordée. On pourrait lui appliquer ce que Jacques Cabau dit à propos des années qui ont séparé l'arrivée des premiers colons masculins en 1607 de l'arrivée des quatre-vingt-dix premières femmes en 1619 : « Ce qui se passa pendant ces douze ans est aussi secret que la vie sexuelle de Robinson Crusoe »[452].

Les romans de l'école *hard-boiled* s'emparent de ce thème, même si la censure ou l'autocensure en limite la description, ce que Dashiell Hammett déplore, s'adressant à son éditeur :

> Je suis ravi que vous ayez aimé *Le Faucon de Malte*, mais navré de votre rejet du passage où ils vont au lit et des allusions homosexuelles. J'aimerais bien qu'on n'y touche pas, surtout parce que vous avez déclaré « qu'on pourrait les garder si on était dans un roman normal ». Le seul reproche qu'on puisse faire quant à leur utilisation dans un roman policier est que personne n'a jamais essayé.[453]

---

[450] Nels Jorgensen est cité comme un auteur « Black Mask » dans le *Black Mask Magazine* en ligne (http://www.blackmaskmagazine.com).

[451] Dashiell Hammett, *La Mort c'est pour les poires…*, *op.cit.*, p.282, (lettre du 14 février 1944 à Lillian Hellman : « J'ai également reçu une lettre de Nels Jorgensen »).

[452] Jacques Cabau, *op.cit.*, p. 11.

[453] Dashiell Hammett, *La Mort c'est pour les poires…*, *op.cit.* p. 69 (Lettre à Harry Block du 14 juillet 1929).

Dans *Le Faucon maltais*, le chapitre IX et le début du chapitre suivant sont consacrés à ce « passage où ils vont au lit », tout en restant très elliptique : le chapitre IX se clôt sur leur enlacement [566] et le chapitre suivant s'ouvre sur le réveil de Spade aux côtés de Brigid O'Shaughnessy [567]. La sexualité est diffuse dans la description des femmes avec lesquelles Sam Spade a une relation : Brigid a des « lèvres sensuelles d'un rouge vif » [490], le corps d'Iva présente « des lignes superbes et généreuses » [508]. Il est à noter que Brigid s'offre : « Est-ce que je peux vous acheter avec mon corps ? » [538] et qu'Iva poursuit Spade le lendemain de la mort de son mari.

L'homosexualité est abordée d'un point de vue conventionnel et péjoratif[454] avec le personnage de Cairo, et d'un autre point de vue beaucoup plus ambigu et lié à la culture antique[455], avec les personnages de Gutman et Wilmer. De plus, ce dernier est soupçonné d'avoir « zébré de griffures d'épingles » [643] le ventre de Rhea, la fille de Gutman, laissant supposer un trio aux pratiques sadiques.

Comme dans *Le Faucon maltais*, la sexualité est largement abordée dans *L'Introuvable* mais d'une façon différente : plus allusive dans les faits et plus ostentatoire dans les dialogues. Les réparties peuvent être convenues : Nora : « – Et cette rouquine avec qui tu t'es éclipsé hier soir chez les Quinn ? », Nick : « – Ne dis pas de bêtises, elle voulait juste me montrer des gravures françaises coquines » [881]. Elles peuvent être crues : « – Et dis à la femme de cesser de peloter mon mari » [916]. Elles peuvent être franchement grossières : « – Il court après tout ce qui est creux et moite » [970] ou « – Garde les jambes croisées » [953]. Les descriptions sont rares (« elle avait un très joli petit corps » [892]).

Nick juge que Mimi et ses enfants « sont tous obsédés sexuels » [1009]. Gilbert aimerait savoir « s'il [son père] est impuissant » [940] et questionne Nick à propos de l'inceste [1026]. Dorothy a peur « que Jorgensen l'attende pour la sauter quand elle rentrerait » [893]. Mimi propose sa fille à Nick : « – Si tu veux Dorry, ne te gêne pas » [985].

---

[454] « Ses petites mains laides » [644], comme si les mains étaient la représentation d'une autre partie du corps. Sa voix haut-perché est rappelée à plusieurs reprises [525, 545, 644].

[455] « Le couple formé par l'amant (erastes) et l'aimé (eromenos, ou pais, ou paidikka) » Sylvie Durup-Carré, *L'Homosexualité en Grèce antique : tendance ou institution* ? dans *L'Homme*, volume 26, n° 97-98, 1986, pages 371 à 377, consulté sur http://www.persee.fr.

L'alcool, l'identification de l'auteur à son personnage

La consommation d'alcool, évoquée dans *Le Faucon maltais*, est soulignée dans *L'Introuvable* : Spade boit à l'occasion, la nuit du crime de son associé [501] ou avec Gutman [581] tandis que Nick boit *tout le temps*. La première et l'une des dernières phrases de *L'Introuvable* l'indiquent : « J'étais accoudé au bar d'un speakeasy… » [879] et « – Cette agitation nous a mis en retard sur notre consommation de cocktails » [1044].

Hammett se peint, dans ce dernier roman, sous les traits de Nick, pour lequel l'alcool est une nécessité. Nick a « besoin de boire un coup » [884], « – Pour l'amour du ciel, buvons quelque chose » [907], « Je dis qu'il fallait que je boive un verre avant le petit-déjeuner » [919], « – Buvons d'abord ce verre » [932], « – Il va me falloir un verre » [1038 ». Les autres personnages boivent également : la fille de l'inventeur est « extrêmement ivre » [890], l'agent de change de Nick a « du mal à tenir sur ses jambes » [968].

La consommation est détaillée : on ne boit pas la même chose selon le groupe social auquel on appartient. Parmi les relations de Nick et Nora, on boit des cocktails, parfois précisément un *old-fashioned* [931], on boit du scotch, du whisky. Mais au Pigiron Club, Studsy offre un champagne « épouvantable » [942]). Chez Nunheim, l'indicateur, Guild refuse de boire du « dégueulis » [949].

À ce thème de l'alcoolisme s'ajoute celui de la drogue. Gilbert teste sur sa sœur l'effet de la morphine que cette dernière a « adoré[e] » et qu' « elle aurait pris[e] de toute façon » [963]. Morelli est un « junkie », drogué « jusqu'aux oreilles » [924]. La drogue est présentée ainsi comme un phénomène de génération (les enfants Wynant) ou de milieu social (Morelli).

Pressentiment du maccarthysme, la critique ironique de l'anticommunisme

Hammett glisse dans son dernier roman un personnage sans grande importance narrative, tante Alice, la sœur de Clyde Wynant. Elle s'est brouillée avec son frère après qu'il ait déclaré que « le plan quinquennal russe n'était pas forcément voué à l'échec » [931]. Elle croit que son frère, « un dangereux extrémiste », est devenu communiste, et que ce sont les communistes qui ont assassiné Julia Wolf [939]. Le romancier attribue à un autre personnage la croyance que « si la révolution arrive, on se retrouvera tous contre un mur … sans avoir le temps de dire ouf » [887].

Ces opinions d'un personnage qui « n'a pas toute sa tête » [939] ou d'un autre dont Nick n'avait « pas saisi le nom » [887] sont ainsi dévalorisées par l'auteur, ce qui lui permet une charge contre la paranoïa grandissante d'une partie de la société américaine.

Hammett semble pressentir, bien avant qu'il ne soit lui-même accusé de subversion[456], le maccarthysme et la « chasse aux sorcières » des années cinquante.

L'auteur* behaviouriste *se méfie de la psychanalyse?

Alors que dans *La Clé de verre*, la narration du rêve de Janet, qui donne au roman son titre, suggérait des explications psychologiques ou psychanalytiques, Hammett, dans *L'Introuvable* , semble se moquer de la théorie.

Nick essaie constamment de différer les confidences de Dorothy qui veut raconter quelque chose qui lui est arrivé quand elle était petite : « – Pas maintenant. Plus tard » [908] lui répond-t-il, ou bien « – Je ne suis pas psychanalyste. J'ignore tout de l'influence qu'exerce la petite enfance. Je m'en fiche complètement » [999]. Il pense que cet « effroyable secret » ressemble à « un gros tas d'âneries » [1001]. Le goût de Gilbert pour la psychologie est ridiculisé : lecteur de Wilhelm Stekel[457], l'adolescent en déduit que sa sœur doit être atteinte de « dromomanie » ou de « kleptomanie » [933].]. Il pense que Dorothy fait « une fixation sur la mère » [940] et Nick dit moqueusement qu'il a dû découvrir « que Jorgensen faisait une fixation à la mère » [952].

Même Tip, un personnage secondaire, est ainsi moqué, en même temps que l'est la discipline : « Tip m'avait dit un jour qu'elle ne croyait pas qu'une seule œuvre littéraire écrite il y a vingt ans puisse résister au temps parce que la psychiatrie en était absente » [966].

L'origine grecque de Nick : la remise en question des stéréotypes

L'Op' de la Continentale, bien qu'anonyme, ou Sam Spade font partie du monde *WASP*, « white anglo-saxon protestant » tandis que Nick Charles, la dernière figure de l'enquêteur de Hammett, est d'origine grecque.

Dans deux nouvelles publiées en 1927, *Le Grand Braquage* (*The Big Knock-Over*)[458] et *Le Prix du Sang* (*$106,000 Blood Money*)[459], un certain Papadopoulos, petit vieux très retors, est le cerveau d'un gang de malfaiteurs tandis que, dans *Le Faucon maltais*, le personnage de l'efféminé escroc levantin, Cairo, possède un passeport grec [528]. Gutman dit de lui péjorativement « C'est bien les Grecs, ça. Pffftt ! » [583]. La

---

[456] Voir page 446, 3.2 - *Dashiell Hammett, héros de sa propre vie, prend la place de ses créatures*.

[457] Sans doute *Peculiarities of Behavior : Wandering Mania, Dipsomania, Cleptomania, Pyromania and Allied Impulsive Acts*, New-York, Boni and Liveright, 1924 et *Impotence of The Male : The Psychic Disorders of Sexual Function in the Male*, New York, Boni and Liveright, 1927.

[458] Dashiell Hammett, *Coups de feu dans la nuit*, *op.cit.*, p.881.

[459] *Idem*, p.885.

nationalité grecque connote alors des personnages en marge de la société tandis qu'elle connote positivement le personnage de Nick dans *L'Introuvable* . Nick pense que « tout le monde fait confiance aux Grecs » [889] et Nora multiplie affectueusement les allusions aux origines grecques de son époux, il est « vraiment un sale Grec » [892 et 904], « un vieux nigaud de Grec » [897].

Richard Layman, le biographe de Hammett, suggère que ces personnages de Grecs sont des « plaisanteries pour initiés »[460]. Il pense tout à fait possible qu'Hammett ait fait référence à « Nick le Grec », un joueur à propos duquel un ami de Hammett écrivit un scénario en 1933 pour un film qui ne fut pas réalisé[461]. Hammett introduit déjà une allusion dans *Le Faucon maltais* lors d'un échange entre Spade et les policiers : « C'était à l'époque où Dixie était un caïd presqu'aussi important que Nick le Grec dans le monde du jeu à Chicago » [615].

Alors que Hammett, ancien détective de la Pinkerton, estime que « de toutes les nationalités traînées devant une cour criminelle, le Grec est le plus difficile à déclarer coupable. Il nie simplement tout, quelque concluante que soit la preuve »[462], il semble prêter positivement à son personnage cette opiniâtreté.

Discours : les deux faces de Hammett, pessimisme et désir de vie flamboyante[463]

En dépit des axes thématiques communs aux nouvelles et aux romans (la sexualité, l'alcool, l'argent, la convoitise), le discours profondément pessimiste qui se dégage du *Faucon maltais* est absent de *L'Introuvable* . Ce n'est plus la description d'une société corrompue nécessitant un bouc émissaire, une réflexion sur la solitude d'un héros à la morale toute personnelle et sur la vanité de la quête, mais un univers mondain décrit au travers des distractions des deux personnages principaux[464]. L'intrigue de *L'Introuvable* , qu'un critique estime être « une réussite moins exaltante et moins pure que son *Faucon*

---

[460] « In-jokes of a sort », lettre de Richard Layman à l'auteur, du 16 avril 2013.

[461] *Le Plaisir de perdre*.

[462] « Of all the nationalites hauled into the criminal courts, the Greek is the most difficult to convict. He simply denies everything, no matter how conclusive the proof may be », Dashiell Hammett, *Detective Stories*, Clarement, Cal., First Coyote Canyon Press Edition, 1999, p.5

[463] « J'ai décidé de vivre de façon flamboyante », rapporté par les Hackett, scénaristes des trois premiers films du « Thin Man » et cité par Richard Layman dans *L'Insaisissable…, op.cit.*, p.211.

[464] Voir note 420, page 93.

maltais »[465], tient plus de la comédie de mœurs, bâtie sur le squelette d'une enquête policière dont le narrateur est le témoin et non le protagoniste.

Après l'Op besogneux, sans grandes aventures sentimentales, Hammett passe à un héros romanesque, Spade, dénué d'illusions et à la vie privée instable, héros qu'il abandonne pour un personnage de comédie, heureux en mariage et menant la vie flamboyante que lui-même a décidé de mener. Pour paraphraser James Ellroy[466], on peut estimer que Spade est la figure romanesque idéalisée du détective qu'il n'a pas été[467] et que Nick Charles est l'image de l'homme insouciant qu'il voudrait donner au monde.

3.4 - L'évolution du personnage de l'enquêteur et le succès de Nick Charles De l'anonymat de l'Op' de la Continentale à l'individualité de Sam Spade

Hammett a pu dire du personnage de l'Op' qu'il n'était pas sûr qu'il méritât un nom : « Il représente plus ou moins un certain type, celui du détective privé qui réussit généralement ses enquêtes »[468]. Il le voyait comme

> […] un petit bonhomme qui avance jour après jour à travers la boue, le sang, la mort et le mensonge, en étant aussi insensible, brutal et cynique que nécessaire, vers un but assez vague, mais sans rien pour le pousser ou le tirer vers ce but sinon qu'il est payé pour l'atteindre.[469]

L'anonymat de l'employé, dont même la fonction est abrégée, s'accompagne d'une absence d'individualité : physiquement il n'est décrit que par allusion, socialement il est célibataire[470] et tient sans doute à le rester, sentimentalement il refuse les avances

---

[465] T. S. Matthews dans *The New Republic* du 24 janvier 1934, cité par Richard Layman, *op.cit.*, p.188.

[466] « Hammett décrit l'homme qu'il redoutait de devenir », préface de James Ellroy à Joe Gores, *Spade & Archer*, *op.cit.*, p.7.

[467] « Les Pinkerton furent bientôt connus comme les ennemis du syndicalisme à cause de leurs interventions fréquentes et remarquées dans les conflits ouvriers, brisant les grèves, contrôlant les grévistes et protégeant les jaunes qui traversaient les piquets de grève », Richard Layman dans l'introduction à Dashiell Hammett, *La Mort c'est pour les poires…*, *op.cit.*, p.34.

[468] Dashiell Hammett cité par Richard Layman dans *L'Insaisissable…*, *op.cit.*, p.73.

[469] *Idem*, p.74, d'après un article paru dans le New York Times le 11janvier 1961.

[470] « – T'es marié ? – Tu ne vas pas recommencer, hein ? – Ça veut dire que tu l'es ? – Non. », Dashiell Hammett, *Moisson rouge* dans *Romans*, *op.cit.*, p.205, dialogue entre Dinah et l'Op'.

de Gabrielle dans *Sang maudit*[471]. Néanmoins, cette dernière avoue qu'elle a cru le voir comme « un démon. Un démon sympathique » [477] [472], début d'une ambiguïté dans le personnage annonçant le détective du *Faucon maltais*.

La comparaison avec un être surnaturel est reprise dans la description du personnage de Sam Spade dès le début du roman, qui présente « l'image plaisante d'un satan aux cheveux clairs » [489].

> Le menton saillant en forme de V sous le V plus flexible de la bouche. Ses narines s'incurvaient vers l'arrière pour tracer un autre V, plus petit […] Le motif du V revenait dans les sourcils broussailleux qui partaient de deux sillons jumeaux surmontant un nez busqué, et dans l'implantation de ses cheveux châtains qui, de ses tempes hautes et plates, descendaient en pointe vers le front. Il présentait l'image plaisante d'un satan aux cheveux clairs [489].[473]
> Le relâchement de sa lèvre supérieure et le fléchissement de ses paupières supérieures se combinaient aux V de son visage pour lui donner une expression de lubricité digne d'un satyre [643] .[474]

L'oxymore, qui rend sympathique Satan, l'ange déchu mais rebelle, définit l'ambiguïté du détective par rapport à l'ordre établi, sa confiance limitée dans la nature

---

[471] « J'ai le double de votre âge, ma petite ; je suis un vieil homme », l'Op' dans Dashiell Hammett, *Sang maudit* dans *Romans, op.cit.*, p.473.

[472] « A monster. A nice one, an especially nice one » dans le texte original. Dashiell Hammett, *The Dain Curse* in *Novels*, *op.cit.*, p.477. La traduction par « démon » du terme « monster » recouvre-t-elle la notion originelle de « mythical creature which is part animal and part human, or combines elements of two or more animal forms, and is frequently of great size and ferocious appearance. Later, more generally: any imaginary creature that is large, ugly, and frightening » ? Oxford English Dictionary, OED, consulté le 18 mars 2017.

[473] « He looked rather pleasantly like a blond satan » dans le texte original. Dashiell Hammett, *The Maltese Falcon* in *Novels*, *op.cit.*, p.391.

[474] À propos de ce « v », Emmanuelle Delanoë-Brun remarque : « Bien plus qu'un personnage, qu'une figuration réaliste, le détective de fiction est un code, un signifiant surchargé, à l'intérieur d'un univers sémiologique lui-même surinvesti" – et le parallélisme entre ces deux figures [Spade et Marlowe] est d'autant plus justifié par le fait qu'Humphrey Bogart incarna successivement Spade et Marlowe à l'écran », Emmanuelle Delanoë-Brun, *Un chat, des souris : le privé recomposé dans The Long Goodbye* dans Letort, Delphine et Shanon Wells-Lassagne, (dir.), *L'Adaptation cinématographique. Premières pages, premiers plans*, Paris, Mare et Martin Éditions, 2014.

humaine[475] et annonce des capacités surnaturelles propres à inspirer confiance à ses clients. Il n'est plus le chien de chasse au service de la police qu'était un Javert, mais peut-être un diable au service d'une raison supérieure.

L'enquêteur devient un mythe. Le motif du V de son visage évoque le dieu Pan, « le gai compagnon des nymphes des bois […] perpétuellement amoureux de l'une ou de l'autre »[476], tel que représenté dans la statuaire grecque (le V des deux cornes et de la fourche des pieds). La figure du satyre, mi-homme, mi-bouc, évoquée explicitement, est cependant contredite par l'aspect de son corps, celui d'un ours, « un ours qui serait rasé de près : sa poitrine était glabre, sa peau douce et rose comme celle d'un bébé » [497]. L'ours évoque l'insociabilité (« Like a bear in a sore head », « l'ours mal léché ») et la solitude du personnage.

D'autre part, l'auteur, le tirant de l'anonymat de l'Op, ne lui donne pas simplement un prénom et un nom mais joue sur l'onomastique[477], comme nous l'avons observé plus haut. Il lui donne également une vie sentimentale et sexuelle : Spade est l'amant de la femme de son associé, a une aventure avec sa cliente et entretient avec sa secrétaire une familiarité équivoque.

C'est le type du détective qui « n'est pas intéressé ni impliqué personnellement dans l'affaire qu'il traite […] Mais la plupart du temps, au fur et à mesure qu'il prend connaissance du fonds des choses, il en fait une affaire personnelle »[478].

Comme l'Op', il boit beaucoup. Nick Charles va boire encore plus.

Nick Charles, détective avec chien

Le succès de *L'Introuvable* auprès du public tient sans doute à la légèreté de l'intrigue, à la solution satisfaisante de l'enquête et à la représentation idyllique d'un couple spirituel sans problèmes matériels. La remarque d'Anne-Marie Bidaud à propos

---

[475] Voir, dans la Bible les épreuves que Satan inflige à Job, et dans les vies des Saints, les tentations qu'il leur offre.

[476] Édith Hamilton, *La Mythologie*, Verviers, Éditions Marabout, 1978, p.38.

[477] Voir l'onomastique page 92 dans 3.3 - *Évolution de la technique narrative et du discours, du Faucon maltais à L'Introuvable.*

[478] Claude Amey, *op.cit.*, pp.77 et 78.

du cinéma hollywoodien vaut pour la littérature de masse : « faire oublier la réalité »[479], particulièrement dans la décennie qui suit la crise de 1929. [480]

Le type d'enquêteur représenté par Nick Charles appartient à un « univers de substitution plus agréable et rassurant »[481], loin du type d'enquêteur besogneux et gagnant péniblement sa vie. Il est de plus marié à une femme jeune, spirituelle et fortunée, orpheline de surcroît ce qui écarte bien des problèmes. Ils n'ont pas d'enfants, ce qui en écarte d'autres, mais une chienne. C'est dire qu'ils peuvent quasiment se comporter en célibataires et « faire oublier la réalité » quotidienne au lecteur.

Début de transformation du personnage, l'influence du paratexte

Le lecteur du roman policier, averti de ce que les indices sont amenés d'une façon telle que les pistes seront brouillées, en accepte le principe. Même si la narration se fait sur le mode autodiégétique, le lecteur sait qu'il ne s'agit pas d'un roman autobiographique, ou de mémoires, dans lesquels le principe serait jugé inacceptable.

Néanmoins, le titre et la jaquette de *L'Introuvable* ont conduit certains lecteurs à une confusion remarquable.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Figure 1 : première édition du roman

[479] Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain, Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Paris, Masson, 1994, p.35.

[480] Voir page 67, 2.3 - *La reconfiguration du personnage de l'enquêteur dans le roman américain hard-boiled au début des années vingt.*

[481] Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain…*, *op.cit.*, p.35.

Les premières éditions en 1934 de *L'Introuvable [The Thin Man* par Knopf, sont de belles éditions présentées sous une jaquette représentative de la fonction paratextuelle relevée par Gérard Genette : « attirer l'attention par des moyens plus spectaculaires qu'une couverture ne peut ou ne souhaite s'en permettre : […] présentation graphique plus flatteuse ou plus individualisée que n'y autorisent les normes de couverture d'une collection »[482].

Cette jaquette (Figure 1) présente la photographie de l'auteur, qui semble si connue du public qu'elle paraît suffire à lui rappeler ses précédents romans, dont on peut lire cependant les critiques louangeuses au dos. À propos de cette photographie de Dashiell Hammett, le biographe de l'auteur, Richard Layman, note :

> La jaquette du livre portait une photo de Hammett. Vêtu de tweed, avec chapeau et canne, il semble figurer le modèle de son propre héros, ce qui ne fit qu'accroître la confusion qui a entouré le sens du titre du roman. Cet homme maigre est la victime, Wynant, mais peut-être à cause de cette photo d'un Hammett très mince posant en Nick Charles, beaucoup de lecteurs ont considéré que c'était Charles, et même Hammett, qui était "L'homme maigre".[483]

Cette confusion relevée entre Hammett, auteur du roman et ancien détective chez Pinkerton, Nick Charles, personnage principal et narrateur homodiégétique du roman, mais confusion également avec le personnage suggéré par le titre, pourrait réunir les conditions nécessaires à l'autobiographie telle que définies par Philippe Lejeune : « identité de l'*auteur*, du *narrateur* et du *personnage* »[484].

En quelque sorte, dès la parution du livre, le personnage du détective est doté d'une *persona*[485] qui va nécessairement subir une autre transformation de par son incarnation à l'écran moins de six mois après la sortie du roman.

---

[482] Gérard Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p.32.

[483] Richard Layman, *L'Insaisissable…*, *op.cit.*, p.187.

[484] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p.15.

[485] Carl G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1964, pp.83 et 84 : « J'ai désigné du nom de *persona* ce fragment de la psyché collective dont la réalisation coûte souvent tant d'effort. Ce terme de *persona* exprime […] ce qu'il doit signifier, puisque, originairement, la persona désignait le *masque* que portait le comédien, et qui indiquait le rôle dans lequel il apparaissait ».

Tout personnage de roman adapté à l'écran subit cette transformation tandis que se modifie la *persona* de l'acteur qui l'incarne, en un va-et-vient réciproque. Nous avons remarqué, en étudiant le personnage de Sherlock Holmes, combien son image a été influencée par les illustrations accompagnant les romans. Les acteurs jouant son rôle, au théâtre ou à l'écran, ont dû se plier à cette représentation, tout en la transformant de par leur physique et leur jeu.

Nous retrouverons la notion de *persona* dans l'étude du personnage de William Powell, l'acteur qui interprètera le rôle de Nick Charles dans l'adaptation cinématographique du roman et les cinq « suites » qui lui furent données.

Chapitre II

LES ADAPTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES DES ROMANS POLICIERS À HOLLYWOOD LES ANNÉES 30 ET 40

1. L'adaptation cinématographique, problématique

1.1 - La transmédialité, une longue tradition

De l'oral à l'écriture et la réécriture : une tradition littéraire

Le passage de l'oral à l'écrit que l'on retrouve dans *L'Iliade* et *L'Odysée* de Homère ou dans la compilations de contes par les frères Grimm s'explique aisément par la volonté de conserver des traces.

> L'*Iliade* et l'*Odyssée* sont les plus anciennes œuvres conservées de la littérature grecque, mais cela ne signifie nullement qu'il n'y ait rien eu avant elles. Certains passages des deux poèmes nous invitent même à penser qu'ils ont été précédés par des épopées ou des fragments d'épopée, que l'on appelait des *rhapsodies*, c'est-à-dire, d'après l'étymologie, des pièces destinées à être cousues ou ajustées à d'autres.[486]

La démarche qui consiste à retravailler un texte déjà écrit est singulière et s'inscrit dans une volonté de le revisiter et l'explorer : « Le sujet de la trilogie [*Laïos*, *Œdipe*, *Les Sept contre Thèbes*] est emprunté au cycle thébain, Eschyle a puisé librement dans deux épopées *L'Œdipodie* et *La Thébaïde*, qui n'étaient elles-mêmes, semble-t-il, que des mises en forme assez récentes de chants épiques plus anciens ».[487]

---

[486] Robert Facelière, introduction à Homère, *Iliade, Odyssée*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1955, p.26.

[487] Paul Mazon, notice de *Les Sept contre Thèbes dans* Eschyle, *Tragédies complètes*, Paris, Gallimard, 1982, p.149.

La pratique est revendiquée sans qu'aucune dévalorisation ne s'y attache : « Voici encore une tragédie dont le sujet est pris d'Euripide »[488] annonce Racine. L'appropriation des mythes en est le fondement puisque « la substance ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe mais dans *l'histoire* qui y est racontée »[489]. Après Jean Cocteau (*Antigone*, 1922) ou Eugene O'Neill (*Le Deuil sied à Électre*, 1931), on adapte toujours les grands mythes au théâtre : Œdipe[490] (Joël Jouanneau, 2009) ou Philoctète[491] (Jean-Pierre Siméon, 2010).

Destinée au livret d'un opéra, la réécriture peut être celle d'une pièce de théâtre (*Macbeth* de Verdi, 1847, d'après Shakespeare), d'une nouvelle (*Le Tour d'écrou*/*The Turn of the Screw* de Benjamin Britten, 1954, d'après Henry James) ou d'un conte (*Hansel et Gretel* de Engelbert Humperdink, 1893, *Le Château de Barbe-Bleu* de Béla Bartók, 1918).

À l'autre bout du spectre de l'adaptation littéraire, une autre tradition admise de transformation est celle du résumé à visée didactique et sans prétention artistique.

Transmédialité

Du mythe ou de l'Histoire à sa représentation picturale

En peinture, la mythologie grecque a fourni nombre de sujets. Nous voyons « La Naissance de Vénus » de Botticelli (c.1484)[492] ou « Le Jugement de Paris » de Rubens (1636)[493]. La Bible et le Nouveau Testament ont non seulement fourni les sujets des peintures religieuses[494] mais aussi de peintures de chevalet sans vocation religieuse dans lesquelles nous voyons « Suzanne et les vieillards » du Tintoret (1555)[495] ou « Bethsabée

---

[488] Jean Racine, préface à *Phèdre* (1677), Paris, Gallimard, La Pléiade, 1950, p.745. Le « encore » renvoie à la pièce précédente, Iphigénie (1674), voir note 2 p. 1144.

[489] Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p.232.

[490] Joël Jouanneau, *Sous l'œil d'Œdipe*, Arles, Actes Sud, 2009.

[491] Jean-Pierre Siméon, *Philoctète*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2010.

[492] Musée des Offices, Florence.

[493] National Gallery, Londres.

[494] Nous les écartons de nos exemples : la représentation des figures divines ou saintes a fait l'objet de l'intense bataille entre les Iconoclastes et les Iconodoules, dont l'enjeu dépasse notre propos sur la notion d'intermédialité.

[495] Kunsthistorisches Museum, Vienne.

au bain » de Rembrandt (1654)[496]. Nous voyons enfin « La Reddition de Breda » peinte par Velasquez (c.1635)[497] ou « Le Sacre de Napoléon » peint par David (c.1805)[498], peintures retraçant la grande Histoire[499].

Du roman à son illustration, une hybridation constructrice

Dans *Rethinking the Novel/Film Debate*[500], Kamilla Elliott interroge le discours dominant sur l'incompatibilé entre l'écrit et l'image en s'appuyant sur les vignettes illustratives dans le roman victorien, s'attachant particulièrement à *La Foire aux vanités* (*Vanity Fair : a Novel Without a Heroe*, William Thackeray, 1848). Tempérant l'accusation de redondance portée à l'illustration, elle prend pour exemples deux formes : la lettrine ornée et la figuration d'une scène. La lettrine peut n'être qu'un simple cadre à la représentation d'un personnage ou bien elle peut représenter le type du personnage en l'encadrant comme le « A » enfermant un homme bouffi (*puffy*) dans ses jambages.[501] L'image d'un homme lisant et annotant un livre (p.25) peut illustrer une réflexion – exprimée au présent – de l'auteur à propos d'un futur lecteur (« Jones, who reads this book…and scoring under the words… »). La mise en abyme montrée par l'illustration produit sur le lecteur un effet visuel « vache qui rit » équivalant au tour de force d'écriture de l'auteur : « Temporellement parlant, Jones lit le livre qui l'a prévu futur lecteur, un livre qui a déjà été écrit, imprimé et vendu […] Spatialement, Jones tient le livre qui le contient et écrit dans le livre qui l'a décrit »[502].

---

[496] Musée du Louvre, Paris.

[497] Musée du Prado, Madrid.

[498] Musée du Louvre, Paris.

[499] Jean-Loup Bourget, *D'un classicisme l'autre : Poussin, Ford, Hawks* dans Jacqueline Nacache et Jean-Loup Bourget (dir.), *Le Classicisme hollywoodien*, *op.cit.*, pp.30 et 31. « … la peinture d'histoire a déjà, en quelque sorte, eu à résoudre des problèmes de transposition ou d'*adaptation* de récits dans un médium visuel ; […] le cinéma, art visuel et pas seulement visuel, a pu apprendre de la peinture d'histoire non seulement des procédés compositionnels, des « cadrages », mais aussi des procédés de figuration narrative ».

[500] Kamilla Elliott, *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge, The Cambridge University Press, 2009.

[501] *Idem*, p.60.

[502] « Temporally speaking, Jones reads the book that has predicted him as a futur reader, a book that has already been written, printed, and sold […] Spatially speaking, Jones holds the book that holds him and writes the book that has written him », Kamilla Elliott, *op.cit.*, pp.24 et 25 (ma traduction).

Cependant, une forme de transformation d'une œuvre littéraire a suscité le débat au XXe siècle : l'adaptation cinématographique d'un roman.

1.2 - L'adaptation cinématographique, source de débats

Le sujet de cette étude ne porte pas sur la validité de l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire, débat déjà riche d'une histoire qui semble aboutir à trouver mal posé le problème de la *fidélité* au texte : « la question de l'adaptation apparaît bel et bien comme une fausse fenêtre dans l'appréciation des liens constitutifs qui unissent le littéraire et le filmique »[503].

Alors qu'il existe un va-et-vient constant entre roman, théâtre, bande-dessinée, œuvre musicale et film et, inversement, entre film, novellisation, spectacle musical[504] ou feuilleton radiophonique[505], il semble plus intéressant de relever, parmi les différentes configurations de l'adaptation cinématographique, quelles sont celles qui ont soulevé le débat.

Les études sur l'adaptation cinématographiques : quelques titres

Jean-Louis Jeannelle, en 2010, dans *Rouvrir le débat sur l'adaptation : Kamilla Elliott et les rapports entre le roman et le cinéma* »[506], souligne en ouverture la place importante accordée au problème de l'adaptation cinématographique dans les études anglo-saxonnes. En France, la question « a quasiment disparu des préoccupations aussi bien des spécialistes que de leurs collègues littéraires, si ce n'est sous forme d'études ponctuelles consacrées à tel ou tel cas de transposition à l'écran ».

---

[503] Marc Cerisuelo, *Hollywood à l'écran, Essai de poétique historique des films : l'exemple des métafilms américains*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p.54. L'auteur reprend l'exemple de Pascal : « Ceux qui font les antithèses en forçant les mots sont comme ceux qui font de fausses fenêtres pour la symétrie », *Pensées*, Paris, Gallimard Folio classique, 2004, p.372.

[504] Le film *Un Américain à Paris* (*A American in Paris*, Minnelli, 1951), comédie musicale originale est portée à la scène au théâtre du Châtelet en janvier 2015, puis à Broadway, au Palace Theater, en mars de la même année.

[505] Il existe toujours une émission de France Culture intitulée Fictions/Le Feuilleton.

[506] Jean-Louis Jeannelle, *Rouvrir le débat sur l'adaptation : Kamilla Elliott et les rapports entre le roman et le cinéma*, *Acta fabula*, vol. 11, n° 4, « Acta par Fabula », Avril 2010,

URL : http://www.fabula.org/revue/document5632.php, consulté le 19 mars 2015.

Cependant, dans le catalogue de la bibliothèque de l'université Paul Valéry à Montpellier, une recherche sur les deux critères « adaptations » et « cinématographiques » produit un certain nombre de résultats dont une trentaine d'ouvrages édités en français après 2010. La plupart des textes appliquent leur étude à un champ particulier : une époque (le siècle des Lumières), une cinématographie (Hollywood), une langue (la littérature anglo-américaine, le monde anglophone), un auteur (Shakespeare, Duras, Tagore, Balzac, Forster, Pinter), un ouvrage (*Les Liaisons dangereuses).* Toutefois, certains titres annoncent une étude générale : *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogues des arts* de Muriel Plana, *L'Adaptation cinématographique. Premières pages, premiers plans* de Delphine Letort, *Entre littérature et cinéma, les affinités électives : échanges, conversations, hybridations* de Jean Cléder, *100 films : du roman à l'écran* de Henri Mitterand. Enfin, il faut signaler la réédition en 2011 de *L'Adaptation littéraire au cinéma* de Francis Vanoye.

Une étude plus poussée permettrait d'observer le lien entre le nombre d'ouvrages consacrés à l'adaptation des romans anglo-saxons et la tradition anglo-saxonne d'adapter sa littérature. « Les romans victoriens incontournables ont été filmés plus fréquemment que tous les autres romans : beaucoup l'ont été pour le cinéma ou la télévision au moins vingt fois et plusieurs plus de cent fois »[507].

L'adaptation des grands mythes, une pratique reconnue

On observe que les adaptations cinématographiques des grands mythes grec, aussi diverses qu'*Orphée* (Jean Cocteau, 1950), *Jason et les Argonautes* (*Jason and the Argonauts*, Don Chaffey, 1963) ou *Médée* (*Medea*, Pier Paolo Pasolini, 1969), n'ont pas été discutées en termes de « fidélité » puisque « un mythe se compose de l'ensemble de ses variantes »[508]. Ces adaptations correspondent bien, à plusieurs siècles de distance, à la pratique du conteur qui choisit une des versions multiples « en fonction des circonstances, de *son public* ou de ses préférences, et *où il peut retrancher, ajouter,*

[507] Kamilla Elliott, *op.cit.*, pp.125 et 126. Elle indique qu'un site web ne relève que les auteurs canoniques, tel Sophocle, Thomas Hardy, Charles Dickens, William Shakespeare, George Orwell, Nathaniel Hawthorne, Mark Twain et Richard Wright, tous anglophones (à l'exception du premier) (p.125).

[508] Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p.240.

modifier si cela lui parait bon [c'est moi qui mets en italique] »[509]. Le mythe semble faire appel, non pas à la « visualisation » des personnages dans l'univers matériel « encyclopédique » du spectateur, mais à sa propre projection dans l'univers des conflits auxquels il a dû ou doit faire face[510]. Le mythe y gagne une nouvelle version et le cinéma bénéficie d'une plus-value culturelle.

Nous verrons plus loin que « l'imprégnation à long terme de l'imaginaire collectif »[511] de certains personnages du roman à énigme, en particulier Sherlock Holmes, peut susciter des mythes modernes.

L'adaptation cinématographique de la littérature romanesque

Pour la satisfaction de tous les publics … et de la censure

Au cinéma, la pratique et la contestation de l'adaptation semblent ainsi étroitement liées à la littérature romanesque car « le cinéma a tant besoin d'histoires » pour reprendre le titre d'un des ouvrages sur la question[512].

En quête de légitimation et afin de conquérir un public plus cultivé, l'industrie cinématographique, en particulier l'industrie hollywoodienne, a multiplié les adaptations des grandes œuvres littéraires *et* populaires (l'exemple de Dickens). Ce sont principalement celles des œuvres romanesques appartenant au patrimoine littéraire, reconnu par l'institution, qui ont posé le problème de la « fidélité » au texte. Plus récemment, les adaptations cinématographiques des bandes-dessinées, des *comics*[513] ont été jugées sur les mêmes critères.

---

[509] Jean-Pierre Vernant, *L'Univers, les dieux, les hommes, récits grecs des origines*, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p.12.

[510] Le héros du mythe est une construction ayant demandé que son incarnation théâtrale soit cachée par un masque le représentant.

[511] Richard Saint-Gelais, *op.cit.*, p.36.

[512] Frédéric Sabouraud, *L'Adaptation au cinéma : le cinéma a tant besoin d'histoires*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 2006.

[513] Décalage dû à la légitimation tardive de la BD dans la seconde moitié du XXe siècle. Barthelemy Amengual en 1955 dans *Le Petit Monde de Pif le chien* observe les difficultés « parfois insurmontables à sa transcription cinématographique en forme de dessin animé », cité par Alain Boillat dans *Prolégomènes à une réflexion sur les formes et les enjeux d'un dialogue intermédial, Essai sur quelques rencontres entre la bande dessinée et le cinéma* dans Alain Boillat et al., *Les Cases à l'écran*, Chêne-Bourg (Suisse), Georg,

En même temps, la censure, sensible aux conséquences du divertissement de masse, est plus sourcilleuse pour le film que pour le roman. Elle conduit à des coupes et des transformations, suscitant l'adresse des scénaristes à manier l'ellipse, la litote ou l'euphémisme. Nous l'observerons dans les films étudiés, particulièrement après 1934.

Lien des bénéfices à ceux de l'industrie du livre

D'autre part, une synergie susceptible de s'établir entre l'industrie du livre et celle du cinéma est bénéfique aux deux[514]. Kamilla Elliott relève que « plus d'exemplaires du roman *Les Hauts de Hurlevent* ont été vendus dans l'année qui a suivi leur adaptation par la MGM que dans les quasi cent ans qui séparent leur publication et la sortie du film »[515]. L'exemple du roman de Dashiell Hammett paru en 1934, *The Thin Man*, et de l'adaptation réalisée la même année par Woody S. Van Dyke est significatif : le générique du film se déroule sur l'image du volume réel tandis qu'une publicité conjointe entre la maison d'édition Knopf et la MGM vante l'adaptation cinématographique du roman de Dashiell Hammett et annonce une réédition du roman (document en annexe, page 531).[516]

Les critiques savantes de l'adaptation cinématographique

Des critiques savantes ont porté sur la structure propre aux deux médiums, sur l'appel à l'imaginaire de l'un et à la perception de l'autre, sur l'incomplétude de l'un et la détermination de l'autre, sur l'amplitude temporelle du « sujet »[517] du roman et la nécessaire réduction à la durée d'un film, sur le temps arbitraire de la lecture et le temps

---

2010, p.68. L'auteur ajoute qu'Amengual estime que « le flux continu d'un film d'animation […] ruinerait précisément ce qui fait l'intérêt des *strips* ».

[514] « La valeur de la publicité d'un film pouvait également accroître la vente du livre/The publicity value of a film could also add to book sales », Richard Maltby, *« To Prevent the Prevalent Type of Book » : Censorship and Adaptation in Hollywood, 1924-1934* dans Naremore, James, *Film Adaptation*, New Brunswick N. J., Rutgers University Press, 2000, p.84.

[515] « More copies of *Wuthering Heights* sold in the single year following the MGM adaptation than in the nearly 100 years between the book's publication and the film's release », Kamilla Elliott, *op.cit.*, p.55.

[516] On observe le même phénomène de nos jours : « Le fond [du Livre de Poche] peut être remis dans l'actualité à la faveur d'une adaptation cinématographique. On a revu *Un sac de billes* de Joseph Joffo sous les feux des projecteurs et donc on a vendu soixante mille exemplaires depuis le début de l'année », Véronique Cardi, directrice du Livre de Poche, interviewée à l'occasion du Salon du livre le 23 mars 2017 par France Info. Le livre est réédité en janvier 2017 avec une photographie tirée du film en couverture et l'annonce de sa sortie en quatrième de couverture.

[517] Le « sujet » opposé à la « fabula », voir Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op.cit.*, p.130.

imposé de la projection, sur la liberté du lecteur et la soumission du spectateur etc., toutes observations qui sont d'ailleurs valables quelles que soient les œuvres adaptées – nobles ou vulgaires. Mais dans le cas des premières, « le jeu s'en trouve contraint, surdéterminé par des enjeux débordant parfois les desseins et le champ d'action supposé du joueur »[518] (c'est-à-dire : le scénariste et/ou le réalisateur).

Or, ces incompatibilités peuvent être productives car

> si l'on admet l'apport créateur de toute lecture, on est amené à considérer différemment la nature du texte, et à déplacer la problématique propre à l'adaptation. Celle-ci se caractérise avant tout par sa qualité « différentielle » : les écarts, plus que les ressemblances, font sens, et ce sont eux qui appellent l'analyse.[519]

> Assurément, il serait préférable que tous les metteurs en scène eussent du génie ; on peut penser qu'il n'y aurait plus alors de problème de l'adaptation.[520]

Il en est des adaptations insatisfaisantes comme de toute production, soit que « la servilité des scénaristes à l'égard de la littérature […] les ait conduits à neutraliser les forces de l'œuvre littéraire tout en stérilisant la création cinématographique »[521], soit que les contraintes économiques les infléchissent en présumant des attentes du public en terme de divertissement.

L'avis du lecteur, devenu spectateur

Les critiques, moins savantes mais tout aussi légitimes de ce public – lorsque le spectateur a lu le texte-source –, portent sur le fait qu'il ne « voyait » pas le personnage comme ça[522] ou que tel passage, qu'il jugeait important, a disparu.

---

[518] Francis Vanoye, *L'Adaptation comme jeu* dans *Cinéma, Littérature, Adaptation*, textes réunis par Jeanne-Marie Clerc, préface de Monique Carcaud-Macaire, Montpellier, Éditions du CERS, 2005, p.41.

[519] Monique Carcaud-Macaire et Jeanne-Marie Clerc, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique, propositions méthodologiques*, Montpellier, Éditions du CERS, p.13.

[520] André Bazin, *Pour un cinéma impur* dans *Qu'est-ce que le cinéma ?,* (1958), Paris, Éditions du Cerf, 2002, p.95.

[521] Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma, les affinités électives : échanges, conversations, hybridations*, Paris, Armand Colin, 2012, p.5.

[522] Puisque « un acteur sera toujours autre chose qu'un ensemble de mots », Francis Vanoye, *Récit écrit/récit filmique*, Paris, Nathan, 1991, p.63.

« Le texte-source, celui que l'on adapte, présente nombre de caractéristiques l'apparentant à l'objet transitionnel tel que le définit Winnicott. Il est là, dans le monde, préexiste au sujet, n'a pas été créé par lui (sauf dans le cas de l'auto-adaptation). Il est à prendre »[523]. Le texte romanesque initial pourrait alors être comparé à celui du mythe se prêtant à de multiples variations, mais le spectateur, s'étant déjà, en quelque sorte, « fait son cinéma », refuse la version cinématographique. L'adaptation cinématographique proposée peut lui paraître, non une variante du texte source, mais de sa propre version[524]. C'est que, « si la littérature est naturellement privée d'une visibilité concrète, au cinéma se dérobent en partie les puissances de cette *virtualité* dont les pouvoirs sont pourtant décisifs dans l'économie de l'imaginaire »[525].

1.3 - Les problèmes spécifiques à l'adaptation cinématographique

Il reste que « l'outil cinématographique n'est pas neutre : il véhicule avec lui des contraintes et génère des significations spécifiques »[526], et que l'adaptation cinématographique d'un roman pose quelques problèmes incontournables. Nous nous attarderons plus longuement sur le problème posé par l'incomplétude du texte littéraire dans sa représentation du personnage et la détermination inhérente au cinéma du fait de l'incarnation de ce personnage.

L'incomplétude obligée du texte à adapter

Le travail du lecteur

Richard Saint-Gelais, étudiant l'adaptation d'une œuvre dans un autre médium, relève, à propos du roman, « le fait qu'aucun texte, aussi étendu soit-il, ne parvienne à couvrir la fiction qu'il met en place »[527] et « le fourmillant et silencieux travail de

---

[523] Francis Vanoye, *L'Adaptation comme jeu …*, *op.cit.*, pp.39 et 40.

[524] « … le liseur de roman ne retrouve pas toujours son film, car ce qu'il a devant lui, avec le film véritable, c'est le fantasme d'autrui… », Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p.44.

[525] Jean Cléder, *op.cit.*, p.203.

[526] Monique Carcaud-Macaire et Jeanne-Marie Clerc, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique, propositions méthodologiques*, *op.cit.*, p.30.

[527] Richard Saint-Gelais, *op.cit.*, p.62.

complétion auquel se livrent les lecteurs »[528]. Le lecteur, armé de sa mémoire culturelle, utilise sa « compétence encyclopédique » de façon inconsciente, pour désambiguïser ou compléter une notion problématique tandis que la précision ou l'approximation de sa recréation imaginaire reste tributaire de la richesse et de l'étendue de cette compétence[529].

Cependant, ce travail stimulant de complétude ne semble pas propre à la littérature : le spectateur de cinéma doit y procéder, sous une autre forme, face aux notions de « hors-champ » ou d'ellipse. L'incomplétude d'origine technique due au « noir et blanc » ou au « non parlant » peut être tout autant stimulante.

Les indications du texte, le personnage et son lecteur

Vincent Jouve souligne que « c'est donc au lecteur qu'il appartient de construire la représentation à partir des instructions du texte »[530] et ajoute :

> La subjectivité du lecteur joue un tel rôle dans la représentation qu'il est à peine métaphorique de parler d'une « présence » du personnage à l'intérieur du lecteur. Cette sensation de consubstantialité entre le sujet percevant et le personnage perçu, aucune image optique ne pourra jamais la donner[531].

La contrainte peut être vue non pas comme une incapacité mais comme un dispositif rhétorique valorisant, « voulant que ce que le récit ne raconte pas soit tout aussi important que ce qu'il choisit de relater » [532].

Cependant, le lecteur, avec sa subjectivité, construit-il sa représentation uniquement à partir de l'*intenté*[533]de l'auteur, des instructions du texte ?

Le lecteur peut s'écarter des indications, de l' « intenté » de l'écriture

Une figure préexistante dans l'imaginaire du lecteur peut le conduire à mêler aux indications du texte celles d'une autre lecture (construction d'un portrait de jeune homme : la figure de Julien Sorel redevable à celle d'Eugène de Rastignac), celles d'une œuvre picturale (construction d'un héros romantique : le portrait de Byron se superposant

---

[528] *Idem*, p.55

[529] Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op.cit.*, pp.13 à 29.

[530]Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p.40.

[531] *Idem*, p.41.

[532] Ruth Ronen citée par Richard Saint-Gelais, *op.cit.*, p.62, note 1.

[533] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome II, 2005, Gallimard, p.225 : « Il ne s'agit plus, cette fois, du signifié du signe, mais de ce que l'on peut appeler l'intenté, de ce que le locuteur veut dire, de l'actualisation linguistique de sa pensée ».

à la figure de Heathcliff, par exemple). Le souvenir visuel et auditif de l'acteur ayant incarné le héros littéraire lorsque le roman est lu après avoir vu le film peut être contraignant (Dracula sous les traits de Christopher Lee, James Bond sous ceux de Sean Connery).

Le seul prénom d'un personnage de fiction, partagé avec celui d'une connaissance réelle du lecteur, peut en modifier la représentation.

Par ailleurs, dans le roman policier traditionnel, les capacités exceptionnelles du détective sont traduites par un physique non moins exceptionnel (la minceur ascétique de Sherlock Holmes, la grosseur monstrueuse de Nero Wolfe, la remarquable forme en œuf du crâne d'Hercule Poirot). Le lecteur peut difficilement mettre en forme des détails qui réduisent le personnage à une synecdoque, ce qui explique l'acceptation relativement aisée des différentes incarnations cinématographiques, à partir du moment où elles observent une des caractéristiques jugées indispensables.

En revanche, la minutie des indications du texte peut inhiber le travail de représentation, rejoignant l'effet corporel de l'interprète au cinéma : c'est ainsi que l'extrême précision de la description de Sam Spade dans *Le Faucon maltais* ne conduit pas le lecteur à la construction d'une personnalité mais à ressentir une notion diffuse de *masculinité* (mâchoire osseuse, menton saillant, sourcils broussailleux, nez busqué, cheveux implantés en pointe sur le front, doigts massifs, épaules robustes).

La détermination de l'image[534]

Dans le roman, « tout signifie dans un portrait : aucun détail n'est gratuit » alors que le cinéma « vide de son intellectualité » la représentation mentale[535].

Cet avis semble omettre l'incomplétude de l'image dont la contrainte peut être vue aussi comme un « dispositif valorisant » : le « noir et blanc » des images, le « non parlant », le « hors-champ » demande au spectateur une autre sorte d'intellectualisation. D'autre part, ce jugement dépréciatif semble oublier que le travail du romancier diffère de celui du réalisateur.

[534] « L'image est sans énigme », Roland Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p.157.

[535] Vincent Jouve, *op.cit.*, p.44.

Choix de l'exclusion du champ

Le romancier ajoute tandis que le réalisateur ajoute *et* retranche. Le premier choisit d'ajouter volontairement et sans redondances des détails signifiants alors que le second doit non seulement les choisir mais également éliminer ceux qui s'imposent involontairement à lui dans le profilmique pour une représentation où « l'ordre qui se dit ne semble plus être celui que la voix d'un auteur impose au monde mais l'inverse » [536]. Il lui revient qu'aucun détail ne soit gratuit. Comme le souligne Erwin Panofsky : « le cinéma façonne une composition dont le style [vient] moins de l'interprétation du monde qui a germé dans l'esprit de l'artiste que de sa manipulation des objets physiques et du matériel d'enregistrement », le problème étant « de manipuler et de filmer une réalité non stylisée et d'obtenir néanmoins un résultat qui ait du style » [537]. De plus, à propos du « portrait », Panofsky relève que « de la loi qui veut que l'espace soit temporalisé et le temps spatialisé, il découle que le film, par opposition à la pièce de théâtre, « *ne possède aucune existence esthétique indépendante de sa projection et que ses personnages n'ont aucune existence esthétique en dehors des acteurs* ».[538]

Choix du représenté contre choix des mots

Comme l'écrivain choisit de caractériser le détail par le vocabulaire mis à sa disposition avec toutes ses connotations, le réalisateur doit puiser dans un réservoir d'accessoires, de décors et d'acteurs. À propos du portrait, il choisit, dans le meilleur des cas[539], un élu qui apportera non seulement son physique, le timbre de sa voix et son élocution (l'effet corporel) mais de surcroît l'aura de ses précédents rôles, voire de sa vie privée (sa *persona*). Le portrait, au cinéma, ne relève pas seulement de l'image mais aussi d'une construction faite par le spectateur, rassemblant, souvent à son insu, diverses

---

[536] Monique Carcaud-Macaire et Jeanne-Marie Clerc, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique, propositions méthodologiques*, Montpellier, Études Sociocritiques, 1995, pp.74 et 75.

[537] Erwin Panofsky, *Style et matière du septième art* dans *Trois essais sur le style*, Paris, Le Promeneur, 1996, pp.139 et 141.

[538] *Idem*, p.135 (c'est moi qui mets en italiques).

[539] Dans le pire, l'acteur lui est imposé : pour le rôle de Lindberg dans *L'Odyssée de Charles Lindberg* (*The Spirit of S. Louis*, Billy Wilder, 1957), le réalisateur désirait un acteur inconnu et non James Stewart dont il dit : « Stewart a apporté trop de Jimmy Stewart avec lui. C'était une personnalité et il y avait tous les films qu'il avait joués avant », cité par Patrick Brion dans *Billy Wilder*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p.109.

images mentales. L'observation en sera faite plus loin à propos de l'interprète du personnage de l'enquêteur, et de sa *persona*, dans les romans de Dashiell Hammett.

L'ajustement à la contrainte temporelle du spectacle

Tout autre est la contrainte due au temps de la projection qui oblige à réorganiser la temporalité du texte-source comme le conteur du mythe retranchait, ajoutait ou modifiait *selon son public*[540]. Il y a le plus souvent resserrement de l'action, « réaménagements chronologiques, fusion de personnages »[541] et une exposition des faits qui prend en compte l'impossibilité pour le spectateur à revenir en arrière comme peut le faire le lecteur.

L'apport des outils propres au cinéma

Aux côtés de l'image et du mouvement, l'écrit fait partie du cinéma, tels les intertitres, les sous-titres, parfois les titres de « chapitre », les reproductions de documents, lettres, journaux. D'autres outils sont à la disposition du réalisateur, qui peuvent l'aider, pour résoudre les problèmes posés par l'adaptation.

Des matières visuelles, éléments de signification

À l'image en noir et blanc des débuts du cinéma, s'ajoutent les teintures et la couleur proprement dite (*Becky Sharp*, Rouben Mamoulian, 1935). Les adaptations du roman de Stevenson *L'Étrange cas du Docteur Jekyll et M. Hyde* (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mister Hyde*, 1886) sont un exemple de leur utilisation pour figurer la dualité. Le dessin animé *Hyde and Hare* (Fritz Freleng, 1955) montre un professeur rose se transformer en monstre vert après avoir bu une potion rouge vif. Les teintes douces et grisées qui entourent Julius Kelp (*Docteur Jerry et Mister Love*/*The Nutty Professor*, Jerry Lewis, 1963) contrastent violemment avec les couleurs saturées du décor qui l'accompagne après sa transformation en Buddy Love. Dans *Mary Reilly* (Stephen Frears, 1996, d'après le roman de Valerie Martin), le camaïeu de bleus assourdis de la ville d'Édimbourg et de l'intérieur de la maison fait place à des notes de rouge sang (un mouchoir, une anguille écorchée, la leçon d'anatomie) annonçant le drame.

La symbolique des couleurs peut prendre différentes significations : le rouge évoque la passion dans *Le Temps de l'innocence* (*The Age of Innocence*, Martin Scorsese,

---

[540] Voir note 509, page 117.

[541] Richard Saint-Gelais, *op.cit.*, p.35.

1993) d'après le roman d'Edith Wharton ou l'émotion dans *La Liste de Schindler* (*The Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993) d'après celui de Thomas Keneally.

Enfin, les effets de troisième dimension (*The Power of Love*, Deverich et Fairall, 1922) [542] font certainement partie des effets (et des essais) de complétudes mis à la disposition du réalisateur.

La musique, « privilège du cinéma »[543]

Si les outils relevés ci-dessus sont étrangers à l'écrit, ils ne le sont néanmoins pas à la perception visuelle. La musique joue d'un registre différent. Elle n'offre aucun élément de complétude mais teinte le film en annonçant son genre dès le générique comme peut le faire un titre de roman, elle souligne les effets dramatiques comme peut le faire l'emphase du style romanesque, l'isolation des chapitres ou les signes de ponctuation.

Le cinéma s'en est progressivement emparé à des fins narratives d'une façon observable dans les adaptations étudiées qui s'étirent de 1931 à 1947[544], c'est-à-dire des débuts du parlant à l' « âge d'or » des studios hollywoodiens.

Une grammaire

Le cadrage, les mouvements de caméra, l'utilisation de la profondeur, de l'échelle des plans ou le montage, la ponctuation sonore ou musicale ont pu être assimilés à une « grammaire du cinéma » au service de la narration et du discours. Dans *Hollywood à l'écran*, Marc Cerisuelo résume la position de Robert Bresson à propos du statut de l'image dont la signification n'apparaît « tels les mots du dictionnaire prenant sens dans une phrase grammaticalement correcte, qu'en relation avec les autre images »[545].

Nous observerons en étudiant les adaptations du *Faucon maltais* et de *L'Introuvable* comment le cadrage, l'éclairage et le montage participent à traduire le statut particulier des personnages du policier et du coupable.

---

[542] Ou bien l'élément non plus visuel mais olfactif des essais d'Odorama (*Polyester*, John Waters, 1981)

[543] Frédéric Sabouraud, *op.cit.*, p.42.

[544] Le sujet se retrouve dans la dernière partie qui traite des suites au film *The Thin Man*.

[545] Marc Cerisuelo, *Hollywood à l'écran, Essai de poétique historique des films : l'exemple des métafilms américains*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p.39.

2. L'institution Hollywood

2.1 - L' « âge d'or » : les années trente et quarante

Le pouvoir de l'argent, les studios

En 1910, pour plusieurs raisons – échapper au monopole Edison et bénéficier d'un meilleur ensoleillement – l'industrie du cinéma émigre de la côte Ouest vers la côte Est, à Hollywood.

Carl Laemmle fonde la Universal en 1912 et William Fox sa compagnie en 1915, la Famous Players Lasky voit le jour en 1916, les studios Warner s'installent en 1917, la United Artists est créée en 1919 par Charlie Chaplin, David W. Griffith, Mary Pickford et Douglas Fairbanks[546]. Cette installation « fut si lucrative qu'on la compara à une seconde ruée vers l'or »[547].

Après la Première Guerre Mondiale qui a stimulé l'économie des États-Unis, les banques sont conscientes du potentiel économique du cinéma non seulement en tant que divertissement mais également en tant que possibilité de spéculations immobilières. Alors qu'elles avaient été réticentes à prêter des fonds, « à partir de 1929, les capitaux affluent et les studios obtiennent désormais des prêts très avantageux»[548]. La crise de 1929 et l'arrivée du parlant obligeant les studios à investir dans du matériel nouveau achèvent la dépendance définitive du cinéma au grand capital[549].

Georges Sadoul, en 1949, écrit que « les dix années qui suivirent la première guerre mondiale furent pour le cinéma américain une période de prospérité conquérante »[550]. À partir de 1932, cependant, la crise de 1929 touche également l'industrie cinématographique.

> Les chiffres et les faits démentent la légende selon laquelle Hollywood, contrairement aux autres industries, aurait connu une ère de prospérité pendant les années de la crise, le cinéma étant la seule distraction à la portée des foules, et l' « usine à rêves » leur apportant l'oubli des rudes

---

[546] Alain Masson (dir.), *Hollywood, 1927-1941, la propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain*, Paris, Éditions Autrement, 1991, p.248.

[547] Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain…*, *op.cit.*, p.43.

[548] *Idem*, p.43.

[549] *Idem*, p.44.

[550] Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1949, p.208.

réalités économiques. Cette explication ne se justifie guère que pour les deux premières années de la décennie.[551]

Néanmoins, la prospérité de l'industrie cinématographique et sa maîtrise de l'outil conduisent à nommer la période suivante « l'âge d'or du cinéma hollywoodien » :

> Elle commence vers 1930, pour s'achever au cours des années 50. Il s'agit d'un capitalisme régulé et oligopolistique. La profession est structurée par un cartel composé de cinq grandes entreprises, les Majors ou Big Five : Paramount Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer (ou plutôt Loew's, sa société mère), Warner Bros, 20th Century Fox et RKO, et de trois sociétés d'importance moindre, les Little Three : Columbia, Universal, United Artists.[552]

Le principe du monopole vertical assure le contrôle de toute la chaîne de production, de distribution et d'exploitation. Chaque studio a sa spécificité issue de la division des tâches en départements placés sous l'autorité d'un patron qui en contrôle tout et n'a de compte à rendre qu'au directeur de studio.[553] Les réalisateurs, scénaristes, acteurs, techniciens sont sous contrat et assurent une continuité de cette spécificité qui transparaît dans les films : raffinement traditionnel de la MGM, maximum d'effets et minimum de temps de la Fox, liberté artistique de la Paramount, goûts pour les problèmes sociaux de la Warner …[554].

Cependant, l'organisation en trust des sociétés se heurte au *Sherman Act* (1890) puis au *Clayton Anti-Trust Act* (1914). Elle n'est réellement remise en cause qu'en 1921 quoique sans succès. En 1938, le procès intenté contre les principaux studios pour violation de la loi antitrust aboutit à un compromis, le *Consent Decree*, en 1940[555]. Il faut

---

[551] Jean-Pierre Coursodon, *Syndicalisme, censure et ordre moral* dans Alain Masson (dir.), *Hollywood, 1927-1941, la propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain*, Paris, Éditions Autrement, 1991, p.225.

[552] Pascal Morand, *Le Capitalisme hollywoodien et les Mogols* dans Alain Masson (dir.), *Hollywood, 1927-1941, la propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain*, Paris, Éditions Autrement, 1991, p.33.

[553] Jean-Pierre Berthomé, *Le Décor : l'hégémonie de Cedric Gibbons*, dans Alain Masson (dir.), *Hollywood, 1927-1941, la propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain*, Paris, Éditions Autrement, 1991, p.87.

[554] Pascal Morand, *Le Capitalisme hollywoodien et les Mogols*, *op.cit.*, p.52.

[555] Par crainte d'un échec de Roosevelt à l'élection présidentielle.

attendre 1948 pour que la procédure de séparation (*divorcemen*t) entre l'exploitation et les autres activités soit relancée, et 1957 pour que le *divorcement* soit effectif.[556]

La fin du monopole des studios conjuguée à l'influence grandissante d'un nouveau médium, la télévision, annonce la fin du *Studio System.*

Le *star system* et la star, capital et marchandise

Si « le cinéma n'a pas inventé le culte des vedettes »[557], il en a tiré profit, dans tous les sens du terme. Le *star system* est l'une des pièces maîtresses des studios pour stabiliser la demande »[558]. Il naît en 1910, s'épanouit dans les années vingt et décline dans les années cinquante.

La vedette accède au statut de star lorsque « des non-spécialistes [les spectateurs] se joignent aux techniciens [les gens de la spécialité] pour assister en spectateur à ses triomphes, pour suivre son art, pour lui demander des autographes, pour l'applaudir dans les salles, dans la rue »[559]. « Une star est comme un personnage de roman, en ce qu'elle est la représentation d'un être humain […] Cependant, à la différence des personnages de roman, les stars sont des personnes réelles »[560], des personnes réelles dont la vie et les rôles sont liés.

À Hollywood, les stars appartiennent à un studio. Elles représentent un capital : cotées, louées ou prêtées aux autres studios, « assurées comme des biens marchands »[561]. Leur image est surveillée, mise en valeur et exploitée pour conforter l'idéologie et conditionner le public.

---

[556] Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain…*, *op.cit.*, p.58.

[557] Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Éditions Nathan, 1998, p.135.

[558] Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain…, op.cit.*, p.49.

[559] Violette Morin, *Les Olympiens* dans *Communications n°2*, École Pratique des Hautes Études-Centre d'Études des communications de masse, 1963, p.110 (http://www.persee.fr).

[560] Richard Dyer, *Le Star-système hollywoodien*, trad. Noël Burch, suivi de *Marilyn Monroe et la sexualité*, trad. de Sylvestre Meiniger, Paris, L'Harmattan, 2004, p.16.

[561] Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain…*, *op.cit.*, p.49.

Conditionnement du public : occultation de la pauvreté et incitation au consumérisme

Outre la supériorité du système américain et le discrédit des idéologies révolutionnaires[562], Hollywood prescrit le bonheur, droit inaliénable[563], par la consommation.

> Si, pendant des décennies à Hollywood, il valut mieux éviter les sujets dérangeants, une solution plus radicale encore, permettant d'éliminer les polémiques, fut de faire du cinéma tout entier un agent global de détournement du réel […] les films doivent faire oublier la réalité, proposer aux spectateurs hypnotisés un univers de substitution plus agréable et rassurant. [564]

La représentation de cet univers de substitution plus agréable et rassurant passe par une occultation de la pauvreté : Anne-Marie Bidaud relève que trois ans après le krach boursier, les personnages de films sont à 37% « ultrawealthy » ou « wealthy » et il n'y a que 12% de pauvres représentés[565].

Paradoxalement, pour oublier la réalité, le cinéma fait « vendre » des produits de consommation, un mode de vie. Le frère de Cecil B. DeMille écrit de lui : « Il a fait de la salle de bain un lieu délicieux qui, sans aucun doute, a exercé ses effets sur les salles de bains de la nation toute entière »[566].

> Dès 1927 – l'année du parlant – l'industrie hollywoodienne publie plus de vingt pages de stratégies de marketing à l'usage de exploitants de salles, leur suggérant de s'associer aux commerçants locaux pour se faire réciproquement de la publicité : les vitrines des magasins de mode, de mobilier, les salons de coiffure, voire les restaurants, montreraient des produits que l'on pourrait

---

[562] Titres des premier et troisième chapitres consacrés à l'idéologie du système hollywoodien dans l'ouvrage d'Anne-Marie Bidaud (*Hollywood et le rêve américain…*).

[563] Déclaration d'Indépendance du 4 juillet 1776, début du deuxième paragraphe : « We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness » (http://www.archives.gov).

[564] Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain…*, *op.cit.*, p.35.

[565] *Idem*, p.186.

[566] Cité par André Kaspi dans *Les États-Unis au temps de la prospérité 1919-1929*, Paris, Hachette, 1980, p.171.

dans les nouveaux films projetés ; en contrepartie, les halls de cinéma exhiberaient les noms des boutiques concernées.[567]

Des encarts publicitaires, mettant en scène acteurs et actrices, sont proposés aux journaux pour promouvoir différents biens de consommation (réfrigérateurs, services de verres, maillots de bain, produits de maquillage, voire torche électrique ou alimentation diététique pour animaux de compagnie) comme on peut le voir sur des publicités annonçant la sortie du film *The Thin Man* (voir document en annexe, page520).

2.2 - Les tensions internes : la censure, l'anticommunisme, la perspective de la guerre

Du début des années trente à la fin des années cinquante, cette période de l' « âge d'or » d'Hollywood correspond aux États-Unis à une période d'intenses tensions, internes et externes, diverses et parfois opposées, dont Hollywood, paradoxalement, est le reflet.

Une autorégulation de l'industrie : le code Hays

Quasiment dès les débuts du cinéma, le cinéma paraît un agent de corruption redoutable et suscite des craintes morales : déjà en 1907, « la première menace d'importance vient de Chicago »[568] dans une campagne menée par le Chicago Tribune. En 1921, trente-sept États introduisent une centaine d'ordonnances de censure. Dans les années vingt, le renouveau du conservatisme[569] oblige les studios de cinéma à tenir compte des groupes de pression condamnant la liberté de mœurs montrée par les films car l'arrivée du parlant fait percevoir le cinéma comme un agent redoutable.

Les dirigeants des studios s'inquiètent de la censure de certains États et de la condamnation des organismes religieux. Dans un souci financier, ils s'organisent et fondent en 1922 une association professionnelle, le *Motion Pictures Producers and*

---

[567] Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain…*, *op.cit.*, p.150. L'auteur cite William Hays : « La jeune femme habitant Sullivan (Indiana) n'a plus à deviner les styles qui vont être à la mode dans trois mois. Elle les connaît parce qu'elle les voit sur l'écran […] Le chef de famille voit une nouvelle tenue de golf. La femme au foyer voit une lampe d'un nouveau modèle. Et les voilà partis chez les détaillants pour demander ces nouveaux produits ».

[568] *Idem,* p.68.

[569] Voir note 334, page 70.

Distributors of America (MPPDA) dont ils confient la direction « non à l'un d'entre eux, mais à un homme politique influent, ex-ministre du président Harding, le très conservateur Will Hays »[570]. En 1927, une liste de *Don'ts and Be Carefuls* doit guider les producteurs et les réalisateurs. Sans valeur coercitive, la liste est remplacée en 1930 par le *Motion Pictures Code* (code Hays) dont l'élaboration est confiée à deux catholiques dont un père jésuite : le cinéma est un divertissement de masse et ne peut jouir de la même liberté que la presse, la littérature et le théâtre.

Les catholiques se joignent aux protestants pour réclamer des spectacles « sains » : l'*Episcopal Committee for Motion Pictures* devient la *National Legion of Decency* en 1934. Elle classe les films d'après ses propres critères « moraux » et en publie la liste. Le pape lui-même s'exprime sur le sujet dans une Encyclique en 1929 et congratule la *National Legion of Decency* en 1936 dans l'Encyclique *Vigilanti Cura*, surnommée l' « Encyclique de Hollywood ».

Le code est alors appliqué strictement en juillet 1934 sous le contrôle, à tous les stades de la production des films, de la *Production Code Administration* qui délivre une autorisation sans laquelle aucun film ne peut être distribué et projeté. La direction du catholique Joseph Breen marquera tant le contrôle des films jusqu'en 1954 que la Production Code Administration sera désignée par le Breen Office.[571]

Nous observerons plus loin, pour chaque film étudié, comment les scénaristes et les réalisateurs s' « arrangent » du code Hays qui, comme toute contrainte, qu'elle soit technique, financière ou morale, suscite des solutions inventives – ou abâtardit l'œuvre, quand elle n'est pas tout simplement abandonnée.

Le syndicalisme et la peur du communisme

La lutte pour les droits professionnels

Les années trente, qui sont celles du *New Deal*, voient se former à Hollywood des groupes luttant pour l'acquisition de droits professionnels. Dans les milieux conservateurs et bien avant la « guerre froide », la décennie voit se développer la hantise du

---

[570] Jacqueline Nacache, *War Comes to America : le cinéma hollywoodien entre effort de guerre et propagande (1939-1945)* dans Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2008, p.367.

[571] Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain…op.cit.*, partie II chapitre 2 : *Normalisation morale : Hollywood et la censure*, pp.67 à 91.

communisme. Si le parti fondé en 1919[572] ne recueille que peu de voix aux élections de 1936 et 1940, son influence est grande dans les syndicats, l'administration fédérale et les milieux intellectuels. [573]

La *Screen Writers Guild* (SWG) qui lutte pour la reconnaissance des droits d'auteur des scénaristes, puis la *Screen Actors Guild* (SAG) qui revendique un règlement des conditions de travail des acteurs, sont fondées en 1933[574]. La SWG – reconnue seulement en 1939 – est « la plus politisée et la plus active »[575]. Elle obtient en 1940 la reconnaissance du statut de scénariste et de ses droits. Un grand nombre des membres de la SWG est membre du parti communiste américain ou sympathisant « bien que, pour l'essentiel, il se soit agi d'une prise de position "à gauche" plus que d'un soutien réel au communisme »[576] de la part de gens « pour qui antifascisme et communisme étaient pratiquement synonymes »[577].

Hollywood entre repli sur soi et ouverture au monde

Face à la montée du fascisme et du nazisme en Europe, Hollywood se scinde entre deux tendances. D'un côté, *The Light Horse Cavalry*, fondée en 1935, veut « sauver l'Amérique » et les *Hollywood Hussars* « protéger les principes et idéaux du véritable américanisme »[578] : les titres des associations sont connotés militairement tout en maintenant un flou quant aux buts recherchés. De l'autre côté, *The Anti-Nazi League of Hollywood* est créée en 1936 et le *Studio Committee for Democratic Action* en 1938 : le nom des deux associations annonce explicitement leur programme. Des deux tendances, la première est le reflet d'un repli sur soi, d'une peur de l'étranger sur laquelle va

---

[572] Voir le site du parti : http://www.cpusa.org/cpusa-constitution/

[573] André Kaspi, *Les Américains, op.cit.*, pp.312 et 313.

[574] Une lettre de Dashiell Hammett, datée de septembre 1937, indique qu'il est actif à la *Screen Writers Guild* dans Dashiell Hammett, *La Mort c'est pour les poires…*, *op.cit.*, p.134.

[575] Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain…*, *op.cit.*, p.55.

[576] *Idem*, p.55.

[577] Jean-Pierre Coursodon, *Syndicalisme, censure et ordre moral*, *op.cit.*, p.233.

[578] Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain…*, *op.cit.*, pp.100 et 101. L'auteur place la création des *Hollywood Hussars* « sous les auspices de Gary Cooper », mais un article du *Spokane Daily Chronicle* daté du 6 juin 1935 annonce le retrait de ce dernier qui « ne veut pas être impliqué dans une organisation nationale, ou autre, ayant de possibles tendances politiques (« he said he didn't want to become involved in a national organization or one with "possible political leanings" »).

s'appuyer le maccarthysme pour combattre la seconde, celle d'une ouverture au monde et aux problèmes sociaux.

Une commission nationale contre le fascisme et le communisme, l'HUAC

En 1936, le président Roosevelt demande à J. Edgar Hoover, directeur du FBI d'enquêter sur « les fascistes et les communistes qui pourraient menacer les institutions américaines ». En 1938 est créée une commission, l'HUAC (*House Un-American Activities Committee*) pour combattre « les influences nazies, fascistes et communistes aux États-Unis »[579].

Les « dix » d'Hollywood

Hollywood est le domaine d'enquête le plus propice à des résultats spectaculaires tout en freinant les mouvements syndicaux : en 1947, dix personnalités, pour la plupart scénaristes mais aussi réalisateurs, producteurs et journalistes[580], qui refusent de dire si elles sont ou ont été communistes sont condamnées à des peines de prison.

En 1951 et 1952, Edward Dmytryck, l'un des « dix », et Elia Kazan livrent des noms et leurs témoignages forceront à l'exil des réalisateurs (Joseph Losey, Jules Dassin, John Berry, John Huston), des scénaristes (John Howard Lawson, Albert Malz, Carl Foreman, Cyril Enfield, Michael Wilson), des musiciens (Larry Adler).

Certains, Albert Malz, Abraham Polonsky, Carl Foreman ou Dalton Trumbo, travaillent sous prête-noms ou sous pseudonymes.

Le maccarthysme touche toutes les classes de la population américaine, du simple employé refusant de prêter serment de sa non-appartenance au parti communiste aux époux Rosenberg, exécutés pour espionnage en juin 1953[581].

De ces victimes, ce sont les « dix d'Hollywood » dont l'affaire, avec ses dénonciations et ses reniements, fait partie de l'Histoire du cinéma américain. Cette affaire a été popularisée auprès du grand public international par le cinéma lui-même, dès les années cinquante, par le documentaire tourné dans la clandestinité [582](*The Hollywood Ten*, John Berry, 1950) ou la fiction sous une forme imagée (*Le Train sifflera trois*

---

[579] André Kaspi, *Les Américains, op.cit.*, pp.421 et 422.

[580] John Howard Lawson, Dalton Trumbo, Albert Malz, Alvah Bessie, Samuel Ornitz, Herbert Biberman, Adrian Scott, Edward Dmytryck, Lester Cole, Ring Lardner Jr., voir Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain…*, *op.cit.*, p.113.

[581] Thomas Wieder, *Les Sorcières de Hollywood, chasse aux rouges et listes noires*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2006, p.97.

[582] *Idem*, p.84.

fois/*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952). Une vingtaine d'années plus tard, Sydney Pollack s'autocensure dans *Nos plus belles années* (*The Way We Were*, 1973) en coupant des scènes délicates tandis que *Le Prête-Nom* (*The Front*, Martin Ritt, 1976) est explicite. Les titres le deviennent à partir du vingt-et-unième siècle : *Hollywood liste rouge* (*One of the Hollywood Ten*, Karl Francis, 2000) et récemment *Dalton Trumbo* (Jay Roach, 2015). En 2016, Joel et Ethan Coen, avec *Ave César* (*Hail, Cæsar !*), traitent le sujet sur le mode parodique, tout en faisant une comparaison avec le nazisme indiqué par « Hail » du titre.

L'exemple de Dashiell Hammett

Dès 1934, le FBI s'intéresse à lui à propos de la bande dessinée *Agent Secret X-9* « Hoover se posait des questions sur le titre de la bande dessinée, craignant qu'elle ne jette un jour défavorable sur le FBI »[583].

Le romancier soutient activement à Hollywood la *Screen Writers Guild*[584], préside la *Professional Conference Against Nazi Persecutions* en 1938[585], participe à la création *d'Equality : A Monthly Journal to Defend Democratic Rights and Combat Anti-Semitism and Racism* en 1939[586] et est le président national du *Committee on Election Rights-1940*[587].

Ce dernier comité ayant créé un fonds de cautionnement pour faire libérer les militants arrêtés pour motif politique, Hammett est appelé à témoigner devant la *United States Second District Court* de New York en juillet 1951[588]. Devant son refus de participer, il est condamné à vingt-six semaines de détention[589].

La perspective de l'entrée en guerre

L'isolationnisme et l'antisémitisme

Face à la guerre en Europe, les Américains sont « profondément isolationnistes »[590]. Leur participation à la Grande Guerre en Europe leur semble

---

583 Richard Layman, *L'Insaisissable…*, *op.cit.*, p.228.

584 *Idem*, p.220.

585 *Idem*, p.222.

586 *Idem*, p.226 (Journal paru de mai 1939 à novembre 1940).

587 *Idem*, p.227.

588 *Idem*, voir le compte rendu de sa déposition, pp.317 et suivantes.

589 *Idem*, p.274. Il fut amené à témoigner également en 1953 et 1955.

590 André Kaspi, *Les Américains, op.cit.*, p.323.

rétrospectivement désastreuse et la création de la Société des Nations inutile. Les chefs de studios, presque tous juifs, subissent des campagnes hostiles de la part d'organes chrétiens ou pronazis[591]. Face à la question de l'entrée en guerre du pays, les studios essaient de trouver un équilibre délicat entre l'antisémitisme endémique aux États-Unis et l'accusation de bellicisme[592].

La nécessité d'un choix, Hollywood juste avant l'entrée en guerre

Devant les périls venus du continent asiatique et de l'Europe, l'idée de la nécessité d'un parti à prendre progresse : lois de neutralité en 1935 et 1936, loi sur l'embargo soumise à la décision du président puis embargo atténué par le principe de *cash and carry*, suggestion d'une aide à la seule Grande-Bretagne en 1940[593]. Mais à la fin de l'année, Roosevelt oriente la politique étrangère vers la fin de l'isolationnisme.

Avant même l'attaque de Pearl Harbour le 7 décembre 1941 et l'entrée en guerre des États-Unis, Hollywood produit des films plus ou moins documentaires dénonçant, par exemple, l'infiltration par les nazis du German-American Bund (*Confessions of a Nazi Spy*, Litvak, 1939), des films satiriques (*Le Dictateur*/*The Great Dictator*, Chaplin, 1940) ou bien des films allégoriques dénonçant les lois raciales en vigueur en Allemagne (*Quasimodo/The Hunchback of Notre Dame*, Dieterle, 1939).

2.3 - L'entrée en guerre, participation d'Hollywood à l'effort de guerre

Après l'entrée en guerre, le gouvernement fait appel à Hollywood, sous le contrôle de *l'Office of War Information* (OWI) créé en juin 1942 sous la direction d'Elmer Davis[594], pour réaliser et diffuser des films de propagande et d'information sans que cette

---

[591] « L'isolationnisme avait des défenseurs aux sympathies pronazies avérées, qu'il s'agît d'organisations nationalistes comme le German American Bund ou d'une personnalité aussi populaire que l'aviateur Charles Lindberg, figure en vue du mouvement America First [à] l'antisémitisme avéré… », Jacqueline Nacache dans *War Comes to America…op.cit.*, p.370.

[592] Jean-Pierre Coursodon, *Syndicalisme, censure et ordre moral*, *op.cit.*, pp.233 à 236.

[593] André Kaspi, *Les Américains, op.cit.*, pp.324 et 325.

[594] Qui « ne part pas de zéro » mais d'un noyau amalgamant diverses organisations préexistantes dont l'Office of Government Reports (OGR), la Division of Information of the Office for Emergency Management (OEM), et le Foreign Information Service of the Office of the Coordinator of Information, renommé l'Office of Strategic Services (OSS), Cedric Larson, *The Domestic Motion Picture Work of the Office of War Information* dans *Hollywood Quaterly*, University of California Press, vol.3, n°4, 1948, p.434 (http://www.jstor.org/stable/1209318).

participation à l'effort de guerre soit « du même ordre que celle demandée à l'aéronautique ou à la sidérurgie »[595].

Les films : divertissement et information

« L'objectif majeur du système reste la production du divertissement de masse dans des structures organisées de façon rentable »[596] mais la production cinématographique est soumise à des impératifs parfois opposés. Tout en tentant de satisfaire deux contrôles délicats à concilier : celui du PCA (Production Code Administration) à tendance conservatrice et celui de l'OWI à tendance libérale, Hollywood doit s'adresser à des publics différents (son public habituel et le public constitué par les troupes). D'autre part, la production de documentaires d'information et d'entraînement pour former l'afflux des nouvelles recrues mais aussi bien pour informer le public « devient un axe essentiel »[597].

La célèbre série *Why We Fight*, supervisée par Frank Capra, explique l'origine du conflit et ses enjeux au moyen « d'archives, de bandes d'actualités, d'extrait de films ennemis, de reconstitutions ou scènes de films de fiction, et enfin de très nombreux dessins, animations et graphiques »[598].

Le *star system* au service de l'effort de guerre et sa mise en scène

L'image de la star ou de la vedette est récupérée selon les circonstances durant la participation des États-Unis à la Seconde Guerre Mondiale. Les acteurs jouent dans des films de propagande. Les stars féminines recrutent des volontaires, chantent pour les soldats, leur servent des cafés, participent à la vente de bons de guerre. En même temps, elles sont photographiées dans ces activités et mises en scène tout comme les stars masculines qui s'engagent.

Les films de fiction : alliés et ennemis interprétés par des acteurs américains

Les fictions de propagande restent typiquement hollywoodiennes.

Les alliés britanniques représentés dans *To Be or Not To Be* (Ernst Lubitsch, 1942) (qui met en scène également les victimes de l'occupation allemande) ou les alliés français

---

[595] Jacqueline Nacache, *War Comes to America…*, *op.cit.*, p.378.

[596] *Idem*, p.382.

[597] *Idem*, p.382.

[598] *Idem*, p.383.

dans *Passage pour Marseille*/*Passage to Marseille* (Michael Curtiz, 1944) sont joués par des Américains : Robert Stack dans le rôle d'un pilote de la RAF ou Humphrey Bogart dans celui d'un journaliste français. Joan Crawford joue une jeune française dans *Quelque part en France* (*Reunion in France*, Jules Dassin, 1942), Gregory Peck un partisan russe dans *Jours de gloire* (*Days of Glory*, Jacques Tourneur, 1944), Walter Huston un médecin russe dans *L'Étoile du Nord* (*The North Star*, Lewis Milestone, 1943).

C'est que « les préférences des spectateurs les portent toujours, au détriment du documentaire, vers les stars, la fiction, le mythe »[599]. C'est également le cas dans les fictions représentant des personnages chinois : Gene Tierney incarne une résistante chinoise dans *La Pagode en flammes* (*China Girl*, Henry Hathaway, 1942), Anthony Quinn un chef de guérilla dans *China Sky !* (Ray Enright, 1945). Tous les personnages (chinois) du film *Les Fils du dragon* (*Dragon Seed*, Harold S. Bucket et Jack Conway, 1944) sont interprétés par des acteurs américains blancs (Katherine Hepburn, Walter Huston, Agnes Moorehead, Henry Travers) ou d'origine russo-arménienne (Akim Tamiroff) [600].

Les ennemis sont bien sûr représentés dans les films de fiction : ennemis allemands (*Les Enfants d'Hitler*/*Hitler's Children*, Edward Dmytryck, 1943), japonais (*Griffes jaunes*/ *Across the Pacific*, John Huston, 1942) et italiens (*Commando de la mort*/*A Walk in the Sun*, Lewis Milestone, 1945).

Les stars participent, s'engagent et Hollywood le fait savoir

La *Hollywood Victory Caravan* circule de ville en ville pour la vente des bons destinés au financement de la guerre[601]. Gene Tierney fait la promotion des « timbres pour la Défense » en couverture du *Movie-Radio Guide* de novembre 1941, Dorothy Lamour ou Carole Landis vantent les bons de guerre en couverture du magazine *Screenland* de novembre 1942 et juillet 1944[602].

Les stars assurent le service de la *Hollywood Canteen*[603] inaugurée en octobre 1942 pour accueillir les soldats. Elles signent des dédicaces, jouent sur scène au cours de deux spectacles quotidiens. Toutes les générations de stars féminines y participent, de

---

[599] Jacqueline Nacache, *War Comes to America…*, *op.cit.*, p.402.

[600] Michel Viotte, *La Guerre d'Hollywood*, Paris, Éditions La Martinière, 2013, pp.142 à 145.

[601] *Idem*, p.14.

[602] *Idem*, p.18.

[603] *Idem*, pp.174 à 183.

Marlene Dietrich à Lana Turner, de Bette Davis à Linda Darnell. Les stars masculines qui ne sont pas mobilisées y participent, tels Eddie Cantor ou Buster Keaton, ceux qui le sont y font des apparitions, tel Victor Mature.

Les stars masculines s'engagent. Ronald Reagan, en uniforme est en couverture du *Modern Screen* d'octobre 1944[604], Clark Gable dans celle du *Screen Guide* [605]de février 1944. Un article d'une double page du *Screen Guide* de décembre 1945, intitulé « Ils ont servi dans le monde entier », reproduit les portraits de trente-sept acteurs[606].

La coiffure de Veronica Lake est donnée en contre-exemple aux ouvrières des usines « pour éviter d'être scalpées », tout en annonçant son prochain film : *Celles que fiers nous saluons*/*So Proudly We Hail* (Mark Sandrich, 1943)[607]. Certaines vedettes, Betty Grabble, Rita Hayworth et d'autres, sont les *pin-up girls* des magazines destinés aux forces armées[608]. Cet avatar devient lui-même sujet de fiction (*Pin Up Girl*, H. Bruce Humberstone, 1944), la *Hollywood Canteen* elle-même fait l'objet d'un film de Delmer Daves en 1944. C'est la mise en scène de la mise en scène de l'effort de guerre.

Vue de l'Europe contemporaine, cette mise en scène des stars en uniforme pendant la Seconde Guerre Mondiale, venant après l'enrôlement de certaines dans les ligues de défenses des valeurs de l'Amérique telles les martiales *The Light Horse Cavalry* ou *Hollywood Hussars*, a quelque chose de l'opérette ou de la Freedonia[609] des Marx Brothers.

---

[604] *Idem*, p.56.

[605] *Idem*, p.68.

[606] *Idem*, p. 106 : « They Served All Over the World ».

[607] *Idem*, p.31 : « To avoid being scalped ! ».

[608] Tel le « Yank, The Army Weekly », voir Michel Viotte, *La Guerre d'Hollywood*, *op.cit.*, pp.185 à 189. La double page représentant les Yank Pin-Up Girls offre un « assortiment » de vedettes féminines, de la plus sage en portrait et en chapeau à la plus déshabillée en maillot de bain ou en guêpière, gants et talons hauts.

[609] *La Soupe au canard* (*Duck Soup*), Leo MacCarey, 1933.

3. De l'écrit à l'écran[610] à Hollywood

L'adaptation d'un texte littéraire « est pratiquement aussi vieille que l'industrie du cinéma elle-même. L'origine d'une bonne moitié de tous les films commerciaux est littéraire – bien qu'en aucun cas la totalité de ces textes originaux soient révérés ou respectés ».[611] Les textes adaptés vont de la littérature la plus légitime aux romans ou nouvelles plus ou moins populaires et jusqu'aux courtes histoires des *dime-novels*.

> Les raisons d'utiliser un texte préexistant oscillent entre un bas mercantilisme et une vénération envers la littérature légitime, avec l'espoir qu'une popularité ou qu'une respectabilité atteinte dans un médium puisse contaminer l'œuvre adaptée dans un autre.[612]

Toutefois, si les adaptations des dime-novels sont faites dans un but commercial, elles ont néanmoins une grande importance dans la fondation des *genres* du cinéma hollywoodien.

3.1 - Adapter toutes les littératures

L'adaptation de littérature romanesque légitime, une plus-value culturelle

Dès les débuts du cinéma, tout type de littérature américaine

Les grandes œuvres de la littérature américaine, sérieuses ou divertissantes, sont exploitées dès les premiers temps du cinéma. Chronologiquement, *Rip Van Winkle* (1819) de Washington Irving est adapté dès 1896[613], *The Sea Wolf* (1904) de Jack London[614] ou

---

[610] Pour reprendre le début des titres de cinq ouvrages sur la question à la Bibliothèque Universitaire de l'Université Paul Valéry (de Renaud Dumont, Emmanuelle Meunier, Jacques Migozzi, Luc Boucris et Michel Peroni).

[611] « The making of film out of an earlier text is virtually as old as the machinery of cinema itself. Well over half of all commercial films have come from literary originals – though by no means all of these originals are revered or respected », Dudley Andrew, *Adaptation* dans James Naremore (ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick N. J., Rutgers University Press, 2000, p.29.

[612] « Film-makers' reasons for this continuing phenomenon appear to move between the poles of crass commercialism and high-minded respect for literary works. No doubt there is the lure of a pre-sold titles, the expectation that respectability or popularity achieved in one medium might infect the work created in another », Brian Mc Farlane, *An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p.7, consulté sur isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic84566.files/.../mcfarlane.pdf.

[613] *Rip Passing Over the Mountain* par William K. L. Dickson (American Mutoscope Company).

[614] *The Sea Wolf*, réalisateur non mentionné dans la base IMDB (Kalem Company).

The Adventures of Tom Sawyers (1876) de Mark Twain[615] dès 1907, *The Scarlet Letter* (1850) de Nathaniel Hawthorne dès 1908[616], *The Cask of Amontillado Sealed Room* (1846) d'Edgar Allan Poe[617] ou *The Leather Stocking Tales* (publiés de 1827 à 1841) de James Fenimore Cooper[618] dès 1909.

Par la suite, les studios d'Hollywood continuent l'exploitation de la littérature américaine. La Fox Film Corporation et la MGM produisent deux nouvelles adaptations de *The Scarlet Letter*[619], réalisées respectivement par Carl Harbaugh en 1917 et Victor Sjöström en 1926. La Warner Bros produit deux adaptations de *Moby Dick* (Herman Melville, 1851) en 1926 (*Jim le harponneur*/*The Sea Beast*, Millard Webb) et en 1930 (*Moby Dick*, Lloyd Bacon). The Famous Players Lasky et la RKO produisent deux adaptations d'Edith Wharton : *The Glimpse of the Moon* (Allan Dwan, 1923) et *The Age of Innocence* (Philip Moeller, 1934), la First National Pictures et la 20th Century Company deux adaptations de Jack London : *Burning Daylight* (Charles Brabin, 1928) et *L'Appel de la forêt* (*The Call of the Wild*, William A. Wellman, 1935). La Paramount Pictures produit *Une tragédie américaine* (*An American Tragedy*, Josef von Sternberg, 1931) d'après Theodore Dreiser.

Avant l'ère des studios, la recherche d'un public cultivé

Les grands romans de l'ex-colonisateur, la Grande Bretagne, sont largement mis à contribution, « donnant à penser que le cinéma vise le même public que ces romans et qu'il tend à prendre la place que ceux-ci occupaient au siècle précédent »[620] : *Olivier Twist* (1837) de Dickens[621] fait l'objet d'une adaptation dès 1897 mais aussi, en 1909, *Silas Marner* (1861) de George Eliot[622], *La Fiancée de Lammermoor* (1819) de Walter

---

[615] *Tom Sawyers*, réalisateur non mentionné dans la base IMDB (Kalem Company).

[616] *The Scarlet Letter* par Sidney Olcott (Kalem Company).

[617] *The Sealed Room* par David W. Griffith (Biograph Company).

[618] *Leather Stocking* (David W. Griffith, Biograph Company).

[619] En conservant le titre du roman.

[620] Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Éditions Nathan, 1998, p.183.

[621] *Death of Nancy Sykes*, 1897, réalisateur non mentionné dans la base IMDB (American Mutoscope Company).

[622] *A Fair Exange* (David W. Griffith, 1909, Biograph Company).

Scott[623], en 1910 *Frankenstein ou le Prométhée moderne* (1818) de Mary Shelley[624], en 1911 *Vanity Fair : A Novel without a Hero* (1846) de Thackeray[625], en 1913 *Tess of the D'Ubervilles* (1891) de Thomas Hardy[626].

Les œuvres des grands auteurs européens ou russes sont également l'objet d'adaptations. *Faust* (1808) de Goethe est adapté en 1900[627]. *Ruy Blas* (1838) de Victor Hugo[628], *Résurrection* (1899) de Léon Tolstoï[629], *Don Quichotte* (1605) de Cervantes[630] sont adaptés en 1909. *Francesca da Rimini* (1902) de Grabriele D'Annunzio est adapté en 1910[631]. On remarque que les grands réalisateurs des débuts du cinéma, tels David W. Griffith ou Edwin S. Porter, puisent abondamment dans ce répertoire international.

Les films de prestige à Hollywood : pour une légitimation du cinéma

L'accession à la respectabilité sociale et à la légitimité culturelle des fondateurs des studios, la plupart issus de l'immigration, se fait par le même mouvement qui porte le cinéma à se débarrasser de l'héritage « cabaretier, forain ou, plus généralement, populaire »[632]. L'adaptation des grandes œuvres littéraires, telle *David Copperfield* (George Cukor, 1935)[633], fait espérer atteindre « la forme par excellence de la culture

---

[623] *The Bride of Lammermoor : A Tragedy of Bonnie Scotland* (J. Stuart Blackton, Vitagraph Company of America).

[624] *Frankenstein* (J. Searle Dawley, Edison Manufacturing Company).

[625] *Vanity Fair* (Charles Kent, Vitagraph Company of America).

[626] *Tess of the Ubervilles* (J. Searle Dawley, Famous Players Film Company).

[627] *Faust and Marguerite* (Edwin S. Porter, Edison Manufacturing Company).

[628] *Ruy Blas* (J. Stuart Blackton, Vitagraph Company of America).

[629] *Resurrection* (David W. Griffith, Biograph Company).

[630] *Don Quixote*, réalisateur non mentionné dans la base IMDB (Powers Pictures).

[631] *Francesca da Rimini* (J. Stuart Blackton, Vitagraph Company of America).

[632] Édouard Arnoldy, *Des scènes chantées et du Film d'Art, de l'accompagnement musical approprié et du film musical : deux ou trois notes sur une histoire de la musique au cinéma muet*, *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [en ligne], 38 | 2002, mis en ligne le 08 février 2007, consulté le 26 août 2016, (http://1895.revues.org/243), p. 3.

[633] Guerric Debona, *Dickens, the Depression, and MGM's David Copperfield* dans James Naremore (ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick New Jersey, Rutgers University Press, 2000, p.110 : « En plus de son importance sociale et idéologique, *David Copperfield*, en 1935 fut aussi la source exemplaire de ce qu'Hollywood appela une "production de prestige" – une notion qui date du tout début de la réalisation du film de long métrage / In addition to having social and ideological importance, the 1935 David Copperfield

“désintéressée” et, par là, la plus légitime des marques de distinction par rapport aux autres classes ».[634] Ces grandes œuvres littéraires sont adaptées par Hollywood pour produire des films de « prestige », le terme ne renvoyant pas à un genre mais à un coût de production et au traitement de la promotion[635].

Ces films contribuent à donner une image positive des studios et à les différencier les uns des autres. L’image positive profite également au producteur : les films de prestige, par exemple, sont « particulièrement importants pour la carrière de David O. Selznick qui put récolter des dividendes financiers et esthétiques d’un capital ouvertement littéraire »[636]. C’est ainsi qu’en 1935 *Le Marquis de Saint-Évremond* (*A Tale of Two Cities*, Jack Conway et Robert Z. Leonard), *David Copperfield* (George Cukor) d’après Dickens[637] ou *Anna Karénine* (*Anna Karenina*, Clarence Brown) d’après Tolstoï sont produits par Selznick au sein de la Metro-Goldwyn-Mayer. Le studio est exemplaire de ces productions : en 1934, sort *Becky Sharp* (Rouben Mamoulian) d’après Thackeray, en 1949 *Madame Bovary* (Vincente Minnelli).

Mais d’autres studios adaptent des « classiques » : la Warner Bros produit *Le Songe d’une nuit d’été* (*A Midsummer Night’s Dream*, Dieterle et Max Reinhart, 1935), la 20th Century Pictures, *Les Misérables*, Richard Boleslawski, 1935), la RKO, *Quasimodo* (*The Hunchback of Notre Dame*, William Dieterle, 1939). L’étude, qui dépasse le cadre de ce travail, serait intéressante de comparer la production des grands studios en termes de choix d’adaptation, de style et de résultats financiers.

L’adaptation des *dime-novels*, naissance du western et du film d’aventures

À l’autre bout du spectre de la littérature, le cinéma, art populaire, offre une incarnation aux héros des histoires d’aventures parues dans les *pulp-magazines* et

---

was also an exemplary source for what Hollywood once called the “prestige production” - an idea that dates from the early days of the feature film ».

[634] Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p.361.

[635] Guerric Debona, *op.cit.* p.110 : « the term *prestige* signified not a genre, but “production values and promotion treatment” ».

[636] *Idem*, p.111 : « Such films were especially important to the career of David O. Selznick, who was able to reap financial and æsthetic dividends from overtly literary capital ».

[637] *Idem*, p.109 : « Dickens’best-known novel, *A Tale of Two Cities* (1859), not only became standard high-school reading for a generation during the Depression, but was made […] in 1935, a major Hollywood feature by MGM ».

destinées à un public populaire. Ces adaptations d'une « sous-littérature » contribuent à l'élaboration des genres cinématographiques américains, en particulier celui du western.

Les adaptations de Charles Alden Seltzer, débuts des westerns

La source des premiers films, quand elle n'est pas prestigieuse, est rarement indiquée mais on peut relever, néanmoins, un certain nombre de films mettant en scène des acteurs récurrents comme William S. Hart, Buck Jones ou Tom Mix et dans lesquels l'auteur du texte, Charles Alden Seltzer, est nommé.

William S. Hart, en compagnie de Lambert Hillyer, se met en scène en 1918 dans *Riddle Gawne* d'après *The Vengeance of Jefferson Gawne*, en 1919 dans *Le Frère inconnu* (*Square Deal Sanderson*) d'après *Square Deal Sanderson*. Buck Jones apparaît dans *Roughhod* (B. Reeves Eason, 1922) d'après *West !* , dans *Chain Lighting* (Lambert Hillyer, 1927) d'après *The Brass Commandments*. Tom Mix est le héros de *Fame and Fortune* (Lynn Reynolds, 1918) d'après *Slow Burgess* ou de *Un nid de serpents* (*Treat'Em Rough*, Lynn Reynolds, 1919).

Deux héros des magazines d'aventures, Tarzan et Zorro

Le film d'aventures aux héros récurrents est aussi issu des nouvelles parues dans les magazines.

Le roman d'Edgar Rice Burroughs, *Tarzan of the Apes*, paru en 1912 dans le *All-Story Magazine*, est d'abord adapté par Scott Sidney en 1918, puis de nombreuses fois encore avant que la MGM ne s'en empare pour une série de films dont le premier avec Johnny Weissmuller, (*Tarzan l'homme singe*/*Tarzan the Ape Man*), est dirigé par W. S. Van Dyke en 1932.

Après être paru dans *All-Star Weekly*, *The Curse of Capistrano* de Johnston McCulley est adapté par Fred Niblo en 1920 sous le titre *The Mark of Zorro* (*Le Signe de Zorro*) avec Douglas Fairbanks dans un personnage qui tentera de nombreux réalisateurs. Les deux personnages inspireront également les réalisateurs de dessins animés[638], de

[638] *Zorro*, série télévisuelle d'animation, Darren Campbell (1997), produit en partie par Warner Bros. Television ou *Tarzan*, film d'animation de Chris Buck et Kevin Lima, 1999, Walt Disney Pictures.

séries télévisuelles[639], de bandes-dessinées[640], puis de jeux vidéo[641], voire même d'auteurs de chansons[642].

Entre la *dime-novel* et le roman classique, Hollywood adapte tout type de roman

Les studios sont à la recherche de matériel à adapter qui offre la possibilité de bénéfices excédant le coût de leur acquisition, succès de Broadway ou succès d'éditions. « Pour les années 1933-1934, l'industrie cinématographique acheta deux cents ouvrages, romans ou documentaires, pour un coût total de deux millions de dollars. Un tel pouvoir d'achat était une importante source de revenus à la fois pour les écrivains et les éditeurs »[643].

Des romans d'aventures de Robert L. Stevenson[644] ou de Walter Scott[645], d'aventures fantastiques de H. G. Wells[646] ou de Bram Stoker[647], des romans de guerre d'Ernest Hemingway[648] ou d'Erich M. Remarque[649], des romans sociaux tels ceux de John Steinbeck[650] sont portés à l'écran, alimentant la liste des films de genre (aventures, fantastique, guerre, social) dont nous donnons quelques exemples en note.

Parmi ces films de genre, les films de détective et les films de gangsters sont adaptés des romans d'une « paralittérature » avant qu'elle ne soit légitimée et intègre *la*

---

[639] *Les Nouvelles Aventures de Zorro* (*Zorro*), Ray Austin, coproduction franco-américaine, 1990-2011 ou *Tarzan*, Alex Nicol, Banner Production, (1966-1968).

[640] Voir le Hit Comics n°55 de novembre 1948, http://comicbookplus.com/?dlid=14674.

[641] *The Mask of Zorro*, Ubisoft, 2000 ou *The Shadow of Zorro*, In Utero, 2002 ou *Tarzan*, Activision et Disney Interactive, 1999.

[642] La chanson *Along Came Jone*s de Jerry Leiber et Mike Stoller est adapté en français pour Henri Salvador avec pour titre *Zorro est arrivé*.

[643] Richard Maltby, *op.cit.*, p.84 (« […] in the 1933-1934 production season the industry as a whole bought 200 novels and nonfiction books at a cost of $2 million. Purchasing power on this scale made the industry an important source of revenue for both writers and publishers ».

[644] *L'Île au trésor* (*Treasure Island*, Victor Fleming, 1934, MGM).

[645] *Ivanhoé* (*Ivanhoe*, Richard Thorpe, 1952, MGM).

[646] *L'Homme invisible* (*The Invisible Man*, James Whale, 1933, Universal Pictures).

[647] *Dracula*, Tod Browning, 1931, Universal Pictures.

[648] *L'Adieu aux armes* (*A Farewell to Arms*, Frank Borzage, 1932, Paramount Pictures).

[649] *À l'Ouest rien de nouveau* (*All Quiet on the Western Front*, Lewis Milestone, 1930, Universal Pictures), titre du roman : *Im Western, Nichts Neues*.

[650] *Les Raisins de la colère* (*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1940, 20th Century Fox Company).

littérature. Les romans de Dashiell Hammett[651], William R. Burnett[652], Graham Greene[653], James M. Cain[654], Raymond Chandler[655], sont à l'origine d'adaptations cinématographiques peu après leur publication, adaptations d'où est issu le « film noir ». On note que pratiquement tous les studios sont représentés dans ce dernier style ou genre[656] et que beaucoup d'adaptations gardent le titre du roman, sans doute par souci d'identification avec un succès littéraire qui fournit ainsi une publicité préalable.

La « fidélité » au texte, le(s) scénariste(s), maître(s) de la narration, sous la contrainte du Code

L'adaptation d'œuvres classiques diffère de l'adaptation d'œuvres satiriques, qui subit le poids du Code Hays. L'adaptation des romans policiers obéit encore à d'autres impératifs.

***La fidélité au texte d'un film de prestige, l'exemple de* David Copperfield**

L'adaptation du roman de Dickens par George Cukor en 1935 doit non seulement plaire à un large public mais aussi contenter le public lettré – en particulier, dans ce cas, le public britannique[657]. La restitution d'une trame narrative telle que se la rappelle le lecteur est indispensable mais également les critères de représentation de la période historique et du monde social dans lesquels évoluent les personnages. Cette représentation s'est faite précédemment non seulement d'après le roman lui-même, mais aussi d'après les peintures, les gravures, les illustrations ou même les œuvres littéraires contemporaines du roman, d'après les études littéraires ou sociologiques, voire d'après les précédents

---

[651] *Le Faucon maltais* (*The Maltese Falcon*, Roy Del Ruth, première adaptation en 1931, Warner Bros).

[652] *Le Petit César* (*Little Cæsar*, Mervyn LeRoy, 1931, First National Pictures).

[653] *Tueur à gages* (*This Gun for Hire*, Frank Tuttle, 1942, Paramount Pictures), d'après *A Gun for Sale*.

[654] *Assurance sur la mort* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944, Paramount Pictures), d'après *Three of a Kind*.

[655] *Le Grand Sommeil* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946, Warner Bros).

[656] La MGM semble un peu moins représentée, mais a produit néanmoins *Le Facteur sonne toujours deux fois* (*The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett, 1946) d'après J. Cain et *La Dame du lac* (*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1947) d'après *The Lady in the Lake* de Raymond Chandler.

[657] Guerric Debona, *op.cit.*, p.111 : « Cet angle britannique avait été pris en compte tout au long de la production de *David Copperfield*, qui employait des acteurs britanniques et, en préproduction, une considérable équipe de recherche / This British angle had been exploited throughout the production of *David Copperfield*, which employed British actors and an extensively researched preproduction team ».

films traitant de la même période[658]. Aussi, l'adaptation se fonde non seulement sur le texte mais également sur « la représentation visuelle imaginaire propre au monde victorien »[659] et sur la représentation imaginaire *de* ce monde.

La fidélité mise à mal par l'observation du Code Hays

Cette censure pose un problème lors d'une adaptation. En 1933, l'adaptation par John Cromwell[660] du roman de Sinclair Lewis, *Ann Vickers*, roman largement condamné par la presse catholique, n'échappe pas au Code : ses personnages sont accablés par une moralité conventionnelle et la cohérence thématique et narrative est embrouillée jusqu'à la contradiction interne. L'adaptation de *It Can't Happen Here* du même auteur est abandonnée par la MGM qui perd un investissement de deux cent mille dollars.[661]

Le roman policier malmené par les scénaristes

L'adaptation cinématographique d'un roman policier, si bien écrit soit-il, n'entre pas dans la catégorie du film de prestige. Elle ressemble aux pratiques de traduction faites dans un but strictement commercial de ces mêmes romans[662], pratiques différentes de celles des auteurs « classiques ». La Série Noire, crée par les éditions Gallimard[663] au lendemain de la Libération par Marcel Duhamel, en offre un bon exemple : la traduction ne doit pas excéder un nombre imposé de pages et, en conséquence, les descriptions sont sacrifiées au profit de l'action ou des dialogues. C'est ainsi que *The Red Harvest*, dont le titre est correctement traduit (*La Moisson rouge*), perd soixante pages à la traduction[664].

---

[658] David Bordwell a attiré l'attention sur la représentation des « tableaux vivants » dans le cinéma des premiers temps (cité par Guerric Debona, *op.cit.*, p.115)

[659] Guerric Debona, *op.cit.*, p. 115 : « What Carol T. Christ and John O. Jordan have recently called "the Victorian visual imagination" ».

[660] Produit par la RKO.

[661] Richard Maltby, *op.cit.*, p.87.

[662] Et des romans de science-fiction.

[663] http://www.gallimard.fr

[664] Natalie Beunat, traductrice de Dashiell Hammett et éditrice, *Rencontres Sauramps* du 15 janvier 2011 à l'auditorium du musée Fabre à Montpellier. Voir Francine Ananian, *Les Titres français des films noirs américains*, mémoire de master 1 sous la direction de Monique Carcaud-Macaire, Université Paul Valéry, Montpellier, juin 2011, p.26.

En l'absence, souvent, de tout style littéraire, en émerge après lecture, ce qui a suscité l'écriture du roman : une situation susceptible de développements narratifs[665].

C'est une « idée », peut-être semblable au « sujet » en peinture, en sculpture, au théâtre, dont l'exploitation peut être fructueuse, comme celle du mythe qui ne demande qu'à être narré. Reprenant les termes de Gilles Deleuze[666] , Tonino Benacquista[667], écrivain français contemporain et scénariste, se demande, avant d'écrire, quelle forme va convenir à une « idée »: théâtre, roman, bande-dessinée, scénario de film ? À propos du roman ou du film policier, il estime que l'histoire doit être primordiale, perçue comme telle et que les digressions doivent être oubliées. Ce qui passe du roman au film semble avant tout l' « idée ».

Les années trente à Hollywood sont celles où s'observe la hiérarchie décrite ironiquement par Gore Vidal :

> Dans les années cinquante, alors que j'arrivais à la MGM comme scénariste et prenais place à la table des écrivains au restaurant du studio, le Sage Écrivaillon avait l'habitude de dire aux nouveaux : "Le réalisateur est le beau-frère". Apparemment, l'homme ambitieux devenait producteur (là était le pouvoir). L'homme talentueux devenait scénariste (là était la création). L'homme agréable à voir devenait une star.[668]

---

[665] Une situation-type – par exemple un personnage devant faire équipe avec un autre qui lui est antipathique – peut être adaptée à n'importe quel contexte : dans une ville, dans un vaisseau spatial, au fond d'une mine etc., et donner lieu à n'importe quelle association de personnages : deux gangsters, deux policiers, un homme et une femme, un homme et un enfant, un vieillard et un jeune homme, un maître et un esclave etc.

[666] C'est l' « idée » de Gilles Deleuze, exprimée dans « Qu'est-ce que l'acte de création ? » devant les étudiants de la Fémis le 17 mars 1987 : « Qu'est-ce qu'avoir une idée en cinéma ? On n'a pas une idée en général […] Les idées, ce sont des potentiels déjà engagés dans tel ou tel mode d'expression et inséparable du mode d'expression », https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw.

[667] Cinemed, « La journée du scénario 2014 » avec Tonino Benacquista, atelier-débat modéré par Monique Carcaud-Macaire le 27 octobre 2014. Il est le scénariste entre autres films de *Sur mes lèvres* (2001) et *De battre mon cœur s'est arrêté* (2005) de Jacques Audiard.

[668] Gore Vidal, *Who Makes the Movies ?* dans *The New York Review of Books* du 25 novembre 1976, (www.nybooks/com) : « In the Fifties when I came to MGM as a contract writer and took my place at the Writers' Table in the commissary, the Wise Hack used to tell us newcomers, "The director is the brother-in-law." Apparently the ambitious man became a producer (that's where the power was). The talented man became a writer (that's where the creation was). The pretty man became a star ».

C'est le scénariste qui adapte et est le maître de la narration.

3.2 - Les romanciers et Hollywood : de studio en studio, le cas Hammett

Les studios possèdent leurs lecteurs et lectrices à la recherche de succès à adapter tandis que les écrivains sont engagés pour participer, non à l'adaptation de leurs propres romans mais à celle des romans d'autres auteurs : William Faulkner pour *Le Grand Sommeil* (Raymond Chandler), Raymond Chandler pour *Assurance sur la mort* (James M. Cain), William R. Burnett pour *Tueur à gages* (Graham Greene).

Frances Goodrich et Albert Hackett, le couple de scénaristes à l'origine de l'adaptation du *Thin Man* de Dashiell Hammett, se rappellent qu'ils formaient, à la MGM, un groupe que le producteur, Hunt Stromberg, appelle son « écurie »[669], un groupe d'amis prisant en société le bon mot, la réplique humoristique ou cynique : « Nous avions une table merveilleuse à la cantine de la MGM […] Pensez-donc à qui était là ! Dashiell Hammett, Ogden Nash, Sid Perelman, Laura Perelman, Dorothy Parker, Alan Campbell … Vous savez, c'était un groupe merveilleux »[670]. Tous sont poètes et/ou romanciers, nouvellistes, critiques *et* scénaristes.

Hammett, romancier

Les romans de Dashiell Hammett intéressent les studios : Paramount achète les droits cinématographiques de *Moisson rouge* et de *La Clé de verre*, Warner Bros Pictures ceux du *Faucon maltais* l'année même de sa parution (1930). La MGM se fiant à l'avis donné par Alexander Woollcott[671] dans son émission radiophonique, achète les droits de de *The Thin Man* huit jours après sa publication.[672]

---

[669] David L. Goodrich, *The Real Nick and Nora: Frances Goodrichand Albert Hackett, Writers of Stage and Screen Classics*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2001, p.126 (*his "stabble" of writers)*.

[670] *Idem*, p.69. « We had a wonderful [writers] table there in the MGM commissary […] Just think of the people who were there ! Dashiell Hammett, Ogden Nash, Sid Perelman, Laura Perelman, Dorothy Parker, Alan Campbell… You know, it was a wonderful group ».

[671] Alexander Woollcott (1887-1943), critique littéraire, appartenant au cercle de l' « Algonquin Round Table », qui fut responsable de la sélection des ouvrages destinés à la bibliothèque de la Maison Blanche et qui y introduisit plusieurs romans de Hammett (Catherine Parisian : *The First House Library : A History and Annoted Catalog*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2010).

[672] Richard Layman et Julie M. Rivett (ed.), *Return of the Thin Man : the Original Screen Stories*, New York, The Mysterious Press, 2012, p. 3.

Si *Roadhouse Nights* (Hobart Henley, 1930) remanie complètement l'histoire de *Moisson rouge*[673], les deux films adaptant *Le Faucon maltais* (Roy Del Ruth, 1931 et John Huston, 1941) restent relativement fidèles au texte, tout comme *La Clé de verre* (Frank Tuttle, 1935 et Stuart Heisler, 1942) ou *L'Introuvable* (*The Thin Man*, Woody S. Van Dyke, 1934). *Satan Met a Lady* (Dieterle, 1936), nous le verrons plus loin, pastiche les films de genre.

Hammett, producteur d'histoires

En 1930, David O. Selznick, assistant de B. P. Schulberg, chef de studio à la Paramount, suggère d'engager l'écrivain pour écrire une histoire originale. Hammett produit « After School », porté à l'écran (*Les Carrefours de la ville*/*City Streets*, Rouben Mamoulian, 1931) sans qu'il participe au scénario. Il semble avoir travaillé sur *Ladies'Man* (Lothar Mendes, 1931) et *Blonde Venus* (Josef von Sternberg, 1932) sans en être néanmoins crédité. [674].

Il est engagé en 1931 par Darryl Zanuck à la Warner Brothers pour l'écriture d'une histoire originale de Sam Spade et produit un scénario, « On the Make » qui est finalement refusé[675]. En raison du succès inattendu du film *The Thin Man* (Woody S. Van Dyke, 1934), le producteur Hunt Stromberg souhaite engager le romancier pour l'écriture d'une suite. Dashiell Hammett produit alors trois histoires qui feront l'objet d'une étude dans la seconde partie.

3.3 - L'enquêteur dans les adaptations du roman policier à Hollywood : des héros anglo-saxons devenus mythiques ou oubliés

Le cinéma non parlant ne peut guère offrir de vrais films de détectives qui sont alors plutôt des films d'aventures. L'arrivée du parlant donne à l'enquêteur le pouvoir de la parole dans la démonstration qu'il est amené à fournir pour justifier son accusation.

Une prédominance de la littérature anglo-saxonne et l'absence d'Agatha Christie

De la fin des années vingt à celle des années quarante, certaines figures littéraires d'enquêteur recensées dans le premier chapitre se retrouvent à l'écran aux États-Unis :

---

[673] Richard Layman, *L'Insaisissable…*, *op.cit.*, p.163.

[674] *Idem*, p.163 à 165.

[675] Et rachetée par Universal Pictures pour *Mister Dynamite* (Richard Layman : *L'Insaisissable*, *op.cit.*, p.169).

Charlie Chan est le héros de quarante-sept films, Sherlock Holmes de seize films, Philo Vance de quatorze films, Nick Charles de six films. En revanche, Sam Spade n'apparaît que trois fois à l'écran et Nero Wolfe deux fois.

Durant la même période, des séries de film mettent en scène des figures mineures d'enquêteur, parmi lesquels The Lone Wolf (dix-huit films), The Falcon (treize films), Ellery Queen (neuf films), Mr. Moto (huit films), The Saint (huit films), ou Perry Mason (six films) (voir tableau page 521).

On observe une prédominance des adaptations de la littérature anglo-saxonne[676], principalement américaine tandis que la littérature policière britannique présente une curiosité : de ses deux personnages les plus célèbres, l'un, Sherlock Holmes, est représenté pour la première fois en 1900, soit dès les débuts du cinéma et treize ans après sa création, tandis que l'autre, Hercule Poirot, créé en 1920, n'apparaît aux États-Unis qu'en 1962 dans une série télévisuelle (*General Electric Theater*), puis en 1965 dans *ABC contre Hercule Poirot* (*The Alphabet Murders*, Frank Tashlin), film produit par MGM British Studios. Il faut attendre 1988 pour qu'une compagnie strictement américaine, Golan-Globus Production, produise *Rendez-vous avec la mort* (*Appointment With Death*, Michael Winner)[677].

Sherlock Holmes : une présence remarquable mais à éclipses

Le cinéma américain s'est intéressé dès ses débuts au roman policier, en particulier au personnage de Sherlock Holmes. Toujours en compagnie du Dr Watson, il est représenté, nous l'avons noté, dès 1900 (*Sherlock Holmes Baffled*, Arthur Marvin, American Mutoscope and Biograph) puis en 1905 (*Adventures of Sherlock Holmes*, par

[676] La littérature policière française est peu représentée aux débuts du cinéma et dans la période de l'étude : *Arsène Lupin* dès 1908 par Edwin S. Porter (*The Gentleman Burglar*, Edison Manufacturing Company) et ensuite, en 1917 par Paul Scardon (*Arsene Lupin*, Vitagraph Company of America), en 1920 par Charles Christie et Scott Sidney (*813*, Christie Film Company et Robertson-Cole Pictures Corporation). La MGM produit en 1932 *Arsène Lupin* réalisé par Jack Conway et en 1938 *Le Retour d'Arsène Lupin* (*Arsene Lupin returns*) par George Fitzmaurice. Quant au personnage de Rouletabille, un seul film est répertorié aux États-Unis : *Le Mystère de la chambre jaune* (*The Mystery of the Yellow Room*, Émile Chautard, 1919, Émile Chautard Pictures Corporation et Mayflower Photoplay Company).

[677] Le personnage d'Hercule Poirot est néanmoins représenté dans le cinéma ou la télévision britanniques, mais bien moins que celui de Sherlock Holmes.

J. Stuart Blackton (Vitagraph Company of America)[678]. En 1911, Mack Sennett met en scène et joue le personnage dans *The $5000 Reward*. De 1913 à 1916, on répertorie cinq films. En 1922, John Barrymore interprète le personnage dans *Sherlock Holmes contre Moriarty* (*Sherlock Holmes*, Albert Parker, Goldwyn Pictures Corporation).

Le héros d'une véritable série de films, interprété par quelques acteurs

Il faut attendre 1929 et *The Return of Sherlock Holmes* (William K. Howard, Paramount Pictures) pour que le personnage soit exploité régulièrement par Hollywood. Clive Brook y interprète le détective et reprend le rôle en 1932 dans *Sherlock Holmes* (William K. Howard, Fox Film Corporation) en compagnie de Reginald Owen dans celui du Dr Watson. C'est ensuite ce dernier acteur qui tient le rôle de Sherlock Holmes en 1933 dans *A Study in Scarlet* (Edwin L. Marin, K.B.S. Productions Inc.).

De 1939 à 1946, c'est une véritable série de films (quatorze) qui se succèdent, dans laquelle Basil Rathbone et Nigel Bruce jouent le détective et son associé tandis que Mary Gordon interprète dix fois Mrs Hudson, leur logeuse.

Les deux premiers sont produits en 1939 par la Twentieth Century Fox Film Corporation : *Le Chien des Baskerville* (*The Hound of the Baskervilles,* Sidney Lanfield) et *Les Aventures de Sherlock Holmes* (*The Adventures of Sherlock Holmes*, Alfred L. Werker). Tous les autres films qui suivent sont produits par Universal Pictures à une fréquence de deux ou trois films par an[679].

Un héros toujours mythique, après une longue éclipse

Après une éclipse de vingt-quatre ans, le cinéma américain s'intéresse à nouveau à Sherlock Holmes : en 1970, *La Vie privée de Sherlock Holmes* (*The Private Life of Sherlock Holmes*, Billy Wilder), film suivi en 1975 *par Le Frère le plus futé de Sherlock Holmes* (*The Adventure of Sherlock Holmes' Smarter Brother*, Gene Wilder), deux co-

---

[678] Mais beaucoup moins que par les autres cinématographies, danoise ou britannique, par exemple.

[679] En 1942, *Sherlock Holmes et la voix de la terreur (Sherlock Holmes and the Voice of Terror*, John Rawlins) et *L'Arme secrète* (*Sherlock Holmes and the Secret Weapon*, Roy William Neill). C'est Roy William Neill qui réalise également les films suivants : en 1943, *Sherlock Holmes à Washington* (*Sherlock Holmes in Washington*), *Échec à la mort* (*Sherlock Holmes Faces Death*) et *La Femme aux araignées* (*The Spider Woman)*, en 1944 *La Griffe sanglante* (*The Scarlet Claw*) et *La Perle des Borgia* (*The Pearl of Death*), en 1945 *La Maison de la peur* (*The House of Fear*), *La Femme en vert* (*The Woman in Green*) et *Mission à Alger* (*Pursuit in Algiers*), en 1946 les deux derniers films de la série, *Le Train de la mort (Terror by Night*) et *La Clef* (*Dressed To Kill*).

production anglo-américaines. En 1976, *Sherlock Holmes attaque l'Orient-Express* (*The Seven-Per-Cent Solution*, Herbert Ross, Herbert Ross Productions et Universal Pictures)[680]. En 2009, Guy Ritchie réalise *Sherlock Holmes* suivi en 2011 par *Sherlock Holmes-Jeu d'ombres* (*Sherlock Holmes : A Game of Shadows*) en reprenant les mêmes acteurs dans les rôles principaux. Un troisième film est annoncé.

Enfin, en 2015, *Mr. Holmes* de Bill Condon est une adaptation du roman de Mitch Cullin, *Les Abeilles de M. Holmes* (*A Slight Trick of the Mind*). L'affiche du film, dévoilant le parcours subi par le personnage de Holmes, annonce en sous-titre : « The Man Beyond the Myth ». Le « mythe » revient à l'écran, non sous la forme du « personnage » mais sous celle de l'« homme ». Le cheminement est repris dans les affiches françaises, espagnoles et allemandes[681] mais ne l'est pas par les affiches italiennes. Celles-ci dévoilent l'argument du film : « Il Mistero del caso irrisolto »[682].

Sherlock Holmes apparaît dans les programmes des télévisions américaine, dès 1937, et britannique, dès 1951, qui n'ont jamais cessé d'exploiter le personnage. Le couple formé par Sherlock Holmes et le docteur Watson y a suscité, comme au cinéma, de nombreuses suites aux aventures écrites par Conan Doyle et de nombreuses parodies, attestant le statut de mythe[683] des personnages.

Charlie Chan : un personnage reflet de la « fascination réticente »[684]

Sans doute en raison de l'exotisme de Hawaï, familier aux touristes américains, de sa bonhommie et de la tranquillité de sa vie conjugale[685], Charlie Chan est l'un des

---

[680] La même année, un film de Boris Sagal est tourné pour la télévision : *Sherlock Holmes in New York* (Twentieth Fox Television).

[681] « L'homme derrière le mythe », « El Hombre detras del mito », « Der Mann hinter dem Mythos ».

[682] « Le mystère du cas non résolu ».

[683] Voir note 489, page 113.

[684] «Étrangement, cet intérêt [des États-Unis pour la Chine] s'accompagnait d'une grande réticence, on pourrait parler d'une « fascination réticente ». On aimait la Chine, on rêvait de la Chine, on envoyait des missionnaires en Chine mais on ne tenait pas à accueillir en nombre les Chinois sur le sol américain. La première loi s'opposant à l'immigration d'un groupe national fut prise contre les Chinois, au début des années 1880 », André Kaspi, intervention au colloque du 18 janvier 2010, *La France et l'Europe dans les tenailles du G2* (http://www.fondation-res-publica.org/Le-regard-americain-sur-la-Chine_a467.html).

[685] Écartant toute éventualité de *miscegenation*, interdite non seulement par le code Hays mais aussi par certains états, voir Hrishi Karthikeyan et Gabriel Chin, *Preserving Racial Identity: Population Patterns and*

personnages de détectives les plus portés à l'écran par Hollywood : un total de quarante-cinq films auxquels il faut ajouter deux films muets en 1926 et 1927. Jusqu'en 1949, de un à quatre films sortent chaque année, à l'exception de l'année 1943.[686]

De 1927 à 1930, trois interprètes asiatiques pour les premières adaptations

Dans les trois premières adaptations des romans d'Earl Derr Biggers[687], le rôle du détective est joué par des acteurs d'origine asiatique (respectivement George Kuwa, Sôjin Kamiyama et E. L. Park).

À partir de 1931, des interprètes occidentaux

Est-ce en raison de problèmes posés par l'arrivée du parlant (la filmographie de l'acteur E. L. Park ne recense que ce seul film)[688], est-ce le refus d'Hollywood de faire parvenir un acteur d'origine asiatique au statut de vedette, ou est-ce l'appropriation et la neutralisation du « *Yellow Danger* » par un interprète occidental ? À partir de la quatrième adaptation, *Charlie Chan Carries On* (Hamilton MacFadden, 1931, Fox Film Corporation), c'est Warner Oland[689], acteur d'origine suédoise qui joue seize fois le rôle jusqu'en 1937 (*Charlie Chan at Monte Carlo*, Eugene Forde, 1937, 20th Century Fox).

Après la mort de l'acteur, Sidney Toler reprend vingt-deux fois[690] le rôle, de 1938 (*Charlie Chan in Honolulu*, H. B. Humberstone) jusqu'en 1946 (*The Trap*, Howard Bretherton). À la mort de Sidney Toler, Roland Winters lui succède dans six films, de 1947 (*The Chinese Ring*, William Beaudine) jusqu'en 1949 (*The Sky Dragon*, Lesley Selander).

---

the Application of Anti-Miscegenation Statutes to Asian Americans, 1910–1950, Asian Law Journal 9, 2002 (http://scholarship.law.berkeley.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1075&context=aalj).

[686] Soit une moyenne d'un peu plus de 2 films par année, de 1929 à 1949.

[687] *The House Without a Key* (Spencer Gordon Bennet, 1926, Pathé Exange, muet), *The Chinese Parrot* (Paul Leni, 1927, Universal Pictures, muet) et *Behind That Curtain* (Irving Cumming, 1929, Fox Film Corporation).

[688] La carrière de George Kuwa s'est terminée en 1931 mais un autre acteur asiatique, Sessue Hayakawa, dont la longue carrière s'étend du muet au parlant (*The Daydreamer*, Jules Bass, 1966), aurait pu reprendre le rôle.

[689] Warner Oland joue les personnages asiatiques dès 1929 (Wu Fang dans *The Lightning Raider*, George B. Setz, Astra Film).

[690] 20th Century Fox pour les onze premiers films, Monogram Pictures pour les onze films suivants.

En 1958, la télévision, reprenant le personnage de Charlie Chan[691], emploie J. Carrol Naish, acteur américain d'origine irlandaise[692]. En 1972, certes, Keye Luke prête sa voix au personnage du détective, mais dans une série d'animation, *The Amazing Charles and the Chan Clan*. En 1973, pour la télévision, c'est à nouveau un acteur américain d'origine européenne, Ross Martin, qui est Charlie Chan, tandis qu'en 1981, au cinéma, Peter Ustinov joue le personnage dans *Charlie Chan and the Curse of the Dragon Queen* (Clive Donner). [693]

Cette particularité est partagée par autres personnages d'origine asiatique, le Dr. Fu Manchu et le Dr. Moto. Ce dernier, créé par John P. Marquand en 1935 pour succéder en littérature à Charlie Chan[694], est joué par Peter Lorre dans les huit films le mettant en scène de 1937 à 1939. Le Dr. Fu Manchu, quant à lui, apparaît dans le cinéma américain en 1929 sous les traits de Warner Oland qui interprète le personnage dans trois autres films jusqu'en 1931[695].

Philo Vance au cinéma : une figure oubliée de dandy

S. S. Van Dine a été un auteur prisé par le cinéma : de ses douze romans consacrés au personnage de Philo Vance, les dix premiers sont adaptés au cinéma dont neuf par Hollywood[696]. L'avant-dernier, *The Gracie Allen Murder Case*, semble avoir été écrit pour mettre en scène Gracie Allen, membre du duo *Burns and Allen* avec la participation de l'auteur au scénario. Seul son dernier roman, *The Winter Murder Case* (1939), n'est pas porté à l'écran.

Après la mort du romancier en 1939, trois films reprennent le personnage dans *Philo Vance's Gamble* (1947), *Philo Vance Returns* (1947) et *Philo Vance's Secret Mission* (1947). Au total, le personnage apparaît dans quatorze films, dont deux remakes.

---

[691] *The New Adventures of Charlie Chan*, co-production anglo-américaine.

[692] Jean Tulard, *Dictionnaire du cinéma*, vol. **, Paris, Robert Laffont, 1984, p.680.

[693] Le cinéma de Hong-Kong fait évIdemment appel à des acteurs asiatiques pour reprendre le rôle à partir de 1989.

[694] *Keeper of the Keys*, le dernier roman d'Earl Derr Biggers, a été publié en 1932. L'auteur est mort l'année suivante.

[695] Fu Manchu est joué ensuite par Boris Karloff en 1932 et Henry Brandon en 1940.

[696] *The Scarab Murder Case* (1930) a été adapté par Michael Hankinson et produit par British & Dominions Film Corporation en 1936.

Bien que la formule de la série soit indiquée par le titre des films (*The ... Case*), l'incarnation du personnage est confiée à de multiples acteurs. William Powell joue en 1929 les deux premiers Philo Vance dans *The Canary Murder Case* (Malcom St Clair, Paramount) et *The Greene Murder Case* (Frank Tuttle, Paramount), puis en 1930 dans *The Benson Murder Case* (Frank Tuttle, Paramount) et une dernière fois en 1933 dans *The Kennel Murder Case* (Michael Curtiz, Warner Bros).

Entre-temps, Basil Rathbone interprète Philo Vance dans (*The Bishop Murder Case*, David Burton et Nick Grinde, 1929, Metro-Goldwyn Mayer).

Est-ce en raison du succès de son rôle de Nick Charles en 1934, William Powell ne reprend pas le rôle cette année-là, qui est confié à Warren Williams dans *The Dragon Murder Case* (H. Bruce Humberstone, 1934, First National Pictures). Ensuite se succèdent divers acteurs : Warren Williams à nouveau dans *The Gracie Allen Murder Case* (Alfred E. Green, 1939, Paramount), Alan Curtis en 1947 dans *Philo Vance's Gamble* (Basil Wrangell) et *Philo Vance's Secret Mission* (Reginald Le Borg), deux films produits par Producters Releasing Corporation, Paul Lukas, Edmund Love, Grant Richards, James Stephenson, ou William Wright (voir tableau page 522). Après 1947, le personnage de Philo Vance disparaît aux États-Unis, et ne revit que par la télévision italienne (*Philo Vance*, 1974) et la télévision tchèque (*Vyvrazdeni rodiny Greenu*, 2002).

Peut-on présumer des raisons de ce désintérêt après n'avoir vu que trois films de la série[697] avec William Powell, ou des bandes annonces avec Basil Rathbone[698] ou Warren Williams[699]? Pour un lecteur du vingt-et-unième siècle, le personnage littéraire semble extrêmement antipathique, étalant sa culture, snob et arrogant au premier degré, sans avoir l'esprit de dérision que Dashiell Hammett a su donner au personnage de Nick Charles. Or, dans le rôle de Philo Vance, William Powell semble trop affable et Warren Williams trop « douteux ». Pour un spectateur francophone, l'accent anglais de Basil Rathbone semble avoir la préciosité requise, mais elle n'est pas convaincante pour l'anglo-américain William K. Everson qui trouve l'acteur « trop britannique pour s'emparer du style détendu d'homme du monde » qu'il trouve, néanmoins, si bien joué

[697] *The Canary Murder Case* (https://www.youtube.com/watch?v=gBjNKYuuTLQ), *The Greene Murder Case* (https://www.youtube.com/watch?v=NeHivLZsafM) et *The Kennel Murder Case* (DVD Wild Side Video, 2012).

[698] http://www.tcm.com/mediaroom/video/95664/Bishop-Murder-Case-The-Original-Trailer-.html

[699] http://www.tcm.com/mediaroom/video/95694/Dragon-Murder-Case-The-Original-Trailer-.html

par …Powell[700]. Le personnage a eu néanmoins une vie radiophonique aux États-Unis de 1945 à 1950[701].

Nick Charles, Sam Spade : la possibilité, ou non, de la mise en série

Nous étudierons plus loin en détail la figure du détective dans l'adaptation des romans de Dashiell Hammett. Il est remarquable que le personnage de Sam Spade n'ait pas donné lieu à des suites alors que celui de Nick Charles a été largement exploité. L'une des raisons tient sans doute au *genre* de la dernière adaptation du *Faucon maltais* par John Huston en 1941 : le *film noir* se prête mal à la mise en série comme nous l'observerons dans la dernière partie[702]. Une autre raison tient dans les droits, acquis ou non, par le studio.

Le personnage de Sam Spade, sans droits de « séquels »

La Warner Bros achète les droits du roman *Le Faucon maltais* et en produit trois adaptations, confortant la remarque de William K. Everson : « Le studio Warner Bros, plus qu'aucun autre, pratiquait le remake constant de ses propres films, parfois de façon manifeste, parfois en le déformant et le remaniant totalement »[703].

En 1931 et 1941, portant le même titre que le roman, les adaptations de Roy Del Ruth et de John Huston mettent en scène Sam Spade interprété par Ricardo Cortez puis par Humphrey Bogart. En 1936, William Dieterle réalise une « adaptation » lointaine et parodique, *Satan Met a Lady*, dans laquelle Warren Williams interprète un détective nommé Ted Shane. Si *The Adventures of Sam Spade*, un feuilleton radiophonique, débute en 1946 – soit cinq années après la troisième adaptation – et se termine en 1951, aucune suite cinématographique ne reprend le personnage.

Ce n'est pas que la reprise du personnage n'ait été envisagée. En 1943, Henry Blanke, producteur à la Warner, écrivit à Roy Obringer, chef du département juridique :

---

[700] William K. Everson, *op.cit.*, p.87, « too British to capture the relaxed, man-about-town air that Powell had done so well».

[701] https://archive.org/search.php?query=philo%20vance

[702] Voir note 1508, page 308.

[703] William K. Everson, *op.cit.*, p.41 : « Warner Bros, more than any other studio, made a practice of constantly remaking their own properties, sometimes recognizably, sometimes totally distorted and reshaped ».

> Il y a plusieurs années, nous avons acheté une histoire originale de John Huston, *Three Strangers* […] Aux personnages de John Huston, nous avons ajouté un détective privé dans le genre de celui joué par Humphrey Bogart dans *Le Faucon maltais*. Cela enrichirait mon scénario si nous pouvions reprendre le personnage et même lui donner le même nom […] La question […] est si j'ai ou non le droit d'utiliser ce nom.[704]

Roy Obringer répondit que le personnage

> a été utilisé plus d'une fois par Dashiell Hammett […] En d'autres termes, l'auteur ne s'est pas désengagé du privilège d'utiliser le personnage « Spade » quand il nous a vendu *Le Faucon maltais* […] Nous n'avons pas les droits de tourner des suites au *Faucon maltais*.[705]

Le personnage de Sam Spade disparaît donc des écrans, même s'il est évoqué bien plus tard dans des parodies telles que *The Black Bird* (David Giler, 1975, Columbia Pictures) ou dans *La Malédiction de la panthère rose* (*Revenge of the Pink Panther*, Blake Edwards, 1978).

Nick Charles, le succès et la vente des droits sur les personnages du « thin man »

The Thin Man, le dernier roman de Hammett, ne fait l'objet que d'une seule adaptation, en 1934, par la Metro-Goldwyn-Mayer, avec William Powell dans le rôle de Nick Charles et Myrna Loy dans celui de son épouse, Nora. Devant son succès, cinq autres films mettant en scène le couple d'acteurs se succèdent jusqu'en 1947[706]. Ces films font l'objet de la deuxième partie de cette étude.

---

[704] Cité par Rudy Behlmer dans *The Stuff That Dreams Are Made Of* dans William Luhr (ed.), *The Maltese Falcon: John Huston, Director*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995, p.123 : « Several years ago we purchased an original, called *Three Strangers* from John Huston … To the characters John Huston had, we have added a private detective on the order of the one played by Humphrey Bogart in *The Maltese Falcon*. It would enrich my story manifold if we could make him identically the same character as in *The Maltese Falcon* and even give him the same name … The question … is whether or not I have the legal right to use this character's name ».

[705] *Idem*, p.123 : « has been used on more than one occasion by Dashiell Hammett … In other words, the author did not disvest himself of the privilege of using the character "Spade" when he sold us *The Maltese Falcon* […] We have no sequel rights on *The Maltese Falcon* ».

[706] Témoin de la popularité des films, un feuilleton radiophonique, *The Adventures of the Thin Man*, débute dès 1941 et se termine en 1950.

En 2012, soixante-dix-huit ans après la publication du roman, le projet d'une nouvelle adaptation du roman en 2012, sous la direction de Rob Marshall[707] et avec Johnny Depp dans le rôle de Nick Charles, semble avoir été reporté par la direction de la Warner Bros.

3.4 - Des acteurs récurrents et interchangeables pour des films de genre

L'inventaire des personnages, des films et des acteurs établi plus haut permet de dégager plusieurs éléments qui caractérisent le genre « film de détection traditionnel » à Hollywood : un nombre réduit d'acteurs incarnant les personnages d'enquêteurs et une disparité entre les ensembles de films mettant en scène un personnage ainsi que dans la contribution des studios au genre.

Les acteurs spécialisés ou polyvalents

Certains acteurs n'interprètent qu'un seul personnage mais dans un nombre élevé de films, tels Warner Oland, Sidney Toler ou Roland Winters dans le rôle de Charles Chan, Peter Lorre dans celui de Mr. Moto, Tom Conway dans celui du Faucon. Faisant la transition avec les acteurs polyvalents, Basil Rathbone, après avoir interprété Philo Vance une seule fois, est associé quatorze fois à Sherlock Holmes.

À l'opposé, d'autres acteurs passent d'un rôle à l'autre tel Warren Williams qui incarne Michael Lanyard (*The Lone Wolf*) neuf fois, Perry Mason quatre fois, Philo Vance deux fois, Sam Spade (Ted Shane) une fois. William Powell joue quatre fois Philo Vance et six fois Nick Charles. George Sanders prend le rôle du Saint cinq fois, celui du Faucon six fois. Ricardo Cortez incarne une seule fois Perry Mason ou Sam Spade.

La disparité des séries, rapport entre durée et nombre de films

Comme pour le nombre important de films et le nombre réduit d'acteurs relevés plus haut, l'ensemble des films de Charlie Chan est exceptionnel en durée (21 ans) et en moyenne de films par an (2,19). En revanche, l'ensemble des films de Mr. Moto est très court (3 ans) mais avec une production importante de films par an (2,67).

[707] Réalisateur de *Chicago* (2002) et de *Pirates des Caraïbes : La Fontaine de jouvence* (*Pirates of the Caribbean : On Stranger Tides*, 2011), avec Johnny Depp.

Certains ensembles ont la même durée dans le temps que l'ensemble des Charlie Chan (l'ensemble des films de The Lone Wolfe), d'autres ne semblent pas avoir eu assez de succès pour durer (Nero Wolfe n'est le héros que de deux films).

Tous les studios produisent des films de détection

On peut distinguer ceux qui produisent les films de héros « littéraires », Charlie Chan, Sherlock Holmes, Philo Vance. La Fox et la Twentieth Century Fox, à eux deux, produisent la plupart des films de Charlie Chan, mais aussi trois films avec Sherlock Holmes. La Universal ne s'attache qu'à Sherlock Holmes pour produire douze films. La Metro-Goldwyn-Mayer ne produit que peu de films (neuf), qui mettent en scène Philo Vance ou Nick Charles.

À l'opposé, les personnages moins prestigieux du Saint et du Faucon sont produits par la RKO, celui du Lone Wolf par la Columbia.

Il serait intéressant, dans le cadre d'une autre étude, de mettre en relation le personnage avec son type de série, de dégager un rapport entre politique de chaque studio, choix heureux d'un interprète ainsi que concordance entre type de personnage et attente du public.

Chapitre III

L'ENQUÊTEUR, FIGURE POÉTIQUE DES ADAPTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES DES ROMANS DE DASHIELL HAMMETT

Dès 1928, l'intérêt – financier – de Dashiell Hammett pour l'adaptation cinématographique de son œuvre apparaît dans ses télégrammes et ses lettres :

> Avez-vous rendu verdict sur Poisonville stop Ne suis pas en train de vous presser mais ai reçu offre de la Fox pour matériau et votre décision influera sans aucun doute sur le prix que je peux en tirer stop me conseiller svp dois-je inclure Poisonville dans mes négociations ou vous laisser faire[708].

> Merci infiniment pour votre acceptation du manuscrit, et également pour votre télégramme concernant les tractations autour du film.
> J'ai ajouté *La Moisson rouge* à la demi-douzaine de propositions d'histoires soumises à la Fox, et j'espère que quelque chose va en sortir […]
> Si toutefois, comme il semblerait que ce soit actuellement le cas, mes contacts avec la Fox se confirmaient, je laisserai de côté pour l'instant mon idée de travailler le style du monologue intérieur[709], et m'en tiendrai à la technique narrative objective, plus cinématographique[710].

---

[708] Télégramme à Blanche Knopf du 6 avril 1928 dans Dashiell Hammett, *La Mort c'est pour les poires…*, *op.cit.*, p.66.

[709] Style que décrit Hammett dans une précédente lettre à Blanche Knopf, datée du 20 mars 1928 : « Je souhaite appliquer au roman policier le style du monologue intérieur, aménagé certes, le lecteur suivant pas à pas le détective qui l'associerait à tout ce qu'il découvre au fur et à mesure, l'informant de ses conclusions » dans *La Mort c'est pour les poires…*, *op.cit.*, p.65.

[710] Lettre à Blanche Knopf du 9 avril 1928 dans Dashiell Hammett, *La Mort c'est pour les poires…*, *op.cit.*, p.66.

C'est toutefois le studio Paramount[711], et non pas la Fox, qui est à l'origine de *Roadhouse Nights* (Hobart Henley, 1930) dont l'intrigue aurait été inspirée par *Moisson rouge*. Cependant, comme l'écrit François Guérif[712], « l'intrigue en est considérablement modifiée » et Hammett ne figure pas au générique.

Le Faucon maltais donne lieu à trois adaptations par Warner Bros et *La Clé de verre* à deux par Paramount Pictures Inc., tandis que celle de son dernier roman, *L'Introuvable* , est réalisée par MGM. On observe la chronologie suivante :

1931 : *Le Faucon maltais* (R. Del Ruth),
1934 : *L'Introuvable* (W. S. Van Dyke),
1935 : *La Clé de verre* (F. Tuttle),
1936 : *Satan Met a Lady* (W. Dieterle),
1941 : *Le Faucon maltais* (J. Huston),
1942 : *La Clé de verre* (S. Heisler).

Étudiant les romans, nous avons exclu Ned Beaumont (Ed Beaumont dans les adaptations), personnage de *La Clé de verre*, des figures d'enquêteur. C'est pourquoi nous ne traiterons que brièvement la façon dont le cinéma traite son personnage. Les adaptations du *Faucon maltais* donneront lieu à une étude comparative, alors que l'étude de l'adaptation de *L'Introuvable* fera l'objet d'une analyse plus approfondie, la figure originale de l'enquêteur mondain et décontracté ayant eu une grande popularité et suscité au cinéma une série de suites au film.

1. Les adaptations de *La Clé de verre* : l'enquêteur traditionnel ou le justicier solitaire

Bref résumé[713] du roman :

Dans une grande ville, des liens unissent un dirigeant politique (Paul Madvig), son assistant (Ed Beaumont) et un sénateur (John Henry) dont Madvig soutient l'élection tout en désirant épouser la fille (Janet). Madvig se laisse accuser du meurtre du fils du sénateur (Taylor) qui courtisait sa fille (Opal). Beaumont tombe amoureux de Janet mais ne croit

[711] Voir page 148 -chapitre II, 3.2 - *Les romanciers et Hollywood : de studio en studio, le cas Hammett*.

[712] Dashiell Hammett, *Romans*, *op.cit.*, p. 1055.

[713] Voir résumé détaillé dans le chapitre 2.

pas à la culpabilité de son ami. Il le débarrasse du chef de la pègre (O'Rory) qui mène une campagne de calomnies en se servant d'un journal local. En présence de Janet, Beaumont accuse le sénateur du crime. Ce dernier avoue qu'il s'apprêtait également à tuer Madvig, témoin de l'altercation entre le père et le fils, pour le faire taire. Beaumont s'apprête à quitter la ville pour New York avec Janet, laissant Madvig seul.

1.1 - *La Clé de verre* (*The Glass Key*), Frank Tuttle, 1935[714]. Un pré-*film noir*

Le réalisateur, Frank Tuttle (1892-1963)

Frank Tuttle travaille à partir de 1924 à la Famous Players Lasky Corporation et à la Paramount Famous Lasky Corporation devenue ensuite la Paramount Pictures Corporation. Avant *La Clé de verre*, il dirige les grandes vedettes féminines – Bebe Daniels, Clara Bow, Louise Brooks, Gloria Swanson, Carole Lombard – et masculines – Adolphe Menjou, William Powell, Gary Cooper, Bing Crosby, Cary Grant – sans que sa filmographie soit remarquable

Il reste comme le réalisateur de la première version du roman de Dashiell Hammett et celui de *Tueurs à gages* (*This Gun for Hire* F, 1942), adaptation du roman de Graham Greene réunissant à nouveau le couple Alan Ladd et Veronica Lake après, la même année, une nouvelle adaptation de *La Clé de verre* par Stuart Heisler. [715].

Un duo d'acteurs pour les rôles masculins de Paul Madvig et d'Ed Beaumont

La distribution des rôles féminins du film (Claire Dodd et Rosalind Keith) annonce que ce sont les personnages masculins, interprétés par Edward Arnold et George Raft, qui sont mis en avant.

La corpulence d'Edward Arnold (1890-1956) convient aux rôles d'hommes publics. La même année que *La Clé de verre*, il est secrétaire de la guerre dans *The President Vanishes* (William A. Wellman, 1934), ou policier dans *Hide-Out* (Woody S. Van Dyke, 1934).[716]

---

[714] Fiche technique en annexe page 508.

[715] Il réalise également *Fatalité* (*Suspense*), un *film noir*, en 1946, à la Monogram.

[716] Il est ensuite gangster dans *La Foule en délire* (*The Crowd Roars*, Richard Thorpe, 1938) ou procureur dans *Johnny, roi des gangsters* (*Johnny Eager*, Mervyn LeRoy, 1941). Il est « le méchant des comédies de Capra »[716] dans *Vous ne l'emporterez pas avec vous* (*You Can't Take It With You*, 1938), *M. Smith au Sénat* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939) ou *L'Homme de la rue* (*Meet John Doe*, 1941). Il interprète Nero

George Raft (1901-1980) est connu pour le rôle de Rinaldo dans *Scarface* de Howard Hawks (1932) qu'il parodie dans *Certains l'aiment chaud* (*Some Like It Hot*, 1959) de Billy Wilder.[717] Son nom est associé au *film noir* : *Johnny Angel* (1945) et *Nocturne* (1946) d'Edwin L. Marin, *Feu rouge (Red Light* (1950) de Roy Del Ruth, *Sur la trace du crime* (*Rogue Cop*, 1950) de Roy Rowland, 1950) et *Loan Shark* (1952) de Seymour Friedman.

Il est renommé pour avoir assuré malgré lui la relance de la carrière d'Humphrey Bogart en déclinant, en 1941, deux rôles qui sont revenus à ce dernier. Lassé des rôles de gangster, il refuse le rôle d'Earle dans *High Sierra* de Raoul Walsh et, sceptique à l'idée de tourner dans le premier film d'un inconnu, il renonce au rôle de Sam Spade dans *The Maltese Falcon* de John Huston.

La représentation de la corruption politique : le poids du code Hays transforme l'histoire

La Paramount achète les droits cinématographiques du roman pour 25 000 dollars[718]. L'office Hays, consulté, ne juge pas souhaitable de porter à l'écran une description de la politique corrompue d'une grande ville américaine mais accepte, néanmoins, un scénario dans lequel celle-ci est atténuée[719].

C'est ainsi que le personnage de Paul Madvig (Edward Arnold) n'a guère de lien avec le milieu et que celui de Ed Beaumont) n'est plus un joueur invétéré. L'épisode de la dette qu'il essaie de récupérer à New York en forgeant une fausse pièce à conviction – un chapeau – est supprimé. L'affaire du journal à la solde du milieu disparaît, ôtant au personnage de Beaumont le froid calcul qui le fait séduire l'épouse du directeur, provoquant ainsi le suicide de ce dernier.

Wolfe (*Meet Nero Wolfe*, Herbert Biberman, 1936) et un privé aveugle dans *Les Yeux dans les ténèbres* (*Eyes in The Night* de Fred Zinnemann, 1942).

[717] Mais il travaille avec Raoul Walsh dans *Les Faubourgs de New York* (*The Bowery*, 1933), *L'Entraîneuse fatale* (*Manpower*, 1941), *Une femme dangereuse* (*They Drive by Night*, 1940) ou *Intrigues en Orient* (*Background to Danger*, 1943)

[718] Voir lettre de Hammett à Alfred A. Knopf datée du 27 avril 1931 dans Dashiell Hammett, *La Mort c'est pour les poires*, *op.cit.*, p.89.

[719] James Naremore, *More Than Night, Film Noir in Its Contexts*, Berkeley, University of California Press, 2008, p.57.

Toutefois, à la fin du film, Madvig semble s'accommoder politiquement du retournement de situation après les aveux du sénateur : il soutient un autre candidat, ce qui confirme en réalité la corruption de la ville.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:16:09 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 2 : Beaumont et Opal sortent ensemble

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:03:01 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 3 : Paul Madvig (Edward Arnold)

La transformation des personnages, l'effet corporel et la *persona* des acteurs

La rondeur d'Edward Arnold (Figure 3) fait de Paul Madvig un personnage paternel, désireux d'éloigner sa fille du veule Taylor. Elle accentue la disparité d'âge entre lui et Janet, accentuant le rôle de « marchandise échangée » de cette dernière dont le rôle demeure cependant en retrait.

Le personnage de Beaumont, avec sa complexité, faite de détermination et d'une morale bien à lui dans le roman, est le plus affecté par le scénario. L'image de l'acteur George Raft qui l'interprète, composée de ses différents rôles[720] et de sa réputation de liens avec la pègre, aurait convenu d'une certaine façon à un scénario respectant les éléments supprimés, bien que son jeu ne puisse guère refléter la complexité du personnage de Hammett[721].

Un film annonçant le *film noir* : fin non satisfaisante, image contrastée

Lors d'une réunion dans le bureau du district attorney, Beaumont démontre la culpabilité du sénateur à la manière du détective traditionnel, en produisant une preuve (l'embout d'une canne) qu'il a recueillie sur le lieu du crime. La révélation théâtrale du

[720] En particulier celui du lieutenant de Tony Camonte dans *Scarface* (Howard Hawks, 1932)

[721] Outre les personnages de Spade et Roy Earle (voir plus haut), il a été envisagé pour les rôles de Baby Face Martin dans *Rue sans issue* (*Dead End*, William Wyler, 1937) ou de Rick dans *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), rôles revenus également à Humphrey Bogart.

coupable en présence de l'autorité policière et des principaux personnages est certes bien éloignée de celle du roman de Hammett[722] et rapproche l'intrigue de celle des films de détection classique. Elle est plus simple que celle du roman tout en s'enchaînant clairement et directement.

Le désir de Madvig d'épouser Janet, la fille du sénateur Henry, est conservé dans le scénario mais le lien qui se tisse entre Ed Beaumont et la jeune fille disparaît. Le film se termine sur l'image d'une complicité, peut-être plus tendre qu'avunculaire[723], entre Ed et Opal (Figure 2, page 164).

Cependant, en dépit de cette dernière image indiquant un certain avenir heureux pour Opal et Beaumont, l'histoire se termine de façon non satisfaisante pour Madvig. Il ne se mariera pas avec Janet et ne soutiendra pas le candidat de son choix. Si le film ne figure pas dans l'ensemble des *films noirs*, ensemble que l'on fait débuter en 1941, c'en est un, néanmoins, car, comme le remarque Marc Vernet, « l'historiographie classique a en quelque sorte isolé artificiellement l*e film noir* en lui attribuant des caractères propres qui, en fait, existaient déjà dans le cinéma américain »[724].

Henry Sharp, le directeur de la photographie, assure la photographie de films de tout genre[725] depuis ses débuts au cinéma en 1915. Il sera, après *La Clé de verre*, le directeur de la photographie de plusieurs *films noirs* parmi lesquels : *Espions sur la Tamise* (*Ministry of Fear*, Fritz Lang, 1945), *Jealousy* (Gustave Machatý, 1945), *The Glass Alibi* (W. Lee Wilder, 1946), *The Guilty* et *High Tide* (John Reinhardt, 1947).

La Clé de verre, en 1935, souffre cependant du choix d'une photographie qui semble prendre le parti d'un éclairage cru[726] sans l'appliquer de façon toujours significative.

---

[722] Type de démonstration reprise dans l'épilogue de l'adaptation du *Thin Man* (W. S. Van Dyke, 1934) par les scénaristes Frances Goodrich et Albert Hackett un an auparavant.

[723] Dans le roman et ce film, Beaumont appelle la mère de Madvig et d'Opal : « M'man ».

[724] Marc Vernet, *Le Film noir américain, repères et ressources documentaires*, Paris, BiFi, 2005, p. 21.

[725] Il travaille avec Ince pour, notamment *Loran Doone* (Maurice Tourneur, 1922). Il assure la photographie de *Don X, fils de Zorro* (*Don Q Son of Zorro*, Donald Crisp, 1925), *Le Pirate noir* (*The Black Pirate*, Albert Parker, 1926) avec Douglas Fairbanks, *La Foule* (*The Crowd*, King Vidor, 1928). Il travaille avec Jack Conway, Allan Dwan, Tod Browning. Dans les années trente, il travaille avec Leo McCarey pour *La Soupe au canard* (*Duck Soup*, 1933) et Norman Z. McLeod pour *Alice au pays des merveilles* (*Alice in Wonderland*, 1933).

[726] Alain Silver et Elizabeth Ward, *Encyclopédie du Film Noir*, trad. Michèle Hechter, Paris, Rivages, 1987, p.75. Les auteurs comparent les éclairages « très crus » du film de 1935 au film de 1942.

Ce choix est efficace dans la scène où Beaumont manœuvre pour faire étrangler le patron des jeux clandestins par son propre garde du corps.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:06:27 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 4 : l'ombre du chapeau

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:08:06 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 5 : la lampe se balance

L'ombre du chapeau sur les yeux de Beaumont masque ce qui pourrait transpirer de ses intentions (Figure 4). La lampe commence à se balancer au début du crime, les ombres mouvantes signalent une issue incertaine. Le mouvement s'arrête, indiquant que le meurtre, hors-champ, est accompli. La lampe a éclairé violemment (Figure 5) ou plongé dans l'ombre Beaumont qui a désarmé la victime et assiste au crime sans intervenir. L'ombre portée, marque du *film noir*, est extrêmement sombre.

En revanche, cette marque du *film noir* apparaît dans des scènes sans enjeu dramatique. Un exemple en est donné dans une scène au début du film.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:05:01 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 6 : les ombres fantastiques

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:05:52 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 7 : Clarkie a raté son tour de magie

Dans son bureau, Madvig, seul avec Beaumont, lui demande de nouer sa cravate et montre, d'un air satisfait les nouvelles chaussettes qu'il porte pour aller dîner chez le sénateur. Le dialogue souligne leur grande intimité tant dans les mises en garde de Beaumont au sujet de la dangerosité d'un homme dont Madvig a éconduit la demande,

que dans ses conseils amusés d'élégance vestimentaire. L'image reprend cette complicité : Paul Madvig, debout, surplombe son « assistant » de toute sa stature mais celui-ci s'est assis de façon détendue dans le fauteuil de son « chef ». Or l'image montre des ombres portées fantastiques sans rapport avec le laisser-aller confiant des deux personnages (Figure 6).

On retrouve le même manque de rapport entre l'ombre portée par Clarkie et l'insignifiance de son personnage comique et simplet dont les essais de prestidigitateur de salon échouent piteusement (Figure 7).

Il est à noter que le titre du roman, reflet d'un rêve de Janet, est conservé pour le titre du film sans aucun essai d'explication. La seconde adaptation va essayer, assez maladroitement de s'y appliquer.

1.2 - *La Clé de verre* (*The Glass Key*), Stuart Heisler, 1942[727]

Stuart Heisler (1896-1979)

Monteur de 1924 à 1936[728], Stuart Heisler débute une carrière de réalisateur à la Paramount en 1936.

> Stuart Heisler est l'exemple type du réalisateur ayant gravi tous les échelons du cinéma. Il mène une carrière en marge des grands studios de Hollywood et laisse derrière lui une œuvre qui erre du côté de la série B de qualité […] Il faut attendre 1942 et *La Clé de verre*, un film policier, pour qu'il s'impose. Par la suite, le réalisateur s'essaie à pratiquement tous les genres, avec une maîtrise certaine […] Le cinéaste ne semble pas posséder de style personnel, mais sa mise en scène n'est pas dénuée de petites trouvailles.[729]

Il réalise plusieurs films noirs avant *La Clé de verre* : *Among the Living* (1941), puis, en 1955, *La Peur au ventre* (*I Died a Thousand Times*), remake de *High Sierra* (1941) et de *La Fille du désert* (*Colorado Territory*, 1955) de Raoul Walsh.

---

[727] Fiche technique en annexe page 509.

[728] Monteur des films de George Fitzmaurice, Henry King (*Stella Dallas*, 1925), Leo McCarey, Frank Tuttle, Roy Del Ruth, Henry Hathaway (*Peter Ibbetson*, 1935), King Vidor (*The Wedding Night*, 1935) ou Raoul Walsh (*Klondide Annie*, 1936).

[729] Bifi, http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=9161.

Un trio d'acteurs

Si la première version de *La Clé de verre* opposait les deux personnages masculins en laissant de côté les deux rôles féminins, la version de 1942 choisit la configuration de trois acteurs. Brian Donlevy fait face au couple Alan Ladd-Veronica Lake, couple destiné à une grande popularité.

Brian Donlevy a quarante-et-un ans en 1942, l'âge du rôle qu'il joue avec une grande énergie. Après *La Clé de verre*, il peut être aussi bien, dans des *films noirs*, assistant du procureur dans *Le Carrefour de la mort* (*Kiss of Death*, 1955) d'Henry Hathaway ou capitaine de la police dans *A Cry in the Night* (1956) de Frank Tuttle, que gangster dans *Association criminelle* (*The Big Combo*, 1955) de Joseph Lewis ou *Shakedown* (1950) de Joe Pevney.

Alan Ladd est révélé en acteur de *film noir* en 1942 par *Tueur à gages* (*This Gun for Hire*) de Frank Tuttle et *La Clé de verre* dans lequel son allure juvénile (il a, cependant, vingt-neuf ans) s'oppose à la maturité de Brian Donlevy. Il est ensuite souvent enquêteur amateur : soldat démobilisé dans *Le Dahlia bleu* (*The Blue Dahlia*, 1946) de George Marshall, pilote d'avion dans *Meurtre à Calcutta* (*Calcutta*, 1947) de John Farrow, journaliste dans *Enquête à Chicago* (*Chicago Deadline*, 1949) ou inspecteur des Postes dans *Échec au hold-up* (*Appointment With Danger*, 1951) de Lewis Allen.

Veronica Lake accède à la notoriété à vingt ans en 1942, en même temps qu'Alan Ladd et dans les mêmes films. René Clair l'emploie la même année dans *Ma femme est une sorcière* (*I Married a Witch*). Sa coiffure est si célèbre qu'elle est donnée en contre-exemple aux ouvrières pendant la Seconde Guerre Mondiale[730].

Un scénario plus complexe, retour aux sources et modifications

Le scénario du film de 1942 est plus complexe que celui de 1935. Certaines modifications semblent tenir à un opportunisme politique ou obéir au code Hays, tandis que d'autres structurent les rapports entre les personnages en les simplifiant structurellement et en modifiant leur caractère.

[730] Voir la note 607, page 138.

Le personnage de Shad O'Rory qui possède dans le roman « un soupçon d'accent irlandais »[731], est transformé en un Nick Varna, joué par Joseph Calleia[732], acteur d'origine maltaise souvent employé dans des rôles d'étranger. Le nom de Nick Varna évoque plus la Bulgarie que l'Italie, cependant Paul Madvig, méprisant, dit du personnage que c'est un *spaghetti bender*[733]. Peut-être l'entrée des États-Unis en 1942 dans la seconde guerre mondiale a-t-elle déterminé ce changement, les minorités américaines en relation avec les pays alliés devant être ménagées pour former une cohésion face aux pays ennemis parmi lesquels se trouvent l'Italie et la Bulgarie?

La révélation du coupable, à la fin du film, diffère de celle du roman dans lequel le sénateur niait les accusations de Beaumont et projetait de tuer Madvig, seul témoin du crime. Confirmant ses qualités de stratège[734], Beaumont accuse Janet devant son père, forçant celui-ci à avouer. Cette fin se concilie le code Hays : l'homme politique n'a que le meurtre accidentel de son fils à se reprocher et n'est pas prêt à aller jusqu'au crime pour se faire élire.

Le personnage d'Opal n'est plus la fille de Madvig mais sa sœur, organisant un lien de symétrie frère (Paul) et sœur (Opal) de la famille Madvig à sœur (Janet) et frère (Taylor) de la famille Henry, Cette transformation ne modifie pas tant le personnage d'Opal que celui de Paul et son rapport à Beaumont : Paul Madvig, de père de famille vivant sous le même toit que sa mère et sa propre fille (dans le roman et dans le film de 1935), devient un célibataire vivant chez sa mère et ayant donc le même statut que celui de Beaumont. Celui-ci n'est plus en quelque sorte un « fils » mais un concurrent qui peut séduire la femme de celui qui n'est plus le « père ». D'autre part, la conduite de Madvig interdisant à sa sœur de fréquenter Taylor Henry peut prêter à toutes les interprétations…

Échappant à la censure du code Hays, un épisode important montrant le froid calcul de Beaumont et supprimé dans le film de 1935, est repris par les scénaristes. Beaumont y séduit l'épouse du directeur d'un journal que Varna détient en sous-main. La sensualité agressive de la femme (Margaret Hayes), le sourire narquois de Beaumont, la façon dont ils s'enlacent et s'embrassent sur le canapé (un plan sur un feu de bois dans

---

[731] Dashiell Hammett, *La Clé de verre* dans *Romans*, *op.cit.*, p.744.

[732] Joseph Calleia que l'on retrouvera dans *After the Thin Man* (W. S. Van Dyke, 1936), dans le personnage louche de « Dancer ».

[733] « Un descendant d'Italien articulant mal » (http://www.urbandictionary.com).

[734] Elles sont semblables à celle de l'Op' de la Continentale dans le roman *Moisson Rouge* qui dresse les adversaires les uns contre les autres.

l'âtre évoque la consommation) devant le mari pitoyable (Arthur Loft), tous ces éléments forment un ensemble correspondant à la tonalité cynique des romans de Dashiell Hammett.

L'épisode de la dette de jeu que Beaumont va récupérer à New York et la narration du rêve de Janet disparaissent, comme dans le film de 1935. Cependant, un essai de justification du titre intervient très tôt (à presque cinq minutes du début) : Madvig, pour donner une image de ses liens avec le sénateur, dit à Beaumont qu'il a pratiquement la clé de sa maison, « – Oui, mais une clé de verre, assure-toi qu'elle ne se casse pas entre tes mains », répond Beaumont. La métaphore, perdant le sens qu'elle avait dans le roman, est ainsi évacuée sans être reprise ensuite.

Un film considéré comme *noir*, en dépit d'une fin heureuse

À l'opposé de la tonalité ambigüe de la fin du roman[735], le film se termine par le départ de Beaumont et Janet, avec quasiment la bénédiction de Madvig. Le visage souriant de Beaumont/Alan Ladd à la fin du film (figure 9) est à mettre en rapport avec celui de Beaumont/George Raft de la première adaptation (Figure 2, page 164) : c'est une fin heureuse.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:01:11 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

FIGURE 8 : l'entrée de Paul Madvig

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:20:43 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

FIGURE 9 : le visage souriant de Beaumont

Cependant le réalisateur, le directeur de la photographie et la responsable des costumes contribuent au rythme dynamique d'un *film noir*. L'installation des

[735] Madvig, qui vient d'apprendre le départ de son ami avec la femme qu'il a désiré épouser, s'en va en marmonnant le mot « chance ». Les deux dernières phrases du roman sont : « Janet Henry regarda Beaumont. Il avait les yeux rivés sur la porte », Dashiell Hammett : *La Clé de verre* dans *Romans*, *op.cit.*, p.875.

personnages, l'éclairage des décors, la gamme de noirs et de blancs situent le film parmi *les films noirs*.

Rétablissant un équilibre entre Beaumont, le « héros » de l'histoire et Madvig « le perdant », c'est ce dernier qui ouvre et clôt le film. Son entrée, précédée et suivie d'une sorte de cour (établissement du statut du personnage dans l'univers de la diégèse et dans le film) bénéficie du jeu de Brian Donlevy qui rend l'aplomb du politicien expérimenté, le mélange de vulgarité et de naïveté du personnage, son impétuosité (figure 8). La dernière image le montre de dos, il a perdu (sa fiancée) mais a eu le dernier mot (« – Tu attends que j'appelle le prêtre ? ») et a repris la bague de Janet d'un geste décidé et moqueur.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:03:02 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 10 : Beaumont, le joueur

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:03:16 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 11 : Beaumont s'oppose à Varna

Le personnage de Beaumont, après une brève apparition au milieu d'autres personnages mineurs, est présenté en plan rapproché, de dos, en un geste qu'il immobilise (Figure 10). Il lance les dés, c'est un joueur. Suit une longue séquence au cours de laquelle il s'affirme comme l'intermédiaire entre Varna et Madvig : il bloque le passage menant au bureau de ce dernier (Figure 11), annonçant plusieurs épisodes majeurs ultérieurs. On remarque, dans le cadrage de ces présentations, que ce sont des hommes-troncs, répondant à l'exigence du code.

Le réalisateur et Theodor Sparkuhl[736], le directeur de la photographie, mettent en valeur des situations particulières en précisant les relations des personnages.

Lorsque Madvig est mis en examen pour le meurtre de Taylor Henry, l'image le montre dans une position horizontale de faiblesse morale. Beaumont, qui n'a été en position horizontale que lorsqu'il a été torturé ou bien sur son lit d'hôpital, lui rend visite. Madvig est montré « derrière les barreaux » que dessinent les ombres portées. Beaumont est en dehors de cette sphère, mais son ombre portée se situe à la limite de celle-ci, reflet de sa position entre légalité et transgression de la loi (Figure 12).

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:03:27 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 12 : les ombres qui séparent

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:19:37 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 13 : le noir qui englobe

Lors d'une entrevue entre Nick Varna et le sénateur Henry (Figure 13), la mise en scène, noircissant l'image par de grands parapluies, en fait des conspirateurs, les abritant non seulement de la pluie mais également de l'indiscrétion potentielle des autres personnages.

Le décor est également signifiant : le plafond à caissons sous lequel se tient le sénateur qui va être inculpé, écrase le personnage et l'enferme (Figure 14).

[736] Theodor Sparkuhl, le directeur de la photographie, est d'origine allemande et a travaillé avec Ernst Lubitsch et Pabst. Après un bref séjour en Grande-Bretagne, il a collaboré en France avec Robert Florey, Marc Allégret et Jean Renoir (*On purge bébé* et *La Chienne* en 1931). Il va ensuite aux États-Unis, travaille avec Rouben Mamoulian (*La Furie de l'or noir*/*High, Wide and Hansome*, 1937), avec William A. Wellman (*Beau Geste*, 1939). En 1940, il assure la photographie du *film noir*, *Street of Chance* (Jack Hively, 1940)[736]. Puis, il collabore avec Stuart Heisler pour *Among the Living* en 1941 et l'année suivante pour *The Remarkable Andrew*, une comédie avec Brian Donlevy.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:16:32 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 14: le plafond écrasant

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:25:31 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 15 : Paul et Lincoln (détail)

Plus discrètement, un tableau décorant le bureau électoral associe Paul Madvig à Abraham Lincoln (Figure 15).

Les chapeaux de Janet modulent le deuil de la jeune femme, son état d'esprit et la perspective d'une fin heureuse. S'ils cachent la célèbre coiffure de l'actrice, ils tentent néanmoins d'en reproduire la forme : de chaque côté de son visage pendent des voiles imitant la forme de la chevelure. Ces voiles sont noirs à la sortie du cimetière et plus tard, blancs lors de la visite à Beaumont. Dans la dernière scène, elle arrive chez Beaumont pour lui demander de partir avec lui avec un chapeau blanc, un véritable chapeau de mariée, avec une amorce de voile (Figure 16 et figures suivantes).

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:20:36 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 16 : le grand deuil

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:25:55 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 17 : le demi-deuil

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:19:04 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 18 : un chapeau de mariée

1.3 - Le personnage du justicier solitaire, Beaumont, Alan Ladd et Shane

Le film de 1935 se termine sur l'image de Beaumont et d'Opal devant une porte non pas pour *partir* mais pour aller se distraire. Beaumont/George Raft reste dans la ville. En revanche, comme dans le roman, le film de 1942 se conforme à la fin voulue par Dashiell Hammett : le départ de Beaumont et de Janet pour la grande ville.

Beaumont/Alan Ladd est l'homme qui passe[737] : il a assuré ce qu'il estime être une mission, enduré volontairement des épreuves et repart. On pense alors à Alan Ladd interprétant le personnage éponyme de *Shane* (*L'Homme des vallées perdues*, George Stevens)[738], western de 1953 dans lequel le héros « « prend en charge des actes violents que l'on sait nécessaires mais auxquels on répugne »[739].

On pense également au personnage de justicier de Clay Blaisdell/Henri Fonda et au couple qu'il forme avec Tom Morgan/Anthony Quinn dans *L'Homme aux colts d'or* (*Warlock*, Edward Dmytryck, 1959). Si la critique a souligné le caractère homosexuel et sadomasochiste des relations entre Beaumont et Jeff[740] dans *La Clé de verre*, le lien qui lie Madvig à Beaumont évoque des habitudes conjugales (Madvig en chaussettes et le col ouvert, ou en peignoir et se brossant les dents devant un Beaumont toujours tiré à quatre-épingles ou Beaumont reboutonnant la veste débraillé de Madvig).

Le personnage de Beaumont, dans le film de 1942, a une tendance compulsive à embrasser les jolies femmes (son infirmière, la femme de l'imprimeur), tendance qui typera les enquêteurs ultérieurs, tel le Mike Hammer de Mickey Spillane. Mais il n'en a n'a pas, comme Clay Blaisdell, le goût pour la violence gratuite[741].

2. *Le Faucon maltais*, trois films exemplaires de l'adaptation à Hollywood

Le roman de Dashiell Hammett paraît en février 1930. La même année, le studio Warner Bros en achète les droits cinématographiques et le film sort en mai 1931. Darryl Zanuck est alors le directeur de la production du studio fondé en 1923 par les quatre frères Warner sous le nom de Warner Brothers Pictures Inc.

---

[737] Avant son altercation volontaire avec Madvig, il dit vouloir partir pour New York, fatigué de ces histoires de bouseux (00:29:15). Comme dans le roman, il est « tired of hick-town stuff », Dashiell Hammett, *Complete Novels*, *op.cit.*, p.651.

[738] Mais aussi, aux personnages des films de Clint Eastwood (*L'Homme des hautes plaines*/*High Plains Drifter*, 1973) ou *Pale Rider* (1985) et … à Lucky Luke.

[739] Michel Serceau, *Le Mythe, le miroir et le divan : pour lire le cinéma*, Villeneuve d'Asc, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, p.206.

[740] Silver et Ward, *op.cit.*, p.75.

[741] Violence que l'on peut observer dans *En quatrième vitesse* (*Kiss Me Deadly*, Robert Aldrich, 1955).

> 1931 marque la véritable apparition du style Warner Bros, première manière, qu'on pourrait appeler "style Zanuck", et qui va prévaloir jusque vers 1935. Aux antipodes de l'élégance sophistiquée qui régnait à la MGM ou à la Paramount, l'inspiration est crûment réaliste, populaire et toujours citadine […] La dénonciation de la corruption, de la vénalité, des abus de toutes sortes est d'ailleurs un thème constant.[742]

À partir de 1934, le studio aspire au prestige, « aspiration qui se traduit par des sujets plus ambitieux, des budgets plus importants, un accent nouveau mis sur la qualité et un ralentissement concomitant du rythme effréné de production qui avait caractérisé la première moitié de la décennie »[743]. Mais Jean-Pierre Coursodon relève que « l'apparition de genres nouveaux comme le film d'aventures en costumes n'entraîne pas nécessairement un changement dans l'orientation idéologique du studio »[744]. Cette aspiration à des sujets plus ambitieux sera à l'origine de films aussi divers que *La Vie de Louis Pasteur* (*The Story of Louis Pasteur,* William Dieterle, 1936), *Les Aventures de Robin des bois* (*The Adventures of Robin Hood*, Michael Curtiz, 1938), *Les Fantastiques Années vingt* (*The Roaring Twenties*, Raoul Walsh, 1939) ou *La Balle magique du docteur Ehrlich* (*Dr. Ehrlich's Magic Bullet*, William Dieterle, 1940).

John Huston, dans un entretien avec Rui Nogueira et Bertrand Tavernier déclare que la Warner

> accordait une grande importance au scénariste et cela n'existait pas dans les autres studios, sauf peut-être à la MGM, mais d'une manière complètement différente. A la Metro, il fallait écrire pour les vedettes. À la Warner, le scénariste passait avant et c'est l'histoire qui comptait […] la Warner était vraiment un studio extraordinaire, et je ne peux que lui décerner des louanges.[745]

D'autre part, « de tous les studios, Warner est peut-être celui où les remakes (presque toujours de films eux-mêmes Warner) étaient le plus fréquents […] Parfois le remake est aussi lointain qu'officieux[746]. C'est le cas, en 1936, d'une « adaptation » très lointaine mais non officieuse du roman de Dashiell Hammett, *Satan Met a Lady*, réalisée

---

[742] Jean-Pierre Coursodon, *La Warner Bros*, Éditions du Centre Pompidou, 1991, p.94.

[743] *Idem*, p.102.

[744] *Idem*, p.103.

[745] Bertrand Tavernier et Rui Nogueira, *Entretien avec John Huston* dans Gilles Ciment (dir.), *John Huston*, Paris, Dossier Positif, Éditions Rivages, 1988, pp.32 et 33.

[746] Jean-Pierre Coursodon, *La Warner Bros op.cit.*, p.109, voir également Everson, note 703, page 156.

par William Dieterle, une des trois adaptations après celle de Roy Del Ruth en 1931et avant celle de John Huston en 1941.

Suivant la logique du roman, les trois films proposent un film à énigme en tension avec une histoire d'amour (pas uniquement sexuel). Le spectateur suit des énigmes parallèles[747]: la jeune femme va-t-elle arriver à séduire le détective/l'aime-t-elle vraiment ? Celui-ci va-t-il découvrir l'assassin de son associé/va-t-il trouver le faucon ? Il est à noter que la statuette du faucon de Malte qui donne son titre au roman et aux films de 1931 et de 1941, tout comme le « cor de Roland » du film de 1936, ne sont que des prétextes, ce qu'Hitchcock appellera plus tard un McGuffin.

L'étude des trois adaptations, de 1931 à 1941, est l'occasion d'observer leur « fidélité » au roman, l'évolution du langage cinématographique et des codes qui se met en place pour arriver à cet « âge d'or » d'Hollywood et la création du canon du personnage de détective sous les traits d'Humphrey Bogart.

2.1 - Une condensation de l'histoire et une fidélité aux dialogues

Bref rappel du roman

Brigid O'Shaughnessy, qui se présente sous l'identité de Miss Wonderly, puis de Miss Leblanc, demande à Sam Spade de l'agence Spade et Archer de retrouver sa sœur disparue en compagnie d'un certain Thursby. L'associé de Spade, Miles Archer, est assassiné en filant Thursby, qui est lui-même abattu. Deux policiers enquêtant sur le crime soupçonnent Spade, amant d'Iva, la femme d'Archer. Spade apprend l'existence d'une statuette précieuse convoitée par une bande d'escrocs : Joel Cairo, et celui qui la dirige, Casper Gutman accompagné de son jeune ami, Wilmer Cook. Le capitaine d'un bateau s'écroule, mort, dans le bureau de Spade. Il apportait la statuette du faucon. Celle-ci se révèle être un faux.

Wilmer Cook est jeté en pâture à la police afin d'arrêter l'enquête sur les meurtres. Gutman et Cairo s'enfuient. Spade accuse Brigid O'Shaughnessy des meurtres et appelle la police qui arrête la jeune femme. Cairo et Wilmer sont arrêtés après que Wilmer se soit vengé de son protecteur en le tuant. Spade retourne à l'agence où l'attend Iva.

[747] Énigmes parallèles jusqu'au bout, l'amour de Miss O'Shaughnessy est-il un leurre, comme l'est le faucon ?

Le scénario : la condensation de l'action, la suppression d'un personnage

Jugée sans doute peu cinématographique et alourdissant le scénario, la narration dans la narration (l'histoire de Flitcraft que conte Spade à Miss O'Shaughnessy) est supprimée dans les trois versions. Un épisode aussi peu cinématographique que la lettre qu'Effie écrit à son cousin, enseignant à l'université, afin d'avoir confirmation de l'existence du faucon de Malte, est également supprimé dans les films de 1931 et 1941, mais conservé dans le film de 1936.

Le personnage de Rhea, la fille de Gutman dont ce dernier se sert cyniquement dans le roman – il la laisse droguée et inconsciente afin de retarder la filature de Spade – est supprimé dans les trois films. Certes l'absence de l'épisode allège la complexité de l'action, cependant la suppression du personnage modifie la perception que nous avons de Wilmer et de Gutman, le premier n'est plus le personnage sadique du roman et le deuxième n'a plus autant de cynisme.

Sans le personnage de Rhea, la bande de Gutman est entièrement masculine tandis que Miss O'Shaughnessy en devient l'élément féminin perturbateur.

Nombre de répliques du roman sont conservées dans le film. Nous observerons l'importance de leur déplacement – dans la bouche d'autres personnages ou dans des scènes à tonalité différente.

2.2 - *Le Faucon maltais* (Roy Del Ruth)[748]. En 1931, un film *pre-code* et une *success story*[749]

Le réalisateur, Roy Del Ruth (1893-1961)

Roy Del Ruth débute en 1916 à la Keystone Film Company : il écrit histoires et scénarios jusqu'en 1929. Entre temps, il dirige *Footloose Widows* en 1926 pour la Warner Bros, studio dont il réalise le premier film parlant (*The Terror*, 1928) puis le premier film en couleur (*The Desert Song*, 1929). Au même studio, il dirige le film musical *Gold Diggers of Broadway* en 1929 et en 1931, *Blonde Crazy* avec James Cagney et *Le Faucon maltais*.[750]

---

[748] Fiche technique en annexe, page 505.

[749] Voir Francine Ananian, *L'Adaptation cinématographique d'un roman noir*…, op.cit.

[750] Ensuite, il réalise des comédies musicales pour la Warner Bros, mais aussi pour la MGM (*Broadway Melody of 36*, *La du Barry était une dame*/*Du Barry Was a Lady* en 1943, *Broadway Rythm* en 1944. On

Les acteurs interprètes de Sam Spade et Miss Wonderly

Ricardo Cortez, a trente et un ans lors de la réalisation du *Faucon maltais*. Né Jacob Krantz de parents autrichiens[751], les studios lui attribuent un nom à consonance espagnole, en raison de son physique et du succès des acteurs du type *latin lover* tels que Rudolf Valentino ou Ramon Novarro. Avant *Le Faucon maltais*, il a été dirigé par Frank Capra, Tay Garnett, ArchieMayo.[752]

Bebe Daniels, en 1931, a déjà une longue carrière d'actrice avec des réalisateurs tels que Cecil B. DeMille, Allan Dwan, Sam Wood, Frank Tuttle, Gregory LaCava, Lloyd Bacon. Elle tourne ensuite assez peu : des drames, des comédies, des musicals. Née en 1901, elle a trente-deux ans au moment du tournage du film. C'est une vedette dont le statut apparaît nettement dans la publicité autour du film (voir documents en annexe, page 523).

La narration : une focalisation hésitante et des ajouts notoires

Le film suit la trame narrative du roman quant à l'énigme, à la chronologie de la quête et aux liens entre les différents personnages. Il est à noter que l'héroïne se présente comme Ruth Wonderly (Bebe Daniels) et ne change pas d'identité. Elle ment moins souvent.

Les scénaristes prennent le plus souvent le parti d'une focalisation interne suivant les pas de Spade. Ils attirent d'autant plus l'attention aux exceptions à ce mode dont ils se dégagent en montrant Miss Wonderly seule, cachant de l'argent, écoutant à l'insu de Spade sa conversation avec Iva Archer ou bien celle avec les membres de la bande, ou bien en montrant Gutman et Cairo s'entretenant seuls à l'abri des oreilles de Spade. À chaque fois, le spectateur en sait alors plus que le détective. En revanche, juste après la

---

lui doit également quelques drames (*C'était inévitable*/*It Had to Happen*, 1936, avec George Raft) et plusieurs comédies (*C'est arrivé dans la cinquième avenue*/*It Happened on Fifth Avenue*, 1947).

[751] Né à New York pour *IMDB* ou *Wikipedia.org* (*Vienna has been incorrectly cited as his birthplace*), en 1900 pour les deux sites, en 1899 pour Robert J. Avrech dans *Hollywood Unmasked : Latin Lover is Kosher Butcher'Son*, http://www.breitbart.com/Big-Hollywood/

[752] Il continue sa carrière avec Gregory LaCava, William A. Wellman, Michael Curtiz, Lloyd Bacon, William Keighley, Norman Foster, Ted Tetzlaff, Edgar G. Ulmer, Robert Wise. Il apparaît dans des *films noirs* tels que *Le Médaillon* (*The Locket,* John Brahm, 1946) et *Blackmail* (Lesley Selander, 1947). Lui-même en réalisera deux en 1940 : *City of Chance* et *Girl in 313*.

découverte du corps d'Archer, la conversation entre Spade et un témoin chinois, en langue étrangère *non sous-titrée*, met le spectateur dans la position d'en savoir moins.

Certaines modifications du roman transforment les personnages : Gutman, dans le roman, assure que Wilmer est comme un fils pour lui, mais que « si l'on perd un fils, il est possible d'en trouver un autre » alors qu'il n'y a « qu'un seul faucon de Malte »[753]. Dans cette première adaptation, c'est Spade – célibataire – qui reprend l'argument afin d'obtenir l'accord de Gutman[754]. Le transfert de la réplique, dans le film, minore le cynisme de l'un (Gutman) et majore celui de l'autre (Spade). Il est possible que les scénaristes n'aient pas voulu prêter cette absence de sentiment d'un « père » pour son « fils ».

Deux ajouts, bien plus notoires, modifient, chacun d'une façon différente, le personnage du détective. L'un le dote d'un adjuvant en la personne du témoin chinois cité plus haut, l'autre modifie son futur en lui faisant accéder au poste d'enquêteur principal pour le bureau du procureur. Le premier ajout, qui fait perdre au personnage du détective sa capacité de déduction, modifie ses rapports ultérieurs avec Miss Wonderly : il sait, dès le début, qu'elle est la meurtrière d'Archer. Le second ajout modifie la tonalité pessimiste du roman et éloigne le personnage du détective indépendant et solitaire du privé *hard boiled*.

Les axes thématiques : hétérosexualité d'un *film pre-code* et misogynie

On observe dès les premières images la surreprésentation de l'hétérosexualité. Réalisé avant l'application stricte du code Hays, *Le Faucon maltais* de Roy Del Ruth appartient à ce que l'on regroupe sous le terme de films *pre-code*. Certaines représentations visuelles et certaines situations scénaristiques sont encore admises. La mise en scène, les décors, les costumes, les situations du film de 1931 sont particulièrement représentatives de cette liberté.

---

[753] Dashiell Hammett, *Complete Novels*, *op.cit.*, p.563 : « I couldn't be any fonder of you if you were my own son ; but – well, by Gad ! – if you lose a son it's possible to get another – and there's only one Maltese falcon ».

[754] En 1936, dans *Satan Met a Lady*, la réplique est encore attribuée au détective. Elle pouvait être considérée comme encore plus intolérable dans la bouche d'une femme (Gutman est devenu Madame Barrabas). Seul le film de John Huston en 1941 reprendra le cynisme du personnage de Gutman.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:01:39 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 19 : les ombres chinoises

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:01:46 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 20 : les jambes

Le ton est donné dès la première séquence qui montre un couple enlacé en ombres chinoises derrière la porte d'entrée de l'agence Spade & Archer (figure 19), puis les jambes d'une femme retendant ses bas et s'en allant sans que l'on voit son visage, c'est l'une des multiples conquêtes de Spade (figure 20). Spade rentre dans l'agence, essuie ses lèvres, embrasse Effie, sa secrétaire, dans le cou (figure 21), regarde celle-ci s'éloigner les yeux fixés sur son postérieur et s'exclamant : « Fantastique ! »[755] (Figure 22).

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:02:22 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 21 : le baiser dans le cou

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:02:24 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 22 : le regard de Spade

Ensuite, Spade ôte le panneau « occupé » de la porte de son bureau, remet en ordre les coussins tombés à terre d'un canapé au-dessus duquel un cadre pend de travers. Effie lui annonce une cliente « renversante »[756] avec la connivence d'une entremetteuse.

La secrétaire porte toujours des robes sages à col blanc qui pourraient lui donner le caractère adolescent du personnage littéraire. Cependant, combinés aux relations

[755] « Yes, Sir ! ».

[756] « A knockout ».

équivoques qu'elle entretient avec son patron, ses vêtements donnent au contraire une impression de jeune fille très libre, voire perverse.

La suite confirme ce parti-pris. Chez elle, Miss Wonderly reçoit Spade vêtue d'un déshabillé et d'un pantalon transparent (Figure 24) tandis que le détective se lime les ongles – pour acérer ses armes ou suggestive métaphore de l'acte sexuel (Figure 23)[757].

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:14:55 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 23 : Spade se lime les ongles

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:15:07 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 24 : le déshabillé transparent

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:25:35 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 25 : Miss Wonderly entreprenante

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:29:12 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 26 : l'image de Louise Brooks (1)

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:29:12 à partir du début

Figure 27 : l'image de Louise Brooks (détail)

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:07:45 à partir du début

Figure 28 : l'image de Louise Brooks (2)

[757] Sigmund Freud, *L'Interprétation du rêve*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Éditions du Seuil, 2010, p.395.

Chez Spade, c'est elle qui prend l'initiative du rapprochement physique sur le canapé : « Ne te sens-tu jamais seul ? » (Figure 25).

C'est elle qui se tient dans une pose prometteuse dans l'encadrement d'une porte, associée à la photographie au mur de Louise Brooks, icône de la liberté sexuelle (Figure 26 et figure suivante), image que l'on retrouve associée à Spade dans la scène finale (Figure 28).

Après une ellipse de temps, nous la voyons dormir puis s'éveiller dans le lit de Spade et prendre ensuite un bain (Figure 29). Plus tard dans le film, Spade lui ordonne de se déshabiller pour retrouver un billet manquant, on la voit lancer les premières pièces de ses vêtements à la figure du détective, puis elle est montrée, les épaules nues, écoutant à la porte de la cuisine (Figure 30).

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:34:23 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 29 : Miss Wonderly dans la salle de bain chez Spade

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:01:16 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 30 : Miss Wonderly écoutant aux portes

Le décor[758] même du bureau de Spade est étonnant pour un lieu professionnel : tableaux représentant le buste nu d'une femme (Figure 31 et figure suivante) ou portrait d'une hétaïre.

Celui de son appartement le transforme en garçonnière : statuette de femme nue et plus particulièrement un tableau (Figure 33) qui réapparaît deux années plus tard dans un film du même studio, *Pictures Snatcher* (Lloyd Bacon, 1933)[759], dans lequel il décore l'appartement d'une journaliste nymphomane, jouée par Alice White (Figure 34).

[758] Robert M. Haas est le directeur artistique des deux *Faucon maltais*, de 1931 et 1941.

[759] Robert M. Haas en est également le directeur artistique.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:03:28 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 31 : le tableau dans le bureau de Spade

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:03:28 à partir du début

Figure 32 : le tableau (détail)

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:11:08 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 33 : le tableau chez Spade (détail)

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:17:32 à partir du début

DVD : Les trésors Warner et WB, 2012

Figure 34 : le tableau chez la nymphomane dans *Pictures Snatcher* (détail)

L'érotisme de la dernière scène est plus cérébral lorsque Spade rend visite à Miss Wonderly en prison (autre ajout). La caméra s'attarde sur les jeunes femmes derrière les barreaux, certaines d'entre-elles sortant leurs bras comme pour attirer le détective.

Toutes ces représentations de l'hétérosexualité sont ponctuées par des métaphores de l'acte sexuel : un disque qui tourne à vide après l'arrêt de la musique, une cigarette que se passent les personnages.

Les situations scénaristiques soulignent le ménage à trois Spade/Iva/Archer et Iva/Spade/Miss Wonderly. Une séquence montre Iva téléphonant à Spade tandis qu'Archer intercepte la communication. Une autre fait s'exclamer Iva venue parler à Spade : « – Quelle est cette fille avec *mon* kimono ?»[760].

[760] « Who's that dame wearing my kimono ? ».

L'homosexualité

En revanche, ni l'homosexualité conventionnelle du personnage littéraire de Cairo (les hanches potelées, des rondeurs efféminées, les bijoux ostentatoires), ni l'aversion que manifeste le Spade littéraire ne sont reprises dans le film de 1931.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:21:09 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 35 : Otto Matheson en Cairo

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:36:14 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 36 : Duddley Digges en Gutman

Le jeu de l'acteur danois Otto Matheson, son léger accent, la raideur de ses salutations, sa moustache et son bouc, ajoutés au titre de « Dr », évoquent plus l'Europe du Nord ou de l'Est que l'orientation sexuelle (Figure 35). Néanmoins, l'attitude d'Otto Matheson/Cairo peut évoquer un autre stéréotype de l'homosexualité : le maniérisme. Quoiqu'il en soit, un glissement s'est effectué, la connotation « étranger » prenant la place de la connotation « homosexuel ». Il en sera de même dans le film de 1936.

L'allusion à l'homosexualité des relations entre Gutman et son protégé, Wilmer Cook, est également effacée par le choix de Dudley Digges pour interpréter Gutman et la minceur du rôle du « gamin ». Le personnage de Gutman, puissant et monstrueux dans le roman, perd de son aura dans le film. Cependant, le jeu de Dwight Frye fait de Wilmer un personnage inquiétant, chargé du rôle qu'il interprétait quelques mois plus tôt : celui de Renfield dans *Dracula* (Tod Browning). D'autre part, le lien exclusif entre les deux personnages, qui se traduisait par le meurtre de Gutman par Wilmer dans le roman, est plus lâche dans le film où l'on apprend que Wilmer a tué Gutman *et* Cairo.

La seule plaisanterie équivoque quant à l'homosexualité vient d'Effie annonçant Cairo à son patron de la même façon qu'elle a annoncé Miss Wonderly : « Superbe ! » [761] et celle de Spade qui appelle le policier Dundy « ma douceur »[762].

[761] « A knockout ! » : l'indétermination du genre, en anglais, permet cette « plaisanterie ».

[762] « Sweetheart ».

La misogynie

Comme dans le roman, Iva, est bornée et mesquine, Miss Wonderly est menteuse et criminelle. Lorsque Miss Wonderly est montrée trichant avec elle-même en faisant une réussite, la scène peut être considérée comme une synecdoque de son entière personnalité. En revanche, une véritable misogynie maligne à son égard s'exprime au travers d'une carte avec laquelle joue Spade, carte représentant un visage féminin qui se déforme selon son inclinaison (Figure 37 et figure suivante). Dans une métaphore de la confirmation de la profonde duplicité de Miss Wonderly, le détective regarde simultanément la jeune femme tandis que le profil sur la carte devient porcin.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:02:43 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 37 : le portrait déformé (1)

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:02:52 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 38 : le portrait déformé (2)

Le paradoxe de l'atténuation de la xénophobie : Sam Spade n'est pas *WASP*

On a observé que le nom du personnage de Cairo n'est plus en accord avec le physique de l'acteur, ni avec les accessoires qui lui sont attribués dans le roman (passeport grec, monnaies étrangères). L'éventail en bambou que manie Gutman (Figure 36) évoque l'Asie et non le Moyen-Orient d'où provient le faucon.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:43:16 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 39 : le serviteur asiatique de Gutamn

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:10:39 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 40 : le témoin du meurtre d'Archer

Il fait écho à son serviteur asiatique (Figure 39) qui verse un narcotique dans le verre de Spade, figure négative neutralisée par celle du témoin chinois ayant donné une indication à Spade (Figure 40) et qui témoigne au procès en bon citoyen.

En revanche, c'est le physique et le jeu de Ricardo Cortez, stéréotype du *latin lover* séducteur, qui fait du personnage de Sam Spade une figure d'étranger. Les noms de plusieurs des personnages qu'il a joués avant 1931 en sont le reflet : Don Arturo[763], Juan Martin[764], Don Pedro de Barrego[765], Don Cesar Gracco[766], Julio[767], Carlos de Neve[768], Don Arturo de Borgus[769]. De même, il joue le rôle de Pâris dans *The Private Life of Helen of Troy* d'Alexander Korda en 1927.

Le genre : mélange entre vaudeville, film à énigme, histoire d'amour, comédie, mélodrame

Le studio est conscient du mélange des genres : dans le pressbook[770] envoyé par la Warner aux distributeurs, un encart publicitaire destiné aux journaux annonce : « Mystery ! Action ! Intrigue ! Romance ! » (Document en annexe page 523).

> Tandis que les critiques de film utilisent presque toujours le vocabulaire des genres, comme un langage pratique et largement partagé, le matériel publicitaire de ces films emploie rarement les termes génériques en tant que tels […], il fait allusion, presque toujours, à des genres multiples.[771]

Le film débute par un vaudeville : Archer apprend *par hasard* que sa femme le trompe avec son associé. Le vaudeville s'arrête très vite, avec la mort de l'associé de Spade.

---

[763] *The Next Corner*, Sam Wood, 1924.

[764] *Tango tragique* (*Argentine Love*), Allan Dwan, 1924, avec Bebe Daniels.

[765] *Matador*, Raoul Walsh, 1925.

[766] *The Cat's Pajamas*, William A. Wellman, 1926.

[767] *The Gun Runner*, Edgar Lewis, 1928.

[768] *Prowlers of the Sea*, John G. Adolfi, 1928.

[769] *Transgression*, Herbert Brenon, 1931.

[770] Les archives des studios Warner sont déposées et ouvertes aux chercheurs à la University of Southern California (http://www.usc.edu/libraries/collections/warner_bros/.

[771] Rick Altman, *Film/Genre*, London, BFI Publishing, 1999, p.15 : « Whereas film reviews almost always include generic vocabulary as a convenient and widely understood shorthand, film publicity seldom employs generic terms as such. […] they almost always evoke multiple genres».

La photographie caractérise le film à énigme. Lorsqu'on observe la photographie de trois films produits par la Warner et auxquels William Rees[772] a collaboré : *From Headquarters* (1933), *Le Mystère de la chambre close* (1933) et *A Modern Hero* (1934), on constate qu'elle paraît proche de celle des films de gangsters des années 30 ou de l'esthétique des *films noirs* ou de l'expressionnisme allemand. L'image peut être assez sombre (Figure 40, page 185) tout en étant diffuse. En témoigne l'ombre portée des barreaux sur le visage de Bebe Daniels (Figure 44, page 188) qui n'a cependant pas la sécheresse de celle qui raye le visage de Mary Astor dans le *Faucon maltais* de 1941 (Figure 76, page 220).

Le film présente plusieurs épisodes à connotations comiques alors que seule l'ironie sous-tend le roman. Alors que le roman habille Spade d'un pyjama à carreaux[773], les pois de son pyjama dans le film (Figure 41) rappellent un des éléments du costume du clown et le rond du nez rouge.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:09:35 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 41 : le pyjama à pois de Spade

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:03:11 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 42 : le bain de pied de Gutman

[772] Il a travaillé avec Michael Curtiz (*The Gamblers*, 1929 ; *Hearts in Exile*, 1929 ; *Under a Texas Moon*, 1930), puis en 1933 pour *The Kennel Murder Case* (*Le Mystère de la chambre close*. Il travaille aussi avec William Dieterle (*From Headquarters*, 1933 ; *Fashions of 1934*, 1934), avec Georg W. Pabst (*Un héros moderne*, *A Modern Hero*, 1934), avec Alan Crosland pour *The Case of the Howling Dog* en 1934 dans lequel Warren Williams interprète Perry Mason. En 1926, à 21 ans, il était aux côtés de Ted Tetzlaff pour la photographie d'*Atta Boy* (Edward H. Griffith). Ce dernier sera l'opérateur des *Enchaînés* (*Notorious*, Alfred Hitchcock, 1946) et réalisera en 1949 un *film noir* à l'image contrastée : *Une incroyable histoire* (*The Window*). Peut-on imaginer une influence de Tetzlaff sur Rees bien qu'ils soient à peu près du même âge (vingt-et-un et vingt-quatre ans) ?

[773] Dashiell Hammett, *The Maltese Falcon*, *op.cit.*, p.398 : « « green and white checked pajamas »

Tandis que, dans le roman, l'atmosphère de la nuit d'attente au cours de laquelle se décide le sort de Wilmer, est pesante, celle du film présente plusieurs éléments comiques, triviaux, voire burlesques : Gutman, prenant un bain de pied (Figure 42), chasse une mouche avec une tapette et l'abat sur la tête de Cairo qui se réveille, furieux. Au cours de la même scène, Miss Wonderly triche en faisant une réussite tout en regardant si personne ne l'observe tandis que Spade agite la carte postale qui se déforme de façon grotesque.

Le mélodrame se joue dans la dernière séquence lorsque Spade rend visite à Miss Wonderly en prison. Elle est allongée sur sa couche, le visage défait, échevelée, symboliquement « à terre » (Figure 43). Alors que la fin de ses comparses masculins ne nous est pas montrée, nous gardons d'elle une dernière image : elle est en larmes derrière les barreaux (Figure 44)[774].

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:15:21 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 43 : Miss Wonderly, plongée

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:17:12 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 44 : Miss Wonderly derrière les barreaux

C'est la femme, et non l'homme, que la loi châtie. La déchéance de la jeune femme s'oppose au récit de la promotion du détective. Miss Wonderly est devenue le personnage pathétique auquel le spectateur/la spectatrice peut s'identifier. Elle est descendue du statut de femme conquérante à celui de prisonnière à laquelle le détective tend un paquet de cigarettes. Le retour de la ritournelle musicale de carrousel qui ouvre le film souligne « les hauts et les bas » de la vie, thème de prédilection du mélodrame.

Marc Vernet[775] remarque que les titres du mélodrame renvoient souvent au personnage féminin : aux États-Unis, pour son passage à la télévision, le titre du film est

[774] John Huston reprendra cette image en 1941, derrière les barreaux d'un ascenseur.

[775] Marc Vernet, *Le Film noir américain…*, *op.cit.*, pp.84 à 88.

devenu *Dangerous Female*[776]. Dans le matériel publicitaire, on observe que Bebe Daniels est mise en avant tandis que Ricardo Cortez ne vient qu'en second. Au contraire de l'acteur, elle apparaît souvent seule, se détachant sur une silhouette de faucon, ou une toile d'araignée. Son nom est en caractères plus grands que les autres acteurs. L'accent est mis sur son rôle : « Elle l'aimait ! Elle a menti ! Elle a perdu ! » ou bien « Implacable mais toujours femme ! », rôle qui est même dénaturé : « Mistress of Mystery », « Wanted for a hundred crimes ! » (voir documents en annexe, page 523).

Une *success story*, mais un héros partagé

À ce mélange des genres se greffe une *success story* qui transforme le personnage de l'enquêteur.

L'épilogue du roman montre le désenchantement de Sam Spade dans son bureau de l'agence à l'annonce de la visite d'Iva[777]. Il est omis dans le film au profit d'une séquence dans laquelle le détective, rendant visite à Miss Wonderly incarcérée, lui annonce presque facétieusement sa promotion au poste de chef-enquêteur pour le district attorney. La jeune femme tressaille quand il lui annonce « une bonne nouvelle », se croyant concernée. Elle se ressaisit en le félicitant et en l'assurant de son amour.

Le jeu fait place alors au malaise chez Spade dont le visage est montré partagé (Figure 45) entre deux sentiments (il a fait incarcérer la femme qu'il aime), deux mondes (celui du détective privé indépendant et celui de l'enquêteur sous les ordres d'un supérieur). C'est un autre désenchantement que celui du roman.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:17:40 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 45 : Spade de l'autre côté des barreaux

[776] Le site *Turner Classic Movies* note les deux titres (http://www.tcm.com).

[777] « Les yeux baissés sur son bureau, Spade hocha la tête de manière presqu'imperceptible. "Oui", dit-il. Il frissonna. "Bon, faites-la entrer" », Dashiell Hammett : *Le Faucon maltais* dans *Romans*, *op.cit.*, p.683.

Il part en demandant à la gardienne de satisfaire tous les désirs de la jeune femme et termine par un bon mot : c'est le bureau du district attorney qui paiera.

Si l'ajout souligne le juste châtiment réservé à la coupable du meurtre d'Archer, il évoque également un certain regret du détective, un essai de réparation vite masqué par son aisance habituelle. Plus que ne le faisait le roman[778], le film donne ainsi une réalité immédiate à un possible avenir du couple.

Cette fin modifie profondément le personnage du détective qui n'est plus l'homme solitaire du roman. Il sait s'intégrer au monde qui l'entoure. Son emploi de détective privé n'était que temporaire. Cette fin en fait un *élu*, quels qu'aient été les circonstances et les moyens employés. La *success story*, faisant place à la lassitude du personnage littéraire, transforme profondément le discours cynique et désabusé du roman.

Un film oublié ?

La Cinémathèque Française n'offre aucune indication sur le film lui-même et sa réception. William Luhr remarque qu'à la sortie du film de John Huston en 1941, un critique tel que Bosley Crowther du New-York Times, ne l'a même pas vu[779].

Ce critique n'en parie pas moins que le film de 1931 ne devait pas être moitié aussi dur, moitié aussi épicé que celui dont il rend compte[780].

Néanmoins, les archives numériques du *New-York Times* font état d'un article non signé du 29 mai 1931 où l'auteur estime que

> Roy Del Ruth a réussi splendidement une excellente histoire à mystère […] Les aventures de Sam Spade, détective privé de la firme Spade & Archer […] nous sont contées ici sans à-coups, avec

---

[778] Dashiell Hammett, *Le Faucon maltais* dans *Romans*, *op.cit.*, p.678 : « Tu sortiras dans vingt ans. Tu es un ange. Je t'attendrais […] S'ils te pendent, je ne t'oublierai jamais ».

[779] William Luhr, *The* Maltese Falcon*, The Detective Genre, and* Film Noir, dans William Luhr (ed.), *The Maltese Falcon : John Huston, Director*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995, p. 3 : « In fact, most of the reviewers seemed to be aware only of the 1931 film, and many, like Bosley Crowther of the *New York Times* (October 4, 1941), had not even seen that ».

[780] Bosley Crowther dans *The Maltese Falcon (1941)*, article du *The New York Times* du 4 octobre 1941 : « We'll wager it wasn't half as tough nor half as flavored with idioms as is this present version », http://www.nytimes.com/movie/review.

une facilité, un humour cultivé et une vive intelligence […], jouées avec une chaleur et une aisance désarmante par Ricardo Cortez […], Bebe Daniels joue son rôle de façon exceptionnelle.[781]

2.3 - *Satan Met a Lady*, William Dieterle[782]. Un pastiche ludique ?

William Dieterle (1893-1972), un réalisateur qui aborde tous les genres

William Dieterle, d'abord acteur puis réalisateur renommé dans son pays d'origine, l'Allemagne, attire l'attention des studios hollywoodiens. En 1930, il est demandé par la First National Pictures et la Warner Bros pour réaliser des versions en langue allemande, puis, l'année suivante, il passe à la réalisation en langue anglaise pour les mêmes studios. Avant *Satan Met a Lady*, il aborde tous les genres, la comédie dramatique sentimentale, le film musical, le thriller, le film historique, l'adaptation littéraire.[783] En 1936, outre *Satan Met a Lady*, il réalise un drame, *The Great O'Malley*, et deux biographies, *La Vie de Louis Pasteur* (*The Story of Louis Pasteur*) et *L'Ange Blanc* (*The White Angel*). [784]

Le scénario : « on *a* novel by Dashiell Hammett »

En 1931, le générique du *Faucon maltais* mentionne « based on *the* novel by Dashiell Hammett ». En 1936, le générique de *Satan Met a Lady* crédite Brown Holmes, déjà présent à l'écriture de la première adaptation du *Faucon maltais*, d'un scénario « based on *a* novel by Dashiell Hammett »[785]. Le passage du défini à l'indéfini de l'article suggère qu'une transformation s'est opérée.

---

[781] « Roy Del Ruth had done splendidly by an excellent mystery story […] The adventures of Sam Spade, private detective of the firm Spade & Archer […] are here reported smoothly, fluidly, with cultivated humor and a keen intelligence […] Played with disarming ease and warmth by Ricardo Cortez […], Bebe Daniels performs exceptionaly well […] », http://www.nytimes.com/movie/review.

[782] Fiche technique en annexe, page 506.

[783] Respectivement, *Jewel Robbery*, en 1932, avec William Powell, *Adorable* en 1933, avec Janet Gaynor, *Fog over Frisco*, en 1934, avec Bette Davis, *Madame Du Barry*, en 1934, avec Dolores Del Rio, *A Midsummer Night's Dream*, en 1935, avec James Cagney.

[784] Il tourne avec des acteurs renommés et continuera avec Paul Muni, Edgar G. Robinson, Charles Laughton, Maureen O'Hara, Jennifer Jones, Joseph Cotten. Il reprend la biographie avec *La Vie d'Émile Zola* (*The Life of Emile Zola*, 1937) et *La Balle magique du docteur Ehrlich* (*Dr. Ehrlich's Magic Bullet*, 1939), mais aussi l'adaptation littéraire avec *Quasimodo* (*The Hunchback of Notre Dame*, 1939) ou le drame sentimental avec *Le Portrait de Jennie* (*Portrait of Jennie*, 1948).

[785] C'est moi qui mets les articles en italique.

Le squelette de l'histoire conserve le thème de l'objet précieux convoité par une bande d'escrocs et qui se révèle sans valeur.

Une jeune femme, Valerie Purvis, fait appel à l'agence de Milton Ames pour suivre un certain Farrow qui pourrait la mener à son fiancé disparu. Shane, un détective ami d'Ames – et surtout de son épouse Astrid – assiste à la consultation. Il arrive d'une ville où il a été jugé indésirable par une association de citoyens. Ames se charge de la filature mais est tué dans un cimetière où l'on retrouve également le corps de Farrow. Deux policiers, Dunhill et Pollock, questionnent Shane.

Celui-ci prend l'affaire – et l'agence et sa secrétaire, Miss Murgatroyd – en main. L'Anglais Anthony Travers, met à sac le bureau de l'agence pour retrouver un mystérieux objet précieux. Shane soupçonne Valerie Purvis de le détenir et saccage son appartement. À la tête de la bande, Madame Barabbas, accompagnée de son neveu tueur Kenneth, apprend à Shane l'existence de l'objet, le cor de Roland rempli de pierres précieuses. Ils concluent tous deux un marché.

Un marin du « Fujiyama », Eduardo Espinoza, est tué par Kenneth en apportant le cor, qui se révèle rempli de sable. Shane fait en sorte que Madame Barabbas, ignorant la présence de policiers, explique les meurtres de Farrow et du marin. Toute la bande est arrêtée, à l'exception de Valerie Purvis. Shane, que les citoyens de la ville jugent à leur tour indésirable, part en train avec la jeune femme. Elle lui avoue le meurtre d'Ames, il la fait arrêter et continue son voyage en compagnie de la secrétaire, Miss Murgatroyd, prête à « bien s'amuser »[786].

Bette Davis, vedette d'une comédie se plaçant dans la lignée de *The Thin Man*

Warren Williams a quarante-deux ans en 1936. Il a joué, auparavant, dans un grand nombre de films, et interprété des rôles d'enquêteurs aussi différents que ceux de Philo Vance[787] ou Perry Mason[788]. Il reste dans l'histoire du cinéma comme un acteur de séries[789], ce que ne sera jamais Bette Davis.

---

[786] « Now we can have a lot of fun ! ».

[787] *The Dragon Murder Case* (H. Bruce Humberstone).

[788] *The Case of the Howling Dog* (Alan Crosland, 1934), *The Case of the Curious Bride* (Michael Curtiz, 1935), *The Case of the Lucky Legs* (Archie Mayo, 1935).

[789] Voir page 158 : 3.4 -*Des acteurs récurrents et interchangeables pour des films de genre*. Il sera à nouveau Perry Mason en 1936 (*The Case of the Velvet Claws,* William Clemens), Philo Vance en 1939

À vingt-huit ans en 1936, Bette Davis a déjà à son répertoire des rôles de femmes de caractère[790]. Forte personnalité[791], elle est en litige avec la Warner à propos de propositions de films qu'elle juge inintéressants[792] (on en trouve un écho dans la critique du film par le *New York Times* à la sortie du film[793]).

En 1936, c'est elle qui est mise en avant par le studio, la publicité autour d'un film se réclamant du dernier roman de Dashiell Hammett.

Le *press book* de vingt-quatre pages remis aux exploitants [794] débute par une photo en couverture de Bette Davis seule, à mi-taille (voir document en annexe, page 524). Dans les vingt-deux encarts en style d'affiche, elle apparaît cinq fois seule, alors que Warren Williams n'y figure qu'en compagnie d'autres acteurs. Dans les neuf encarts où Davis et Williams sont seuls en couple, trois la représentent au premier plan et d'une proportion démesurée et sur l'un des encarts, elle menace d'un pistolet l'acteur les mains en l'air. La photographie de Bette Davis, seule, figure quinze fois dans les articles préparés tandis que celle de Warren Williams n'y figure que sept fois (voir documents en annexe, page 525).

La bande-annonce de *Satan Met a Lady* débute par le gros plan de son visage. Elle apparaît seule quatre fois (gros plan/plan rapproché épaules/plan rapproché poitrine/gros plan à nouveau) et est la première à être nommée. Son temps de présence dans la bande-annonce est supérieur à celui des autres acteurs qui sont présentés d'abord en split-screen

---

(*The Gracie Allen Murder Case* (Alfred E. Green). De 1939 à 1943, il tiend neuf fois le rôle de Michael Lanyard dans les films du *Lone Wolf*.

[790] Mildred dans *L'Emprise* (*Of Humane Bondage*, John Cromwell, 1934), Marie dans *Ville frontière* (*Bordertown*, Archie Mayo, 1935), Joyce dans *L'Intruse* (*Dangerous*, Alfred E. Green, 1935) pour lequel elle obtient un Oscar.

[791] Sa longue carrière confirme son talent à jouer des rôles ingrats et les titres français des films indiquent l'image que le public en a : outre *L'Intruse*[791], on trouve *L'Insoumise* (*Jezebel*, 1938) ou *La Vipère* (*The Little Foxes*, 1941) de William Wyler, *La Garce* (*Beyond the Forest*, 1949) de King Vidor, *L'Ambitieuse* (*Payment On Demand*, 1951) de Curtis Bernhardt. Elle joue de grands rôles dans *La Vie privée d'Elisabeth d'Angleterre* (*The Private Life of Elizabeth and Essex*, 1939) de Michael Curtiz, dans *Ève* (*All About Eve*, 1950) de Joseph Mankiewicz, dans *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?* (*What Ever Happened to Baby Jane?*) et *Chut, chut, chère Charlotte* (*Hush ... Hush ... Sweet Charlotte)*.

[792] Gérard Pangon, *Cannes les années festival, Bette Davis*, Paris, Éditions des Mille et une nuits/ARTE Éditions, 1997, p.30.

[793] Voir note 826, page 203.

[794] Fourni par l'USCSchool of Cinematic Arts, *Warner Bros.Archives*.

et en fonction d'elle (« ses partenaires en crime »). Certes, ils apparaissent ensuite individuellement, mais moins longtemps qu'elle. La dernière image la montre cependant en couple avec Warren Williams.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:00:54 à partir du début de la bande-annonce

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 46: aussi inoffensive ...

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:00:56 à partir du début de la bande-annonce

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 47 : aussi innocente …

Le ton et les mentions écrites de la bande-annonce promettent une comédie. Bette Davis est présentée dans le rôle d'une « blonde menace », « de la plus jolie fauteuse de troubles », «aussi inoffensive qu'une panthère affamée » (Figure 46), « aussi innocente qu'un ennemi public » (Figure 47). Warren Williams est « le détective privé malhonnête qui joue double », Alison Skipworth, « l'impératrice d'un millier d'escroqueries », Arthur Treacher « le plus poli des voleurs »[795].

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:02:18 à partir du début de la bande-annonce

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 48 : la bande-annonce de *Satan Met a Lady* et *The Thin Man*

[795] Davis : « The blonde menace », « the loveliest trouble-maker », « as harmless as a hungry panther », « as innocent as a public enemy » ; William : « A double-crossing, two-timing private detective » ; Skipworth : « The empress of a thousand rackets » ; Treacher : « The most polite thief ».

La référence se fait non pas au *Faucon Maltais* mais au roman *The Thin Man*, dernier roman de Hammett, inscrivant le film dans le registre de la comédie, tant dans la bande-annonce (Figure 48) que dans le *press book*.

Celui-ci fait référence à « Dashiell Hammett, auteur du Thin Man » dès la couverture. Tous les encarts publicitaires en style d'affiche reprennent la mention sans toutefois toujours indiquer le nom de l'auteur. On peut y voir un signe de célébrité mais sans doute la volonté de faire référence au film de Woody S. Van Dyke, *The Thin Man*, sorti en 1934, quoique le nom du studio – la MGM – ne soit évidemment jamais indiqué.

Un article de conseils aux exploitants propose d'utiliser le prestige de Dashiell Hammett : disposer les portraits de William Powell et de Warren Williams en interrogeant « lequel est le « Thin Man », lequel est le Satan ? » (Référence au film) mais également se rapprocher des libraires (référence au roman), organiser des concours quant aux auteurs favoris d'histoire de détective etc.

Un article préparé rappelle que Porter Hall, victime dans *Satan Met a Lady* est l'assassin dans *The Thin Man*, démasqué par la star William Powell dans une apothéose spectaculaire.[796]

Le régime parodique de *Satan Met a Lady* en fait un pastiche ludique

L'onomastique du texte-source est transformée, des répliques sont déplacées, des situations inversées, des personnages dévalorisés. Des références visuelles au film de 1931 sont détournées. Tous les procédés du burlesque sont mis à contribution.

L'onomastique

L'onomastique[797] des personnages et des lieux subit des modifications à fonction parodique. Les noms des deux détectives et des deux policiers sont modifiés tout en conservant le nombre de syllabes : Spade devient Shane, Archer Ames, Dundy Dunhill et Polhaus Pollock. On remarque que les initiales des noms – et celle du prénom (Miles/Milton) pour Ames – ainsi que les sonorités sont conservées. En revanche, Miss Wonderly/O'Shaughnessy dans le roman devient Valerie Purvis, peut-être une allusion ironique à Melvin Horace Purvis, le célèbre agent du FBI qui procéda à l'arrestation de

[796] « In a spectacular climax, William Powell, the star, turned him up as the man who did the killing ».

[797] Gérard Genette estime commun ce jeu des « pasticheurs » vulgaires », dans *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p.116.

Dillinger en 1934. Le nom de Madame Barabbas, transposition féminine du personnage de Gutman, connote sa nature de voleuse célèbre[798]. Quant à Astrid, l'épouse puis veuve de Milton Ames, la sonorité de son prénom évoque celui d'Asta, la chienne de Nick et Nora, devenu chien dans le film de Woody S. Van Dyke en 1934, *The Thin Man*.[799]

L'onomastique des lieux ressemble plus à des *private jokes* : l'allusion au *Golden Gate Bridge* de San Francisco, évoqué dans le roman par le nom de Miss O'Shaughnessy[800], est peut-être reprise dans le nom de l'hôtel, « General Fremont », où Valerie Purvis donne rendez-vous à Ames : John C. Fremont aurait dit, devant le détroit séparant la baie de l'océan Pacifique : « C'est une porte d'or pour le commerce avec l'Orient »[801]. Le nom de l'immeuble où loge Shane, Carondelet, est celui du gouverneur de la Louisiane en 1791, descendant de Jean Carondelet, conseiller de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne en 1467. Peut-on y voir une lointaine allusion à l'histoire de France quoique presque huit cents ans séparent Jean Carondelet de l'épisode de Roland à Roncevaux ?

Les dialogues

Le texte du roman est conservé dans des scènes à tonalité comique. Lorsqu'Astrid, la veuve d'Ames, demande à Shane s'il a tué son époux, le détective répond (à peu près) comme dans le roman[802] mais c'est le jeu exagéré des acteurs qui rend la scène comique : Astrid larmoie et Shane la rejette violemment dans un fauteuil où elle s'écroule. Lors de l'entrevue entre Shane et Madame Barabbas (Figure 49), le film conserve les répliques du roman avec quelques modifications[803]. Mais la suite de la scène, en 1936, bifurque vers un jeu entre Shane et Madame Barabbas qui s'avouent mutuellement leurs ruses : elle lui a donné une boisson contenant un narcotique, il lui a offert une cigarette produisant un effet semblable. Ils s'en amusent beaucoup (Figure 50).

---

[798] http://global.britannica.com/topic/Barabbas-biblical-figure.

[799] D'autres noms de personnages sont également transformés, mais de manière à conserver le mode de l'exotisme : le capitaine Jacobi de la Paloma devient le marin Espinoza du steamer Fujiyama.

[800] Voir Francine Ananian, *L'Adaptation cinématographique d'un roman noir …*, *op.cit.*, p.42.

[801] « It is a golden gate to trade with the Orient », http://goldengatebridge.org.

[802] Astrid : « – Did you kill him ? », Shane : « – Who put that bright idea in your [pretty little] head ? » (*The Maltese Falcon*, *op.cit.*, p.410).

[803] Gutman : « – I do like a man who tells you right out he's looking out for himself » (roman, p.483), « – I do like a man who says right off he's looking out for himself » (film, 1931) et Madame Barabbas : « I mistrust a man who says he isn't working for himself » (film, 1936).

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:43:20 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 49 : Shane et Madame Barrabas …

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:45:29 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 50 : … s'amusent de leurs ruses mutuelles

Les situations inversées

L'inversion peut être mineure avec une fonction de rappel du texte : en 1931 Spade demande à la secrétaire de faire effacer le nom de son associé sur la porte, en 1936, Shane lui demande de faire ajouter le sien. Elle peut être majeure, dans sa fonction parodique : dans le film de 1931, Archer découvre furieux les relations entre Spade et Iva. Dans *Satan Met a Lady*, des plans alternés montrent qu'Ames, à son propre domicile, est le témoin impuissant (Figure 51) des étreintes entre Shane et son épouse (Figure 52)[804].

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:07:02 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 51 : Ames témoin impuissant …

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:07:01 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 52 : …des étreintes de Shane et Astrid

Des transpositions dévalorisantes

Objets ou personnages sont parodiés par transpositions dévalorisantes. La plus mineure des modifications, dans *Satan Met a Lady*, est la transformation de l'objet recherché : la statuette du faucon devient cor de chasse.

[804] Il n'est toutefois pas filmé dans le même plan que Spane et Astrid.

Le changement de sexe du personnage de Gutman qui devient Madame Barabbas est autrement important. Lors de son entrevue avec elle, Shane conserve la méfiance de Spade envers Gutman, mais l'enveloppe de basse flatterie : « – Ce visage hante tous les détectives et les flics du monde dans leurs pires cauchemars ». Madame Barabbas ne semble pas dupe : « – Oh ! C'est un compliment … en quelque sorte »[805]. Les relations entre Madame Barabbas et Kenneth, qui est « plus qu'un fils » pour elle[806] bien qu'il l'appelle « Tantine », ne semblent pas avoir, néanmoins, l'ambigüité sexuelle suggérée des relations entre Gutman et Wilmer Cook. Ces relations sont celles d'une mère monstrueuse avec son infernal rejeton : elle le réprimande comme un gamin impoli quand il promet à Shane de le tuer : « – Voyons, Kenneth, tu ne devrais pas parler comme ça à Monsieur Shane ! », mais ne peut s'empêcher de le vanter : « – Il est merveilleusement efficace avec un revolver, savez-vous »[807]. D'ailleurs, après le départ de Shane, Madame Barabbas promet à Kenneth que tuer le détective sera sa récompense.

Travers/Cairo (devenu anglais) conserve, tout au long du film, un maniérisme anglais stéréotypé – accent, expressions désuètes[808], attitude guindée[809]. Il demande à boire du sherry[810] et se ridiculise en offrant à la secrétaire un *corsage*[811] constitué de trois énormes dahlias, qu'elle saisit en même temps que son parapluie (les tiges des fleurs lui apparaissant sans doute du même diamètre). Travers essaie de lancer un abat-jour sur une cible (le lampadaire) sans y réussir alors que Shane y réussit du premier coup[812].

---

[805] « – It's a face that haunts every detective and copper in the world in his worst nigthmare », « Oh ! That is a compliment … in a way ».

[806] « – More than a son to me ».

[807] « – Why, Kenneth, you shouldn't talk to Mr Shane like that », puis « – He's wonderfully effective with a revolver, you know ».

[808] Il s'exclame plusieurs fois : « It's not cricket ! » (Ce n'est pas de jeu !), expression *old-fashioned* d'après le dictionnaire Collins, *op.cit.*, p.197.

[809] Arthur Treacher interprète la même année le personnage du valet de chambre si anglais, Jeeves, dans *Les Aventures de Jeeves, valet de chambre* (*Thank You, Jeeves !*, Arthur Greville Collins) et, en 1937, *Step Lively, Jeeves* (Eugene Forde).

[810] « – What ! No sherry ? ».

[811] *Corsage* : fleur portée au corsage, à la taille ou au poignet, dictionnaire Collins, *op.cit.*, p.187.

[812] Ce que Philippe Hamon, dans *Pour un statut sémiologique du personnage* dans *Poétique du récit*, *op.cit.* pp.158 et 159, appelle un commentaire explicite : « savoir-faire activité adroite ou maladroite, conforme ou non conforme, habile ou malhabile » qui connote les deux personnages.

Les références visuelles détournées

De nombreuses références visuelles (personnages, décors, costumes) sont parodiques, simples clin d'œil ou détournement.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:01:46 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 53 : les jambes (1931)

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:02:51 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 54 : les jambes (1936)

La porte de l'agence Spade & Archer s'ouvre, dans *Le Faucon maltais* de 1931, sur une paire de jambes vue de trois-quarts face par une caméra à hauteur des yeux du spectateur : une jeune femme *quitte* l'agence (Figure 53). Shane/Warren Williams, dans *Satan Met a Lady*, y entre et aperçoit une paire de jambes, de dos, à hauteur de ses yeux (Figure 54).

Le cadre de travers dans le film de 1931 (le bureau de Spade, Figure 56, après le départ de la femme aux jambes citées plus haut) devient motif dans l'état de l'appartement de Shane dévasté par les recherches de Travers (Figure 55), assimilant ce qui s'est passé dans le bureau de Spade en 1931 à un joyeux saccage. D'ailleurs, dans une scène de tentative de séduction mutuelle chez Valerie Purvis, Shane se jette ensuite sur un fauteuil pour l'éventrer.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:25:41 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 55 : l'appartement de Shane dévasté

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:02:44 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 56 : le bureau de Spade en désordre

L'objet de la quête, la statuette noire d'un faucon telle qu'elle figure dans la première adaptation, est rappelé par la présence de deux statuettes noires d'oiseau de proie : l'une dans l'appartement de Shane, l'autre dans celui de Madame Barabbas. Ce rappel semble signifier que ce qu'ils cherchent est sous leurs yeux (Figure 57 et figure suivante).

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:24:54 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 57 : un oiseau chez Shane (détail)

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:46:38 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 58 : un oiseau chez Madame Barabbas (détail)

Enfin, le pyjama et les cravates à pois[813] du Spade de Roy Del Ruth se retrouvent dans les motifs des cravates de Shane, de Travers et d'un des policiers.

La saturation

Le film utilise tous les procédés du burlesque : exagération, situations ou réactions inappropriées, répliques absurdes, mélange des genres.

Gérard Genette propose le terme de *saturation* pour caractériser l'exagération pastichielle ou caricaturale[814], exagération souhaitable qui fait l'agrément du pastiche, en régime ludique, ou sa vertu critique en régime satirique[815]. L'exagération, dans *Satan Met a Lady* peut contaminer la simple allusion à un fait-divers ou des épisodes narratifs.

Au tout début du film, des journalistes photographient un couple et leurs *sextuplés*, renchérissement sur la récente naissance (1934) des quintuplées Dionne qui, elles-mêmes, sont apparues dans le film de Henry King, *The Country Doctor* (mars 1936, avant *Satan Met a Lady*, sorti en juillet)[816]. Un insert sur une coupure de presse du *Sunday Magazine*

[813] Rappelons que dans le roman, le pyjama de Spade est « à carreaux vert et blanc ».

[814] Gérard Genette, *Palimpsestes...*, *op.cit.*, p.115.

[815] *Idem*, p.221

[816] Les sœurs Dionne apparaissent la même année, en novembre, dans *Reunion* de Norman Taurog.

Supplement récapitule les morts causées par la recherche du cor : « Un prince, un prêteur sur gages, un voleur cosmopolite »[817] et également … un vampire ».

Enfin, contraire de l'exagération mais à même effet comique, le rabaissement s'opère dans la désignation par Shane du cor de Roland: « un ridicule vieux saxophone ».

La plus burlesque des situations s'observe dans la scène du port : le marin qui apportait le cor est tué et Shane s'est emparé du paquet. Après s'en être servi pour assommer Kenneth, le détective s'improvise, sous la pluie, commissaire-priseur dans un jeu d'enchères entre Madame Barabbas et Valerie Purvis. C'est un glissement vers le burlesque qui fait le fond, à la même époque, du comique des Marx Brothers[818].

Shane, menacé par Valerie Purvis, se suspend aux rideaux. Elle le compare à King Kong. Il reprend la comparaison de façon érotique quand il revient dans l'appartement de la jeune femme et gratte à la porte de sa chambre.

Les répliques absurdes abondent. Le policier demande ce que faisait Ames : Shane : « – Il suivait un certain Farrow », le policier : « – Pourquoi ? », Shane : « – Pour deux cents dollars »[819]. Kenneth attend Shane dans la rue, il regarde en l'air. Un policier : « – Que regardez-vous ? », Kenneth : « – Rien ! », le policier : « – Vous êtes ici depuis des heures. Ça fait longtemps à ne rien regarder »[820]. Shane raconte à la secrétaire que quelqu'un lui a encore remis de l'argent pour trouver le cor de Roland. La secrétaire : « – Vous pouvez peut-être gagner une fortune en ne le trouvant pas ! »[821].

Le mélange des genres introduit par la mort d'Ames dans un cimetière produit un effet dévalorisant. Arthur Edeson[822], le directeur de la photographie, éclaire la scène de façon à parodier le film gothique. Alors que dans le film de 1931, Archer est tué prosaïquement dans le quartier chinois de la ville, Ames l'est dans un cimetière enveloppé

---

[817] « A prince, a pawnbroker, an international thief, a vampire ».

[818] Les grands succès des Marx Brothers débutent juste avant la réalisation de *Satan Met a Lady* : *La Soupe au canard* (*Duck Soup*, Leo McCarey, 1933), *Une nuit à l'opéra* (*A Night at the Opera*, Sam Wood, 1935).

[819] « – He was trailing a man named Farrow », « – What for ? », « – For 200$ ».

[820] « – What are you looking at ? », « – Nothing ! », « – You've been here for hours. That's a long time to look at nothing ».

[821] « – Maybe you can make a fortune by not finding the trumpet ! ».

[822] Voir page 218, *Sam Spade en déséquilibre entre l'ombre et lumière*

dans la brume. Les choix du lieu, du cadrage de l'image (les branches d'un arbre qui forment une voute), de l'éclairage (diffus) parodient le film gothique (Figure 59).

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:12:12 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 59 : la scène du cimetière

Le ton général du film est donc à la comédie, ne serait-ce que par la fin heureuse, promesse de « bien s'amuser » que lance Miss Murgatroyd, modèle de jeune et jolie secrétaire qui surjoue les cruches.

Nous avons observé, du roman au film, une « transformation simple », telle que définie par Gérard Genette dans *Palimpsestes, la littérature au second degré* [823], c'est-à-dire la conservation d' « un schéma d'action et de relation entre personnages »[824]. *Satan Met a Lady* met en place toute une gamme de procédés propres à produire un effet de comique parodique : modifications narratives, modification du statut de certains personnages, références visuelles au film de 1931, exagération et grossissement burlesques.[825] À cela s'ajoutent des répliques nonsensiques propres à faire rire.

Satan Met a Lady, parodie du *Faucon maltais* avec l'esprit de *L'Introuvable* ?

Les critiques ont été sévères pour *Satan Met a Lady* à sa sortie. Le *New York Times* condamne le gaspillage du « talent d'une femme douée [Bette Davis]» (début de l'article) pour un film au scénario « impraticable » sur lequel il vaut mieux « tirer le rideau du

[823] Gérard Genette, *Palimpsestes…*, *op.cit.*, p.14.

[824] *Idem*, p.15.

[825] *Idem*, p.39.

silence » (fin de l'article). Le film mérite, selon lui, d'être considéré comme un modèle de stupidité au contraire de *The Thin Man* qui est un modèle d'esprit scintillant[826].

Le critique du *Monthly Film Bulletin* le trouve amusant de bout en bout bien que l'histoire – qu'il semble croire écrite par Dashiell Hammett – soit improbable et compliquée à un tel degré que le spectateur est excusable de ne pas la suivre. Il relève une action rapide et de fréquentes surprises qui caractérisaient *The Thin Man*[827].

C'est donc au film de Woody S. Van Dyke de 1934 que les deux critiques comparent *Satan Met a Lady*, sans qu'aucun des deux ne mentionne un rapport avec *Le Faucon maltais*. Il semblerait que les cinq années écoulées depuis la première adaptation du roman et la volonté du film d'imiter le ton de *L'Introuvable* , ont fait percevoir le film de Dieterle comme une simple comédie.

Or, le « contrat de pastiche » suppose que le lecteur/spectateur averti « ne manquera de trouver l'imitation ressemblante, et donc amusante – c'est du moins le pari de l'imitateur »[828]. Or, il faut que l'imitation soit « perceptible comme telle » car on ne peut « percevoir et apprécier la fonction de l'un [l'hypertexte] sans avoir l'autre [l'hypotexte] à l'esprit, ou sous la main »[829].

Nous ne pouvons guère, aujourd'hui, voir dans *Satan Met a Lady* un pastiche satirique. Certes, l'intrigue compliquée annonce celles du *film noir* mais le genre n'est pas encore formé

> La parodie ou le travestissement s'en prennent toujours à un (ou plusieurs) texte (s) singulier (s). La notion de parodie de genre est une pure chimère, sauf à y entendre, explicitement ou implicitement, *parodie* au sens d'imitation satirique. On ne peut parodier que des textes singuliers ; on ne peut imiter qu'un genre (un corpus traité, si

---

[826] « The waste of this gifted lady's talents », « unworkable script », « to draw the veil of silence », « a classic of dullness », « a classic of scintillating wit », B. R. C., *The New York Times* du 23 juillet 1936 (www.nytimes.com).

[827] « The story written by Dashiell Hammett » is « improbable and complicated to such a degree that any audience may be excused for not following it », « switf action and frequent surprises that marked *The Thin Man* », Monthly Film Bulletin, vol.III, n°25-36, 1936, p.176.

[828] Gérard Genette, *Palimpsestes…*, *op.cit.*, p.113.

[829] *Idem*, p.31.

> mince soit-il, comme un genre) – tout simplement […] parce *qu'imiter, c'est généraliser*.[830]

Une satire implique un sérieux et une constance que l'on ne trouve pas dans le film : la scène dans le cimetière, qui pastiche le film gothique, par exemple, est sans écho.

Cependant, une quarantaine d'années après sa sortie, Jacques Segond trouve le film « un pur délice » et « d'une invention constante » qui « combine magistralement le film policier et la "screwball comedy" ». Il voit dans la tenue de Warren Williams (« son chapeau à grand bord et sa pipe ») une référence aux signes extérieurs qui caractérisent Sherlock Holmes et trouve son interprétation « éblouissante ». Il lui semble correspondre au « blond satan» du roman[831]. En revanche, William K. Everson estime que l'acteur « surjoue bêtement Spade» et n'est pas aidé par « une garde-robe étrange et voyante »[832] tandis que le réalisateur, William Dieterle, lui semble n'avoir exercé « aucun contrôle sur le film »[833].

2.4 - *Le Faucon maltais (The Maltese Falcon),* John Huston, 1941[834]

Le réalisateur : un goût pour l'adaptation cinématographique

John Huston, fils de l'acteur Walter Huston, débute à Hollywood, au studio Universal Pictures, en participant à l'écriture de dialogues pour des films de William Wyler[835], Robert Florey[836]ou à l'adaptation d'un roman de William R. Burnett pour Edward L. Cahn[837]. Après une collaboration à l'écriture de deux films britanniques en

---

[830] *Idem*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p.111.

[831] Jacques Segond (pseudonyme de Jean-Loup Bourget), *Sur la piste de Dashiell Hammett (Les trois versions du Faucon maltais)* dans Positif n°171-172, juillet-août 1975, pp. 13 à 18.

[832] William K. Everson, *op.cit.*, p.41 : « overacted foolishely as Spade […] and was not helped by outlandish and conspicuous costuming ».

[833] William K. Everson, *op.cit.*, p.41 : « seemed to exercise no control over it all ».

[834] Fiche technique en annexe page 507.

[835] *La Tourmente* (*The Storm*, 1930), *A House Divided* (1931).

[836] *Double assassinat dans la rue Morgue* (*Murders in the Rue Morgue*, 1932).

[837] *Law and Order* (1932).

1935, il continue au studio Warner Bros, écrivant les scénarios de films mis en scène par William Wyler, Anatole Litvak ou William Dieterle[838].

L'année 1941 est une année charnière. Il participe au scénario de *Sergent York* (Howard Hawks) et écrit avec W. R. Burnett le scénario de *High Sierra*, d'après un roman de ce dernier[839]. Enfin, le studio lui offre de réaliser un premier film, l'adaptation, à nouveau, du roman de Dashiell Hammett, *Le Faucon maltais*.

Le budget est modeste[840] et « le projet promettait si peu qu'au moins deux stars (George Raft et Geraldine Fitzgerald) refusèrent les rôles principaux avant que ne commence le tournage »[841]. C'est un succès : le film lance la carrière du réalisateur et, avec *High Sierra*, relance celle d'Humphrey Bogart. Il est considéré rétrospectivement par les critiques et historiens ultérieurs comme le premier *film noir*.

John Huston continuera à écrire pour d'autres réalisateurs[842], sera acteur dans nombre de ses films[843] et sera un grand réalisateur-adaptateur d'œuvres littéraires, qu'il en signe le scénario ou non[844].

Un quintet d'acteurs, le détective face à des adversaires à sa mesure

Si l'on ne retient de la première adaptation que le couple formé par Bebe Daniels et Ricardo Cortez, et, de la seconde, que la forte personnalité de Bette Davis, *Le Faucon*

---

[838] Respectivement : *Jezebel* (1938), *Le Mystérieux Docteur Clitterhouse* (*The Amazing Dr. Clitterhouse*, 1938) et de Dieterle : *Juarez* (1939) et *La Balle magique du docteur Ehrlich* (*Dr. Ehrlich's Magic Bullet*, 1940).

[839] Le film est réalisé par Raoul Walsh, avec Humphrey Bogart et Ida Lupino.

[840] William Luhr, *The* Maltese Falcon*, The Detective Genre, and* Film Noir, *op.cit.*, p. 3 : 381 000 $.

[841] *Idem*, p. 3, « The project offered so little promise that, before production began, at least two stars (George Raft and Geraldine Fitzgerald) had turned down the lead roles ».

[842] En 1946 : *Le Criminel* (*The Stranger*, Orson Welles), *Three Strangers* (Jean Negulesco).

[843] Mais aussi dans *Le Cardinal* (*The Cardinal*, Otto Preminger, 1963).

[844] William R. Burnett (*Quand la ville dort*/*The Asphalt Jungle*, 1950), Herman Melville (*Moby Dick*, 1956), Tennessee Williams (*La Nuit de l'iguane*/*The Night of Iguana*, 1964), Rudyard Kipling (*L'Homme qui voulut être roi*/*The Man Who Would Be King*, 1975), Romain Gary (*Les Racines du ciel*/*Roots of Heaven*, 1958), Carson Mc Cullers (*Reflets dans un œil d'or*/*Reflections in a Golden Eye*, 1967), Flannery O'Connor (*Le Malin*/*Wise Blood*, 1979), Malcom Lowry (*Au-dessous du volcan/Under the Volcano*, 1984) ou James Joyce (*Gens de Dublin*/*The Dead*, 1987). Et même, en 1966, *La Bible* (*The Bible*).

maltais de John Huston se distingue par un groupe de cinq acteurs parmi lesquels le détective trouve des opposants à sa mesure.

Humphrey Bogart, dans les années trente, joue au théâtre et tient des seconds rôles au cinéma. Ce sont de seconds rôles mais dans des films de bons réalisateurs[845]. Son premier rôle important est celui du gangster de *La Forêt pétrifiée* (*The Petrified Forest*, Archie Mayo, 1935) qui le rend assez connu pour que l'affiche du *Faucon maltais* (document en annexe, page 526)[846], réalisé six ans plus tard, utilise l'image de son rôle.[847]

Mary Astor a joué dans les films muets d'Edward Cline et Buster Keaton, de Frank Tuttle, Ralph Ince, Alan Crosland, Victor Fleming, Mervyn LeRoy. Elle passe aisément au cinéma parlant et tourne sous la direction de Gregory LaCava, Archie Mayo, Michael Curtiz, Roy Del Ruth, William Wyler, John Ford, Henry Hathaway.[848]

Venu du théâtre, où « il passe de Shakespeare à la comédie musicale sans la moindre difficulté »[849], Sydney Greenstreet tient son premier rôle au cinéma en 1941, à

---

[845] *Guerre au crime* (*Bullets or Ballots*, William Keighley, 1936), *Rue sans issue* (*Dead End*, William Wyler, 1937), *Le Mystérieux Dr Clitterhouse* (*The Amazing Dr Clitterhouse*, Anatole Litvak, 1938), *Les Anges aux figures sales* (*Angels with Dirty Faces*, Michael Curtiz, 1938), *Les Fantastiques années vingt* (*The Roaring Twenties*, Raoul Walsh, 1939), *Une femme dangereuse* (*They Drive by Night*, Raoul Walsh, 1940).

[846] Signalé par James Naremore dans *More Than Night… op.cit.*, p.62 : « In this poster, the studio capitalized on Humphrey Bogart's earlier appearances as a gangter in *The Petrified Forest* (1936).

[847]Il est ensuite la vedette de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943), le principal personnage dans *Le Port de l'angoisse* (*To Have and Have Not*) et *Le Grand Sommeil* (*The Big Sleep*) tous deux réalisées en 1944 par Howard Hawks, *Les Passagers de la nuit* (*Dark Passage*, Delmer Daves, 1946), *Key Largo* (John Huston, 1947), *The African Queen* (John Huston, 1951), *La Comtesse aux pieds nus* (*The Barefoot Contessa*, Joseph L. Mankiewicz, 1954), *Ouragan sur le Caine* (*The Caine Mutiny*, Edward Dmytryck, 1954) …

[848] Après avoir joué pour John Huston, elle participera à des films de Preston Sturges, Jules Dassin, Vincente Minnelli, Fred Zinnemann, Blake Edwards, Delmer Daves, Robert Aldrich…

[849] Jean Tulard : *Dictionnaire du cinéma*, vol. **, Paris, Robert Laffont, 1984, p.449.

soixante-et-un an, dans *Le Faucon maltais*.[850] S'il est « moins flasque et pompeux »[851] que le personnage du roman, il a néanmoins une corpulence exceptionnelle qu'accentuent les prises en contreplongée imposant son « bide/*gut* » sur les deux-tiers de l'image. Sa forte présence physique lui assure ensuite une carrière à Hollywood.[852]

Venu également du théâtre, Peter Lorre interprète à vingt-sept ans le tueur de *M* (*M. le maudit*, Fritz Lang, 1931). Fuyant le nazisme, il tourne à Londres *L'Homme qui en savait trop* (*The Man Who Knews too Much*, Alfred Hitchcock, 1934) puis, aux États-Unis, il joue sous la direction de Karl Freund (*Les Mains d'Orlac, Mad Love* 1935), Josef von Sternberg (*Crime et Châtiment, Crime and Punishment*, 1935), Alfred Hitchcock (*Quatre de l'espionnage/ Secret Agent*, 1936).[853] De 1937 à 1939, il incarne le personnage de Mr. Moto[854] dans huit films.

Déjà au générique de *L'Inconnu du troisième étage* (*Stranger on the Third Floor*, Boris Ingster, 1940), Elisha Cook Jr. voit sa notoriété assurée par le rôle de Wilmer dans le film de Huston. Sa présence dans nombre de *films noirs*[855] apparaît, à chaque fois, comme une allusion obligée au *Faucon maltais*.

Ce groupe d'acteurs attire l'attention et reste dans les mémoires en particulier le duo formé par Sydney Greenstreet/Gutman et Peter Lorre/Joel Cairo qui sera reconstitué

---

[850] Il jouera ensuite sous la direction de John Huston (*Griffes jaunes/Across the Pacific*, 1942 avec Lorre et Bogart), Raoul Walsh (*La Charge fantastique*/*They Died With Their Boots On*, 1941), Michael Curtiz (*Casablanca* en 1942, *Passage pour Marseille*/*Passage to Marseille* en 1943, les deux films avec Lorre et Bogart), *Boulevard des passions*/*Flamingo Road* en 1949), Jean Negulesco (*Le Masque de Dimitrios*/*The Mask of Dimitrios*, 1944, avec Lorre), Curtis Bernhardt (*La Mort n'était pas au rendez-vous*/*Conflict*, 1945, avec Bogart), Don Siegel (*The Verdict*, 1946, avec Lorre), de Edgar G. Ulmer (*L'Impitoyable*/*Ruthless*, 1948) …

[851] James Naremore, *More Than Night…*, *op.cit.*, p.60 : « less flaby and bombastic ».

[852] Il joue ensuite sous la direction de Raoul Walsh, Michael Curtiz, Jean Negulesco, Curtis Bernhardt, Edgar G. Ulmer, Don Siegel…

[853] Il tourne ensuite avec Frank Borzage, John Huston, Michael Curtiz, Frank Capra, Raoul Walsh, Delmer Daves, William Dieterle, Rouben Mamoulian, Jerry Lewis, Richard Fleischer, Roger Corman …

[854] Voir 158 158, 3.4 -*Des acteurs récurrents et interchangeables pour des films de genre.*

[855] *Les Mains qui tuent* (*Phantom Lady*, Robert Siodmak, 1944), *Le Grand Sommeil* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946), *Né pour tuer* (*Born to Kill*, Robert Wise, 1947), *Fall Guy* (*Reginald Le Borg*, 1947), *The Gangster* (Gordon Wiles, 1947), *L'Ennemi public* (*Baby Face Nelson*, Don Siegel, 1957) et juqu'à *Hammett* (Wim Wenders, 1982).

pour sept autres films[856]. Le trio Bogart/Greenstreet/Lorre sera réuni en 1942 dans *Casablanca* et celui formé par Bogart/Astor/Greenstreet dans *Griffes jaunes* (*Across the Pacific*, John Huston, 1942).

Le choix – ou le non-choix[857] – des acteurs s'avère heureux. Si l'on compare l'âge des acteurs du film de 1941 à celui des acteurs en 1931 ou 1936, on observe un vieillissement qui donne une profonde originalité au film de 1941. Des trois actrices jouant le rôle de la femme fatale, Mary Astor est la plus vieille (35 ans contre 30 ans pour Bebe Daniels en 1931 et 28 pour Bette Davis en 1936). Le personnage d'Iva Archer est joué par Gladys George qui a 41 ans en 1941 (Thelma Todd a 25 ans en 1931, Winni Shaw 29 ans en 1936). Lee Patrick, à 40 ans, interprète le personnage d'Effie au visage de « garçonnet » dans le roman[858] alors qu'Una Merkel a 28 ans en 1931 et Marie Wilson, 20 ans en 1936. Enfin, si Humphrey Bogart a le même âge (42 ans) que Warren Williams dans *Satan Met a Lady*, Ricardo Cortez n'a que 31 ans lorsqu'il interprète le premier Sam Spade. Cette longue énumération montre un vieillissement des personnages qui ne sont plus de jeunes adultes combatifs mais font partie d'un monde d'adultes mûrs. Ce vieillissement donne une tonalité désenchantée au film de 1941.

La narration sous les contraintes du studio et du Code, ajouts et retraits

Les dialogues du film sont extrêmement fidèles à ceux du roman, même si le resserrement de l'action oblige à ne conserver que les plus essentiels. John Huston a pu dire : « Dans *The Maltese Falcon*, j'ai essayé d'être le plus fidèle possible aux dialogues que Dashiell Hammett avait écrits. C'était un romancier extraordinaire ! J'ai simplement mis le livre en images. Ce fut une joie de tourner ce film »[859].

Outre le resserrement de l'action sur le modèle du film de Roy Del Ruth (abandon de la parabole de Flitcraft et du personnage de Rhea), son scénario opère de légers

---

[856] *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) ; *Intrigues en Orient* (*Background to Danger*, Raoul Walsh, 1943) ; *Passage pour Marseille* (*Passage to Marseille*, Michael Curtiz, 1944) ; *Les Conspirateurs* (*The Conspirators*, Jean Negulesco, 1944) ; *Hollywood Canteen* (Delmer Daves, 1944) ; *Three Strangers* (Jean Negulesco, 1946) et *The Verdict* (Don Siegel, 1946).

[857] Voir note 841, page 205.

[858] *Romans*, p. 489. *Complete Novels* : « a boyish face » p.391.

[859] Bertrand Tavernier, *Amis américains*, Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 1993, page 393.

déplacements dans la chronologie de l'action, et quelques suppressions mineures, afin de resserrer et fluidifier la narration.

C'est à la demande de Jack Warner qu'un prologue écrit narre l'histoire du faucon de Malte à la fin du générique[860]. D'autre part, après les *previews*, c'est lui qui estime confus le dialogue de la scène initiale entre Spade et Miss Wonderly, néanmoins semblable à ceux du roman et de la version de 1931. Il demande alors à John Huston de simplifier l'exposition de la demande de la jeune femme et de retourner la scène.[861]

Deux autres modifications lui sont dues. Une brève scène, ne figurant « ni dans le livre, le script ou une précédente version cinématographique »[862], doit montrer le meurtre d'Archer. Puis, il demande qu'une nouvelle fin soit retournée : la dernière partie de la scène dans l'appartement de Spade devient la scène finale, avec la réplique tirée de Shakespeare[863] à propos du faucon, puis montrant Brigid dans l'ascenseur et Spade lui jetant un dernier coup d'œil avant de descendre l'escalier, portant le faucon dans ses bras.[864]

En revanche, la dernière scène du roman, dans laquelle Spade apprend qu'Iva l'attend, est supprimée. Spade y subit ce qui sera la marque du *film noir*, le poids du destin. Sa suppression modifie l'équilibre entre les deux personnages féminins, Iva et Brigid O'Shaughnessy.

Par rapport à la version de 1931, celle de 1941 semble subir le poids du code Hays, mis en application depuis 1934. Cependant, John Huston reste fidèle au ton du roman, à ses ellipses quant à la représentation de l'hétérosexualité et à ses complaisances quant à la représentation stéréotypée de l'homosexualité. Cependant, il lui est exclu de montrer de façon explicite la vie sexuelle d'un couple, légitime ou non. Comme l'indique Joseph

---

[860] Rudy Behlmer, *op.cit.*, p.120.

[861] *Idem*, p.121.

[862] *Idem*, p. 119, « not in the book, script, or any previous movie version ».

[863] Sous-titre du DVD Warner Bros, 1997 : « Ce dont les rêves sont faits ». La citation entière et exacte aurait été : « *We are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep.* » (c'est moi qui souligne). Shakespeare : *La Tempête*, acte IV, scène I, trad.Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, Folio théâtre, 1997, pp.296 et 297. « *Nous sommes de l'étoffe dont les songes sont faits. Notre petite vie est au creux d'un sommeil* ».

[864] Rudy Behlmer, *op.cit.*, pp. 119 et 120.

I. Breen, « il ne doit y avoir aucune indication de la nuit que Brigid (Mary Astor) et Spade passent ensemble dans l'appartement de celui-ci »[865]. John Huston opère alors une ellipse qui reste néanmoins suggestive : la soirée dans l'appartement de Spade s'achève sur un plan montrant la jeune femme qui s'allonge sur le divan, Spade se penchant sur elle pour l'embrasser et le plan suivant montre l'arrivée de Spade à l'hôtel de Cairo et son altercation avec Wilmer. Mais, s'il y a eu ellipse de la nuit et du réveil, le « chéri ! »[866] avec lequel Miss O'Shaughnessy accueille Spade à leur rencontre suivante est tout à fait explicite. D'autre part, l'épisode du roman où Spade oblige cyniquement Miss O'Shaughnessy à se déshabiller pour retrouver un billet disparu ne peut figurer dans le film. Leurs relations s'en trouvent alors modifiées : dans le film, Spade croit, ou feint de croire, la jeune femme quand elle nie avoir subtilisé l'argent.

Le personnage d'Iva a posé également des problèmes aux censeurs : Joseph I. Breen écrit à Jack Warner que les relations sexuelles entre Spade et Iva ne devront pas être soulignées : « il est essentiel que Spade ne soit pas caractérisé comme ayant eu une relation sexuelle avec Iva. En conséquence, nous demandons que soit coupé le contact physique indiqué »[867]. Le personnage de la femme d'Archer n'apparaît que le lendemain et à l'agence : le baiser entre Spade et la femme de son associé est devenu possible après qu'elle soit devenue veuve. Mais c'était le parti-pris du roman et le film de 1941 ne s'appesantit pas sur leurs relations, le Code prohibant la représentation attrayante ou explicite de l'adultère[868]. Plus tard, Iva ne va pas, comme dans le film de 1931, faire irruption chez Spade. À la vue de Miss O'Shaughnessy et de Spade entrant dans l'immeuble de ce dernier, elle se contente d'une moue désolée en restant dans sa voiture.

---

[865] Indication de Joseph I. Breen à Jack L. Warner, citée par Rudy Behlmer, *op.cit.* : « There must be no indications that Brigid [Mary Astor] and Spade are spending the night together in Spade's apartment ».

[866] « Darling ! ».

[867] Indication de Joseph I. Breen à Jack L. Warner : « It is essential that Spade should not be characterized as having had a sex affair with Iva. Accordingly, we request that you cut down the physical contact indicated », citée par Rudy Behlmer, *op.cit.*, p.112.

[868] Anne-Marie Bidaud*, Hollywood et le rêve américain…, op.cit.*, p. 76.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:22:53 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 60 : l'air hostile de Spade…

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:23:25 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 61 : … et le manièrisme de Cairo

À propos du personnage de Cairo, Breen signale à Jack Warner que la caractérisation de tapette [sic] que suggèrent « le parfum de lavande[869], la voix haut perchée et ses autres accoutrements » ainsi que « le bras passé autour de Wilmer qui le frappe en retour pour cela » ne pourra être approuvée.[870] Toutefois, si Cairo ne console pas Wilmer dans la dernière séquence, les censeurs ont laissé passer le terme *gunsel*[871] appliqué à ce dernier. Le roman utilise le mot *punk*, mais les deux termes ont la même connotation, à cette époque. [872]

Et pourtant, à nos yeux, la façon dont Peter Lorre surjoue le rôle, apparaît comme une caricature d'homosexuel, un stéréotype (Figure 61). De plus, le comportement des « hétérosexuels » renvoie et souligne l'homosexualité du personnage : Effie tend à Spade la carte de Cairo, disant d'un air entendu : « Gardenia »[873] et Spade affiche un air ostentatoirement stupéfait à son apparition (Figure 60). Bogart surjoue le dégoût lorsque, fouillant ses poches, il flaire un mouchoir. Pourtant, Spade n'a aucun témoin dans cette

[869] Alors que maintenant, à nos yeux, le parfum de lavande est connoté masculin.

[870] Rudy Behlmer, *op.cit.*, p.113, « we cannot approve the characterization of Cairo as a pansy as indicated by the lavender perfume, high pitched voice, and other accoutrements. In line with this, we refer you to page 148, where Cairo tries to put an arm around the boy's [Wilmer] and is struck by the boy for so doing».

[871] Voir note 437, page 98.

[872] Dashiell Hammett, *Novels*, *op.cit*., p.548 : « Let's give them the punk ». Le site du Oxford English Dictionary (www.oed.com) définit *punk* par *prostitute*, signalant un usage maintenant rare, mais également par « a boy or a young man kept by an older man as a (typically passive) sexual partner, a catamite ». *Punk* est traduit en français par Pierre Bondil et Natalie Beunat en 2009, *op.cit.*, par « petit voyou » (p.647), par « lope » dans les sous-titres du DVD, et par « petite lopette » par Henri Robillot en 1957, *op.cit.*, p.190.

[873] Au lieu du jeu de mots, dans le roman, sur le double sens de « queer » (bizarre/homosexuel) dans « this guy is queer ». L'odeur du gardénia est connoté féminin mais aussi capiteux (oriental ?).

dernière scène et son comportement suggère une forte désapprobation intérieure ou bien une autopersuasion (il n'est pas comme « çà »).

S'il faut, dans le roman policier « que la réalité sociale du personnage [le possible criminel] soit suspecte »[874], on peut estimer que le personnage de Cairo interprété par Peter Lorre cumule les motifs de suspicion : étranger *et* homosexuel. Motifs qui s'ajoutent à la *persona* de l'acteur marquée par le rôle de violeur et d'assassin de petites filles qu'a tenu l'acteur dans *M le maudit* (*M*), le film de Fritz Lang sorti à New York en 1933.

Après qu'il ait été assommé et fouillé par Spade, trois plans nous montrent trois passeports[875], grec, français et britannique. Le premier nous apprend que Cairo est né à Lepante – et le pouce de Spade, placé sous « signature du titulaire », se déplace pour nous faire remarquer l'absence de signature d'une épouse (Figure 62). Le deuxième est celui d'une personne nommée Armand avec, curieusement, pour prénom « 43 rue Vichy »[876] (Figure 63), pique quasi-subliminale, en 1941, à la soumission française. Le troisième confirme simplement le nom de Cairo.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:24:59 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 62 : l'absence de l'épouse

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:24:59 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 63 : « 43 rue Vichy »

Pourtant, le réalisateur semble moins s'attarder sur l'origine étrangère du personnage qu'exhiber son homosexualité, procédant ainsi au rebours d'Alfred Hitchcock dans *Murder*[877] où « la notion de métis sert […] à désigner l'homosexualité du

[874] Uri Eisenzweig, *Présentation du genre* dans *Le Roman policier*, Littérature n°49, 1983, p.15, www.persee.fr.

[875] Un seul passeport dans le roman, le grec.

[876] Le gouvernement français s'est installé à Vichy en juillet 1941, le tournage du film s'est terminé en juillet 1941.

[877] Tourné en 1930.

personnage »[878]. Le film, tourné du 9 juin au 18 juillet 1941[879], est sorti le 3 octobre 1941. À cette date, les États-Unis ne se sont pas engagés dans le conflit européen et l'opinion publique est partagée entre interventionnistes et isolationnistes[880]. Avant Pearl Harbour le 7 décembre suivant, le traitement de la représentation des étrangers liés au Vieux Continent, pouvait s'avérer délicat.

Décors et costumes signifiants

Robert M. Haas[881] est le directeur artistique commun aux films de Roy Del Ruth et de John Huston qui fera appel à lui pour deux autres films[882]. Il semble un collaborateur auquel les réalisateurs sont fidèles. Cela signifie-t-il qu'il s'adapte à chacun ?

Alors que les décors du film de 1931 caractérisent la tonalité du film (une sexualité envahissante jusque dans le bureau ou l'appartement du détective), le film de 1941 montre l'univers de Spade très masculin et professionnel. L'agence apparaît comme un lieu de travail : bureaux surchargés de dossiers, meubles de rangement, classeurs empilés, diplômes ou attestations au mur, fontaine à eau dans le bureau d'Effie. Alors que les fenêtres des bureaux de l'agence du film de 1931 s'ouvraient sur les murs d'autres immeubles, celles du film de 1941 sont ouvertes sur l'extérieur. Les mentions « Spade & Archer » sur toutes les vitres sont à destination de la ville, de la ville portuaire (les éléments des docks vus par les fenêtres), et le ciel en paraît recouvert.

L'appartement du détective est un univers masculin : fouillis d'objets sur la table de nuit, photos de chevaux au mur ou sur la cheminée (Figure 64 et figure suivante). Ces références font appel à des activités et des intérêts considérés comme masculins, tout comme le laisser-aller du rangement des objets. C'est l'appartement d'un célibataire.

---

[878] Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1992, p.999.

[879] http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=33430.

[880] André Kaspi, *Les Américains*, vol. I, Paris, Éditions du Seuil, 1986, chapitre 10 à partir de p.323. (*La présidence de Franklin D. Roosevelt, Les États-Unis dans la Seconde Guerre Mondiale*).

[881] Il travaille depuis 1920, principalement avec Henry King (il a même été en même temps photographe, en 1930, pour *Hell Harbour* (*Sous le ciel des tropiques,* dernier film de leur collaboration).

[882] *In This Our Life* et *Across the Pacific* (*Griffes jaunes*) tous deux en 1942.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:10:24 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 64 : l'appartement de Spade

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:10:24 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 65 : l'appartement de Spade (détail)

L'appartement qu'occupe Miss O'Shaughnessy est un meublé cossu et impersonnel. Lors de la première visite de Spade, on observe d'abord un fouillis de lingerie étalant une intimité tentatrice (Figure 66 et figure suivante).

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:16:35 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 66 : le fouilis et la valise ouverte

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:16:35 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 67 : la lingerie étalée (détail)

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:18:33 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 68 : le tableau au dessus de la cheminée

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:18:33 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 69 : le tableau (détail)

Plus tard, dans la même scène, Spade s'adosse à une cheminée au-dessus de laquelle est suspendu le tableau d'une femme s'offrant dans une pose lascive. Le plan (Figure 68 et figure suivante) suggère que ce qui est *derrière* la tête du détective représente ce qui se trouve *dedans*.

Miss O'Shaughnessy est habillée de façon respectable, que ce soit la cliente dont les vêtements annoncent l'aisance ou la femme dans son intérieur dont le peignoir sage[883] est néanmoins légèrement ouvert du côté de Spade. Ses robes sont strictes mais raffinées, ce par quoi, en noir et blanc, Huston donne une équivalence des couleurs rares[884] associées aux vêtements du personnage dans le roman. Les fourrures de la jeune femme suggèrent à la fois le côté animal et la douceur de la caresse. Son air apeuré en fait un être à protéger ou à dominer. Le trouble vient de l'opposition entre l'attitude d'ingénue effrayée[885] de la jeune femme et la façon de s'habiller d'une femme consciente de son pouvoir sur les hommes.

L'enquête et le motif de la porte, Sam Spade en Janus/Hermès

Une focalisation proche de celle du roman

La focalisation est subtilement travaillée : Spade est le premier personnage à apparaître à l'écran (assis derrière son bureau) et le dernier à en disparaître (descendant un escalier, la statuette du faucon dans les bras).

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:22:55 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 70 : vue « par-dessus l'épaule », Spade reçoit Cairo

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:49:01 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 71 : vue par-dessus l'épaule », Spade arrive chez Gutman

[883] Sage et presque « popote », en comparaison de la tenue de Bebe Daniels dans la même scène en 1931 (voir Figure 24, page 181).

[884] « cobalt », « ardoise », « calcédoine ».

[885] Que dénonce Spade dans la scène finale : « This isn't the time for that schoolgirl act ! ».

Ainsi que le relève William K. Everson, « les fréquentes prises de vue “par-dessus l’épaule” contribuent à créer un point de vue subjectif cohérent par lequel le spectateur est placé dans une position d’auditeur indiscret, voire même de partenaire silencieux de l’action »[886] (Figure 70 et figure suivante).

Le détective est de toutes les scènes, à l’exception de celle du meurtre d’Archer, encore que celle-ci semble irréelle. Le meurtre d’Archer, qui semble filmé du point de vue de l’assassin dont on aperçoit le revolver au premier plan, est pourtant en contradiction avec la reconstitution qu’essaient d’imaginer Spade et Polhaus. On n’y voit pas nettement la barrière que le corps d’Archer a détruite en tombant et le revolver est loin de sa cible alors que « le coup de feu a brulé son manteau »[887]. John Huston, obligé par Jack Warner d’introduire cette scène, en fait soit un cauchemar de Spade, soit une prémonition.

Sam Spade et le motif de la porte, métaphore de l’enquête

Les mouvements à l’intérieur du plan s’attachent à montrer de nombreuses fois le personnage de Spade dans l’encadrement d’une porte qu’il ouvre ou qui s’ouvre devant lui ou d’une porte d’ascenseur qui le laisse passer. Le personnage est alors dans l’action[888].

Illustration supprimée en respect des droits d’auteur

0:09:39 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 72 : Spade entre chez lui …

Illustration supprimée en respect des droits d’auteur

0:09:42 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 73 : … et referme la porte

[886] William K. Everson, *op.cit.*, pp.44 et 45, « The frequent over-the-shoulder shots all combine to create a *constistent* subjective viewpoint throughout in which the *audience* is placed in the position of being an eavesdropper or even a silent participator in all the action ».

[887] « The blast burnt his coat ».

[888] Et le point de vue n’est pas toujours *over shoulder*

Nous sommes dans l'appartement de Spade lorsqu'il rentre chez lui après être allé sur le lieu du meurtre d'Archer, la porte s'ouvre sur le détective de face et, alors qu'il y aurait pu avoir *ellipse*, nous le voyons la refermer (Figure 72 et figure suivante).

Dans la même scène, il ouvre la porte aux deux policiers puis la referme après les avoir faits entrer. Plus tard, nous sommes à l'intérieur de l'agence lorsqu'il entre et referme la porte, à l'intérieur de son bureau lorsqu'il y entre et en referme la porte. Lorsqu'il rend visite à Miss O'Shaughnessy, nous le voyons devant sa porte mais nous sommes à l'intérieur de l'appartement lorsqu'elle lui ouvre la porte qu'il referme, ou plus tard lorsqu'il en ouvre la porte avec sa clé, puis la referme.

Cette répétition d'ouvertures et de fermetures attire l'attention sur les exceptions : Spade ne peut pas toujours refermer les portes qu'il ouvre ou qui s'ouvrent devant lui. La porte est alors métaphore de l'impuissance ou du piège. Dans la scène réunissant dans son appartement le détective, la jeune femme et Cairo, Spade referme la porte à l'entrée de ce dernier. Il l'ouvre ensuite aux deux policiers venus l'interroger mais ne peut la refermer : il est obligé de rester dans l'encadrement et de les laisser entrer. [889] Lorsque Spade entre dans l'appartement de Gutman, la caméra est à l'intérieur de la pièce. Mais un changement se produit : alors qu'il aurait pu y avoir ellipse de la fermeture de la porte, le réalisateur nous montre Wilmer ou Gutman s'en charger. Un piège se referme, qui sera confirmé dans la dernière séquence : nous sommes à l'intérieur de son appartement lorsque Spade y entre en compagnie de Miss O'Shaughnessy, il repousse la porte plus qu'il ne la referme et est immédiatement menacé par Wilmer.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:32:09 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 74 : la porte ouverte

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

01:09:25 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 75 : la porte fermée

[889] L'impuissance possède son contraire dans la scène au bureau du district attorney. On ne voit pas Spade y entrer mais on le voit décider de la fin de l'entretien : il ouvre violemment la porte pour en sortir.

Le motif de la porte est utilisé à d'autres fins.

Par deux fois, Miss O'Shaughnessy et Spade se trouvent entrer dans l'immeuble du détective. La porte est ouverte (Figure 74) ou fermée (Figure 75). Ouverte, elle invite à la continuation du mouvement. Fermée, elle devrait annoncer à Spade le piège tendu par la bande d'escrocs.

Lorsqu'Effie et Spade *entendent* s'ouvrir la porte de l'agence et *voient* s'ouvrir celle du bureau sur le capitaine Jacobi mourant, un paquet dans les bras, la porte qui s'ouvre pour laisser passer le trésor semble la métaphore de la solution qui apparaît comme une évidence, une inspiration, une révélation.

Spade entre Janus et Hermès

Le Sam Spade de 1941 qui ouvre et referme les portes est un détective en action, aidé en cela par la démarche balancée et énergique d'Humphrey Bogart. On peut évoquer Janus, le dieu des passages, le dieu au double visage qui « grâce à sa double face, […] voit simultanément l'Orient et l'Occident » [890]. Les deux faces suggèrent l'ambivalence du détective *hard boiled*, entre le crime organisé et la loi. On peut également évoquer Hermès, qui

> représente, dans l'espace et dans le monde humain, le mouvement, le passage, le changement d'état, les transitions, les contacts entre éléments étrangers. À la maison, sa place est à la porte, protégeant le seuil, repoussant les voleurs parce qu'il est lui-même le Voleur[891]

Sam Spade est le détective du *film noir*, « ni policier, ni gangster [qui] qui ne s'accommode ni des normes sociales ni des règles morales ordinaires »[892].

Sam Spade en déséquilibre entre l'ombre et lumière

Arthur Edeson, le directeur de la photographie, a déjà assuré celle de *Satan Met a Lady*. Il a, en 1941, une longue carrière derrière lui : il a commencé en 1914 et travaillé avec Henri King, Lewis Milestone, James Whale (*Waterloo Bridge* et *Frankenstein*, 1931

---

[890] Robert Schilling, *Janus. Le dieu introducteur. Le dieu des passages* dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, tome 72, 1960, p.95 (http://www.persee.fr).

[891] Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs, Études de psychologie historique* (1965), Paris, Éditions La Découverte, 1996, p.157.

[892] Marc Vernet, *Le Film noir américain …*, *op.cit.*, p. 67.

et *L'Homme invisible*/*The Invisible Man*, 1933), William Dieterle. Avec Raoul Walsh, outre *Le Voleur de Bagdad* (*The Thief of Bagdag*, 1924), il collabore à *La Piste des géants* (*The Big Trail*, 1930), *Une femme dangereuse* (*They Drive by Night*, 1940, déjà avec Bogart).[893]

On observe dans sa filmographie un certain nombre de films fantastiques, mais aussi de *films noirs*. Il éclaire *Le Faucon maltais* en 1941 d'une façon qui contribue à en faire le premier, bien que Christophe Leclerc[894] estime que « *Le Faucon maltais* ne se distingue pas par la signature esthétique de la Warner – une photographie expressionniste privilégiant les contrastes forts et les ombres portées ». Étudiant la scène dans laquelle Spade reçoit chez lui les deux policiers la nuit du meurtre d'Archer, James Naremore nuance cet avis :

> Tout au long de la séquence, les effets d'éclairage d'Edeson sont discrets et mélodramatiques, faisant un plein usage des lampes, des pardessus et des chapeaux rabattus qui sont le fonds de commerce des films de détectives, mais conférant à tous ces accessoires une intensité peu commune […] Il éclaire toute la pièce, en utilisant une longueur de focale extrêmement courte (21 mm) pour accroître la perspective, créant une atmosphère avec la *tonalité* de l'éclairage.[895]

Les photogrammes suivants montrent des contrastes forts et/ou des ombres portées significatives comme en témoigne le visage de Miss O'Shaughnessy sur lequel l'ombre de la grille de l'ascenseur préfigure les barreaux de la prison (Figure 76).

---

[893] Après *Le Faucon maltais*, il collabore encore avec Huston pour *Griffes jaunes*/ *Across the Pacific* en 1942, avec Michael Curtiz pour *Casablanca* en 1942 (ces deux films avec Bogart, Lorre et Greenstreet). Il collabore avec Negulesco *Le Masque de Dimitrios*/*The Mask of Dimitrios* en 1944 et *Three Strangers* en 1946 (ces deux films avec Peter Lorre et Sydney Greenstreet).

[894] Christophe Leclerc, *Le Cinéma de John Huston, Entre l'épique et l'intime,* Paris, Éditions Publibook, 2006, p. 21.

[895] James Naremore, *Commentaries* dans William Luhr (dir.), *The Maltese Falcon : John Huston, Director*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995, p. 157 : « Throughout the sequence, Edeson' lighting effects are low-key and melodramatic, making full use of the lamps, overcoats, and pulled-down hats that are the stock-in-trade of detective films, but investing all this paraphernalia with an uncommon intensity […] He keeps the entire room illuminated, using an extremely short focal-lenght lens (21 mm) to increase perspective, creating atmosphere with the *tone* of light ».

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

01:35:27 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 76 : la grille de l'ascenseur

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:50:05 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 77 : Gutman en contreplongée

Edeson peut envahir l'image par la couleur noire dans les scènes de jour où apparaît le personnage de Gutman (Figure 77). L'atmosphère de la pièce reste diurne malgré le noir qui occupe pratiquement la moitié du cadre. Comme le remarque James Naremore : « C'est aussi la pièce la plus blanche du film, sa clarté accentuant le corps énorme et vêtu de noir de Greenstreet »[896].

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

01:09:20 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 78 : Sam Spade/Cortez en 1931

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

01:08:44 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 79 : Sam Spade/Bogart en 1941

L'éclairage adouci du visage de Sam Spade/Cortez en 1931 est celui d'une photographie de studio d'art (Figure 78) tandis que sa violence dans le film de 1941 (Figure 79) accentue les contrastes.Le visage du premier montre sa confiance en lui-même, le visage tourmenté du second indique ses incertitudes.

[896] James Naremore, *John Huston and* « The Maltese Falcon » dans William Luhr : *The Maltese Falcon : John Huston, Director*, *op.cit.*, p.153 : « It is also the whitest room in the film, its lightness accentuating Greenstreet's bulky, black-clothed body».

Remake ou nouvelle adaptation ?

Le « remake » et « l'adaptation » sont deux pratiques qui diffèrent. Le film de John Huston est-il un remake du film de 1931 ou une nouvelle adaptation du roman de Dashiell Hammett ? Nous avons noté[897] que le studio des frères Warner pratiquait fréquemment le système du remake.

> [Il] permet de concilier deux exigences contradictoires : tirer un film d'un bon matériau de départ, qui a déjà fait ses preuves ; et acquérir au meilleur coût les droits de ce matériau […] Il est beaucoup moins dispendieux pour un studio […] de faire une nouvelle adaptation d'une œuvre dont il a précédemment acquis les droits à perpétuité, ou de refaire des films appartenant à son propre catalogue, ce qui reste le matériau pré-testé le moins cher. [898]

Raphaëlle Moine ajoute que cela permet également au studio d'innover tout en répétant, l'innovation pouvant être d'ordre stylistique ou l'application de nouveaux traitements cinématographiques tels que la lumière etc.

Un tribut rendu au film de Roy Del Ruth

John Huston reprend, au début de son film, dans une sorte d'hommage et afin de s'en démarquer ensuite, certains plans du film de 1931.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:00:45 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 80 : le plan du ferry building (1931)

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:01:25 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 81 : le plan du ferry Building (1941)

Le plan du *Ferry Building* est repris de façon presqu'identique (Figure 80 et figure suivante) qui, pourtant, ne s'avère plus nécessaire en 1941 puisqu'il suit un plan du *Golden Gate Bridge* avec, en surimpression, le nom de la ville. Les deux films installent

[897] Voir note 703, page 156.

[898] Raphaëlle Moine, *Remakes, les films français à Hollywood*, Paris, CNRS Éditions, 2007, p.42.

d'emblée l'histoire dans la ville de San Francisco alors que le roman débute par une description de Sam Spade. Tous deux créent un « dynamisme pour intégrer l'action qui commence dans un milieu urbain précis »[899].

Mais un écart dans le titre dès le générique…

Le générique, en 1941, se déroule sur l'image de la statuette d'un faucon semblable à celle dont peuvent se souvenir les spectateurs du film de Roy Del Ruth.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur 0:00:13 à partir du début Réf. DVD : voir filmographie	Illustration supprimée en respect des droits d'auteur 0:00:10 à partir du début Réf. DVD : voir filmographie
Figure 82 : The « Maltese Falcon » (1931)	Figure 83 : « The Maltese Falcon » (1941)

Mais on remarque qu'en 1931 le roman figurant en arrière-plan se nomme *The Maltese Falcon* et le titre du film *The « Maltese Falcon »* (Figure 82). En 1941, le titre redevient *« The Maltese Falcon »* en référence à celui du roman (Figure 83).

… et une distorsion dans la présentation de l'agence

La première séquence se termine sur un dialogue entre Spade et Archer, puis la caméra quitte alors les deux hommes pour se fixer sur la projection au sol des lettres peintes sur la vitre. On lit en diagonale « Spade and Archer » en une projection fortement déformée (Figure 84). On observe une opposition nette avec les lignes horizontales qui annoncent Spade et Archer en 1931 (Figure 85). Après un tribut rendu au film de Roy Del Ruth, John Huston s'en démarque pour revenir au texte de Hammett et au déséquilibre installé par le roman hard boiled.

[899] Michel Ciment, *Le Crime à l'écran, une histoire de l'Amérique*, Paris, Gallimard, 1992, p. 152. Le *Ferry Building* et le *Golden Gate Bridge* sont les symboles de San Francisco, mais nous n'en apprenons pas plus de la ville que ce que pourrait nous apprendre une image publicitaire. Mettre la ville en avant, c'est peut-être aussi nous indiquer, plus qu'un milieu urbain précis, un moment de la civilisation américaine : voici ce qui se passe ici, en ce moment.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:05:56 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 84: la distorsion du nom de l'agence (1941)

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:01:32 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 85: l'horizontalité du nom de l'agence (1931)

La publicité autour du film et sa réception

Le studio capitalise le succès de *La Forêt pétrifiée*[900] et se réfère, comme pour la publicité de *Satan Met a Lady*, non pas au roman *The Maltese Falcon*, mais au roman paru en 1934, *The Thin Man*, dont l'adaptation a été réalisée sept ans auparavant par Woody S. Van Dyke au sein de la MGM (voir document en annexe, page 526).

Le film apparaît comme quelque chose de neuf pour un spectateur américain comme l'écrit Bowsley Crowther dans son article du 4 octobre 1941 paru dans le *New York Times* :

> La Warner a été étrangement modeste à propos de leur nouveau film de mystère […] « Le Faucon maltais », qui s'est abattu sur l'écran du Strand hier, ne se révèle être rien d'autre que le meilleur film de suspense de l'année, et le jeune Huston promet de devenir un des plus habiles réalisateurs dans ce domaine. Pour certaines raisons, Hollywood a négligé dernièrement le film criminel sophistiqué […] la Warner et M. Huston nous donnent à nouveau quelque chose de l'ancien frisson que nous procuraient les éclatantes réalisations d'Alfred Hitchcock […] Il l'a fait d'un style personnel, qui est vif et suprêmement « dur à cuire » […] Ne ratez pas le « Faucon maltais » si votre goût vous porte au mystère.[901]

[900] Voir note 846, page 206.

[901] The New York Times, http://movies.nytimes.com/movie/review : « The Warners have been strangely bashful about their new mystery film […] 'The Maltese Falcon', which swooped down onto the screen of the Strand yesterday, only turn out to be the best mystery thriller of the year, and young Mr. Huston gives promise of becoming one of the smartest directors in the field. […] For some reason, Hollywood has neglected the sophisticated crime film of late […] the Warners and Mr. Huston give us again something of the old thrill we got from Alfred Hitchcock's brilliant melodramas […]He had worked out his own style, which is brisk and supremely hardboiled […] Don't miss 'The Maltese Falcon' if your taste is for mystery fare.

Nouveau également pour un spectateur européen, tel Nino Frank, qui écrit à la sortie du film en France en juillet 1946 : « Sans doute voyons-nous encore se lever, à Hollywood, une nouvelle série d'auteurs – les Billy Wilder, les Preminger, les Chandler, les John Huston – qui promettent de distancer les vieux de la vieille, les John Ford, les Wyler et même les Capra ».[902]

2.5 - L'évolution du personnage de Sam Spade, un retour au roman ?

Paradoxalement, entre 1931 et 1941, l' « âge d'or » d'Hollywood est servi par le poids de l'histoire économique, sociale et politique des États-Unis, qui oblige les réalisateurs à une inventivité afin de contourner les contraintes.

Les trois adaptations du *Faucon maltais* présentent la particularité d'être très hétérogènes. Elles le sont quant à la « fidélité » au roman : la première modifie l'épilogue pour promouvoir socialement le héros, la deuxième s'éloigne de sa tonalité désenchantée alors que la dernière est à la fois respectueuse dans le fond et la forme tout en étant très personnelle.

L'adaptation de John Huston demeure la plus célèbre et est souvent indiquée comme débutant la série des films *noirs* car s'il y a eu des films dits *noirs* avant elle, elle présente une cohérence tant dans la façon de filmer que dans la distribution. Le fait que ce soit par cette version que le spectateur français aborde, généralement, les adaptations du *Faucon maltais*, rend d'autant plus difficile la comparaison avec les deux autres, restées dans l'ombre.

De quelle manière le héros masculin évolue-t-il en rapport avec l'Histoire?

De l'après-krach à la perspective d'une guerre, du divertissement à l'inquiétude

En 1931, il est toujours possible, deux années après le krach, de montrer une confiance dans l'avenir : l'homme déterminé et entreprenant peut encore réussir. Si l'atmosphère s'est assombrie en 1936, *Satan Met a Lady* montre qu'on pense toujours à s'amuser : la secrétaire, interprétée par Marie Wilson[903] en témoigne dans la dernière

---

[902] Nino Frank, *Un nouveau genre « policier », l'aventure criminelle* dans *L'Écran français* n° 61 du 28 août 1946.

[903] Une petite blonde dans le même registre que Marilyn Monroe dans *Chérie, je me sens rajeunir* (*Monkey Business*, Howard Hawks, 1952).

réplique du film[904]. En 1941, la Grande Dépression est installée depuis presqu'une dizaine d'années, les problèmes sociaux ont investi le cinéma, particulièrement la Warner. Le tempérament de John Huston ne le porte pas à rajouter un luxe ostentatoire à une histoire sans réalité sociale tandis que le budget modeste du film le contraint à une certaine économie de moyens. Le désenchantement est manifeste.

De la permissivité à l'autocensure

Avant l'application du code Hays, le film de Roy Del Ruth privilégie l'érotisme à l'intrigue criminelle. C'est un érotisme visuel suggérant des relations sexuelles multiples. L'hétérosexualité hors mariage est acceptée, voire valorisée, mais la représentation de l'homosexualité est effacée.

Six années plus tard, la représentation de la sexualité dans le film de Dieterle est placée sous le signe de l'amusement : Joseph Breen estime que « le code n'exige pas que le pécheur soit dépeint d'une façon si noire et si repoussante que nous cessions d'être divertis »[905]. L'homosexualité du personnage de Travers/Cairo est déviée vers une « anglicité » qui tient de la farce. Cependant, le détective se fait renvoyer de ville en ville par des citoyens opérant une surveillance de la moralité. On peut dire que le Code ne concerne non plus seulement le cinéma : la population entière se sent responsable de son application et de son extension à tous les domaines.

Dans le film de John Huston, en 1941, le Code est intégré par le scénariste/réalisateur, mais contourné en ce qui concerne l'hétérosexualité. La représentation de l'homosexualité d'un étranger semble autorisée si elle est ridiculisée par un stéréotype : il faut noter que ce sont les personnages eux-mêmes (Spade, Effie) qui, dans leur réprobation, représentent alors le Code.

---

[904] Voir note 786, page 192.

[905] Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain…*, *op.cit.*, p.83.

La constance de la misogynie

Les femmes qui ont lutté pour le pouvoir ont obtenu le droit de vote en 1920 et, à l'écran, « elles ne sont plus les adjointes des hommes mais des concurrentes qui réussissent au moins jusqu'à un certain point »[906].

En 1931, il est symptomatique que les encarts publicitaires proposés par le studio mettent en avant la vedette féminine, Bebe Daniels, tant dans sa représentation iconique que dans les résumés en accroche de son personnage.

Quant au personnage interprété par Bette Davis, il est difficile, pour les spectateurs d'aujourd'hui, de faire abstraction de l'image que l'actrice s'est façonnée, tant par ses rôles que par sa vie publique. Dans le couple qu'elle forme avec Warren Williams, elle apparaît comme la plus combative. Son personnage, même lorsque la police l'emmène, conserve toute son agressivité, alors que Bebe Daniels, dans le film de 1931, essayait de conserver son charme, tirant le film vers le mélodrame.

Le personnage incarné en Mary Astor en 1941, semble régresser dans le mensonge et la dissimulation, armes prêtées traditionnellement aux femmes pour ne pas affronter frontalement les personnages masculins. Le seul qu'elle malmène physiquement est celui de l'homosexuel, ce qui conforte l'impuissance féminine de ce dernier.

Quoiqu'il en soit, la misogynie générale tout au long de la décennie n'a pas permis de prendre des libertés narratives avec le rôle féminin : la femme est toujours remise entre les mains des policiers. Il n'y pas pour elle l'échappatoire de la promotion (1931), les arrangements avec la morale (1936), ou le romantisme d'un destin (1941).

Le traitement de la xénophobie, moins marqué que dans le roman, ménage peut-être l'opinion publique partagée entre interventionnistes et isolationnistes : le film sort le 3 octobre de la même année alors que les États-Unis ne sont pas encore engagés dans le conflit européen[907].

---

[906] William Luhr, *The* Maltese Falcon*, The Detective Genre, and* Film Noir dans William Luhr (dir.), *The Maltese Falcon : John Huston, Director*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995, p. 10 : « They were not adjunts to their men but competitors who often succeeded, at least to a point ».

[907] L'attaque japonaise de Pearl Harbour a lieu le 7 décembre 1941

Le changement du modèle masculin, de la confiance en soi à l'instabilité et au cynisme

Dans le film de Roy Del Ruth, Sam Spade séduit *tous* les personnages féminins du film, qui se trouvent, par ailleurs, de séduisantes jeunes femmes. Sous les traits du *latin lover* Ricardo Cortez de trente-et-un ans, Sam Spade est un homme jeune, qui possède une élégance et une assurance qui le rapprochent du personnage de Philo Vance et d'un modèle de héros-enquêteur britannique. C'est un conquérant affable et opportuniste qui est loin du *villain* américain issu des classes laborieuses[908] représenté par l'Op de la Continentale des nouvelles de Dashiell Hammett.

En 1936, le personnage de Ted Shane fait face à une femme forte qui le domine. S'il essaie de séduire *toutes* les femmes du film, quel que soit leur âge ou leur statut, c'est une séduction qui passe essentiellement par la parole. Cela en fait peut-être le précurseur du détective des romans policiers humoristiques ultérieurs[909]. Détective aux méthodes si douteuses que les « pères » de la cité le chassent au début et à la fin du film[910], il a un point commun avec l'Op de la Continentale de *Moisson rouge* pour lequel tous les moyens sont bons pour parvenir à ses fins. Il n'est pas le Sam Spade du roman qui dit à Miss O'Shaughnessy : « Ne sois pas si sûre que je sois aussi pourri que j'en ai l'air »[911]. Au milieu de la Grande Dépression, le personnage de Spade/Shane ne sait plus où est sa place dans la société. Sous les traits de Warren Williams, il ne peut plus être l'enquêteur élégant tel Philo Vance ou Perry Mason que l'acteur a interprété auparavant[912]. Il essaie de réagir par la plaisanterie à la domination féminine, mais ne peut encore affronter le rôle de dur-à-cuire face à une société sans repères.

Enfin, dans le film de John Huston, le personnage de Sam Spade, s'il fait de mauvais choix en matière de femmes – que ce soit Iva ou Miss O'Shaughnessy –, peut néanmoins apprécier le sérieux professionnel d'une secrétaire amicale et dévouée.

---

[908] Philippa Gates, *The Three Sam Spades, The Shifting Model of American Masculinity in the Three Films of* The Maltese Falcon in *Framework : The Journal of Cinema and Media*, vol.49, n°1, Spring 2008, pp.7 à 26 (https://muse.jhu.edu/.../framework.../49.1.gates.pdf).

[909] Ceux de Donald E. Westlake ou San Antonio/Frédéric Dard par exemple.

[910] Que les « pères » soient ridiculisés ne change que le regard amusé porté sur lui par les spectateurs.

[911] Dashiell Hammett, *Le Faucon maltais* dans *Romans*, *op.cit.*, p.682.

[912] Voir page 158, *Des acteurs récurrents et interchangeables pour des films de genre.*

L'interprétation d'Humphrey Bogart, même s'il n'a pas le physique[913] du personnage littéraire, bénéficie de l'aura construite par ses précédents films. Elle donne au détective privé une place ambiguë, entre le monde de la pègre et celui de la police. Quoique citant Shakespeare, le Sam Spade des années quarante, à Hollywood, rejoint le détective des *pulp fictions* des années trente.

Entre temps, en 1934, est apparu dans l'œuvre de Hammett et à Hollywood, un nouveau personnage de détective, rassemblant des caractéristiques du Sam Spade de Roy Del Ruth – l'élégance et l'affabilité – et du Ted Shane de William Dieterle – le goût pour l'amusement et la plaisanterie – : Nick Charles accompagné de son épouse et son chien.

3. *The Thin Man*, Woody S. Van Dyke, 1934[914]

Si le roman a été étudié[915] en indiquant le titre français de sa traduction, il semble nécessaire[916] de conserver le titre original, *The Thin Man*, pour l'étude du film et des cinq films qui reprendront de 1936 à 1947 les personnages de Nick et Nora Charles.

3.1 - La MGM, un travail d'équipe

Les droits du dernier roman de Dashiell Hammett sont achetés par la Metro-Goldwyn-Mayer qui représente « la fusion de trois compagnies : Metro Pictures, possédée depuis 1920 par le circuit d'exploitation Loew's Inc., The Goldwyn Company, fondée en 1917 par Samuel Goldwyn qui en est désormais absent, et Louis B. Mayer Productions »[917].

Le propos de cette étude n'est pas de retracer l'histoire du studio, qui a fait l'objet de plusieurs publications[918] car « Metro-Goldwyn-Mayer est sans doute le studio

---

[913] James Naremore, *More Than Night*..., Berkeley, University of California Press, 2008, p.149 : « Clearly Humphrey Bogart is the visual opposite of Hammett's Sam Spade ».

[914] Fiche technique en annexe, page 510.

[915] Voir page 82 : *Un dernier roman, la rupture de* L'Introuvable .

[916] Pour la notion d' « ensemble » fournie par le paratexte.

[917] Patrick Brion, *L'Aventure exemplaire de la Metro-Goldwyn-Mayer*, Patrick Brion dans Alain Masson (dir.), *Hollywood, 1927-1941, la propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain*, Paris, Éditions Autrement, 1991, p.103.

[918] Le catalogue Sudoc indique, dans les bibliothèques universitaires, sept livres sur l'histoire de la MGM.

hollywoodien le plus célèbre »[919]. Dans le cadre de la série des six films du *Thin Man*, nous pouvons néanmoins observer, au travers du personnel crédité – tant artistique que technique – comment s'organisait un mode de travail garantissant une cohésion et une certaine qualité des résultats.

Le studio, « sous l'autorité de Mayer, comporte quatre à cinq unités de production, dirigées chacune par un responsable différent, et qui gèrent chacune six à huit films par an »[920]. Hunt Stromberg, producteur du *Thin Man*, est l'un d'eux[921]. De 1928 à 1942, à la M.G.M, il produit plus de quarante films dont seize des quarante-trois films réalisés par Woody S. Van Dyke. Il produit également des films de Clarence Brown (six), de Victor Fleming (quatre), de Robert Z. Leonard (quatre), de Charles Brabin (trois), de Jack Conway (deux), de George Cukor (deux), mais aussi de King Vidor, Richard Thorpe, William A. Wellman, William Nigh, Tod Browning…[922]

Représentatifs de sa longue collaboration avec W. S. Van Dyke, le premier film qu'il produit (avec Irving Thalberg) à la MGM est *Ombres blanches* (1928) et en 1942, il produit l'un des quatre derniers films du réalisateur, *I Married an Angel*.

Sa collaboration avec les scénaristes montre une même constance : douze films avec John L. Mahin, onze avec le couple Frances Goodrich et Albert Hackett. Il en est de même avec les directeurs de la photo : neuf films avec Oliver T. Marsh, huit avec William H. Daniels, avec les monteurs : treize films avec Robert J. Kern, sept avec Blanche Sewell. Pour la musique, on retrouve principalement quatre noms : Herbert Stothart, William Axt, Edward Ward et David Snell.

---

[919] Douglas Gomery, *Hollywood, l'âge d'or des studios*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987, p.55.

[920] Pascal Morand, *Le Capitalisme hollywoodien et les Mogols* dans Alain Masson, *Hollywood, 1927-1941, la propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain*, Paris, Éditions Autrement, 1991, p.56.

[921] Il sera le producteur des trois premiers de la série de cinq films qui vont suivre les personnages de Nick et Nora Charles.

[922] En dehors de la MGM, de 1921 à 1927 et de 1943 à 1951, il produit la plupart de ses films au sein d'une société de production qu'il a fondée : Stellar Production, puis Hunt Stromberg Productions. Il participe également à l'écriture de plusieurs films de 1921 à 1926, et aurait collaboré au scénario du film réalisé en 1946 par Edgar G. Ulmer, *Le Démon de la chair* (*The Strange Woman*), film qu'il a également produit.

Indépendamment du producteur, le département de décoration de la Metro-Goldwyn-Mayer offre la particularité d'être placé durant plus de trente ans sous la direction de Cedric Gibbons qui « sera le gardien jaloux du modèle esthétique qu'il a créé »[923] et dont, par contrat, « le nom figure au générique de chaque film »[924]. Edward B. Willis, responsable des *set decorators*, « signe la plupart des productions Metro-Goldwyn-Mayer »[925]. Son nom se retrouve au générique des six films que nous étudions. Le nom de Douglas Shearer, responsable du département du son, figure également au générique de la série des films du « Thin Man ».

Le département du costume ne présente pas la même hégémonie mais, si l'on considère les films produits par H. Stromberg, apparaissent principalement deux noms : Adrian et Dolly Tree (présente au générique des trois premiers films).

Enfin, les acteurs : « l'écurie de la Metro-Goldwyn-Mayer est la plus belle d'Hollywood »[926] : parmi les films produits par Hunt Stromberg ou ceux réalisés par Woody S. Van Dyke, on trouve les noms d'acteurs et d'actrices souvent appariés en couple : Jeanette MacDonald et Nelson Eddy (réunis pour six films dont cinq réalisés par Van Dyke), Clark Gable et Joan Crawford, William Powell et Myrna Loy. Parmi les plus célèbres acteurs ou actrices figurent également Jean Harlow, Norma Shearer, Rosalind Russell, Norma Shearer, Spencer Tracy, James Stewart…

3.2 -L'adaptation du roman, étude du scénario[927]

Bref rappel du texte-source : histoire et personnages

Nick Charles, un ancien détective en vacances à New York avec son épouse Nora et leur chienne Asta, est sollicité fortuitement par Dorothy Wynant afin de retrouver son père, un inventeur, qui a disparu. Mimi, la mère de Dorothy, remariée avec un certain Jorgensen, insiste également auprès de Nick. Julia, la secrétaire de Wynant est assassinée et un petit gangster, Morelli, ami de cette dernière, est soupçonné du meurtre. L'inventeur correspond avec son avocat, Macaulay, et demande par télégramme à Nick d'enquêter.

---

[923] Jean-Pierre Berthomé, *Le Décor …*, *op.cit.*, p. 87.

[924] Patrick Brion, *L'Aventure exemplaire de la Metro-Goldwyn-Mayer…*, *op.cit.*, p. 107.

[925] Jean-Pierre Berthomé, *Le Décor…*, *op.cit.*, p. 92

[926] Patrick Brion, *L'Aventure exemplaire de la Metro-Goldwyn-Mayer…*, *op.cit.*, p. 105 (le terme est également utilisé pour les scénaristes).

[927] Disponible sur les sites www.sfy.ru et www.dailycript.com, consultés en octobre 2012.

Cependant, restant introuvable, il devient suspect à son tour. Nunheim, un maître-chanteur est également assassiné. La découverte par la police d'un cadavre dans l'atelier de Wynant, permet à Nick de résoudre l'affaire et de faire arrêter le coupable : l'avocat de l'inventeur.

Les scénaristes, Frances Goodrich et Albert Hackett, « the real Nick and Nora »

Le titre de la biographie[928] du couple de scénaristes, écrite par le neveu de Frances, David L. Goodrich, se justifie de plusieurs façons. Comme Nick et Nora, ils viennent tous deux d'un milieu social différent : elle, « née dans une famille à l'aisance établie de la haute bourgeoisie, fit du théâtre après l'université »[929] tandis que lui, dont les « origines […] étaient nettement différentes […] fut mis sur les planches à l'âge de six ans, pour payer le loyer après la mort de son père, un ouvrier »[930].

Ils écrivent en couple des pièces de théâtre originales[931]. Leur adaptation du dernier roman de Dashiell Hammett, *The Thin Man*, et les scénarios des deux films suivants de la série, *After the Thin Man* et *Another Thin Man*, comptent parmi leurs plus grand succès.

> On a souvent demandé à Frances et Albert s'ils s'étaient représentés dans le couple formé par Nick et Nora ; ils ont donné différentes réponses à différents moments : « Eh bien, c'était une relation très amusante, et nous avons eu du bon temps » ; « Vous mentionnez l'attraction physique entre mari et femme … C'était ce qu'Hammett avait écrit dans son livre ; nous … étions d'accord » ; « Le côté drôle était de décrire la relation entre mari et femme »[932].

---

[928] David L. Goodrich, *The Real Nick and Nora : Frances Goodrich and Albert Hackett, Writers of Stage and Screen Classics*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2001.

[929] *Idem*, pp.1 et 2 : « She was born into a confortable fixed, upper-middle class family, and after college, went on the stage ».

[930] *Idem*, pp.1 et 2 : « His background was markedly different : at age six, after his blue-collar father died, he was put on the stage to help pay the rent ».

[931] Avant 1934 : *Up Pops the Devil* (1930), *Everybody's Welcome* (1931), *Bridal Wise* (1932) et, ensuite, *The Great Big Doorstep* (1942) et *The Diary of Anne Frank* (1955).

[932] David L. Goodrich, *op.cit.*, p.76 : « Frances and Albert were often asked if they'd put themselves into Nick and Nora ; they gave different answers at different times : « Well, it was a very funny relationship, and we had a good time with [it] » ; « You mention the physical attraction between husband and wife …

C'est la Paramount qui, ayant acheté les droits de leur pièce *Up Pops the Devil*, invite Albert Hackett à venir travailler à Hollywood en tant que *dialogue director*. De 1933 à 1937 Frances Goodrich et Albert Hackett travaillent pour la MGM où ils collaborent six fois avec Woody S. Van Dyke[933], mais aussi avec de nombreux réalisateurs pour des films à succès[934].

Venant tous les deux d'un théâtre de vaudevilles et de comédies, côtoyant des scénaristes prisant le bon mot et la réplique humoristique[935], ils privilégient le comique de situation, les dialogues et les répliques percutantes. Ils vont orienter le scénario de *The Thin Man* vers la comédie policière[936].

L'adaptation cinématographique du roman de Dashiell Hammett leur pose quelques problèmes :

> Aucun de nous deux n'avait jamais lu un roman policier, aussi ne savions nous que faire. Alors Van Dyke nous dit : « Je ne me soucie pas de la partie "mystère" – donnez-moi seulement cinq scènes entre Nick et Nora … Ne vous préoccupez pas de l'énigme, laissez-la arriver le moment venu ».[937]

À ce problème s'ajoutent ceux de la reprise ou non de la narration chronologique à la première personne, de la représentation ou non des éléments scripturaux et, surtout,

---

That was the situation Hammett had written into his book ; we … went along » ; « The fun part was writing the husband-wife relationship ».

[933] *Penthouse* (1933), *Hide-Out* (1934), *The Thin Man*/*L'Introuvable* (1934), *Rose-Marie* (1936), *After the Thin Man*/*Nick, gentleman-détective* (1936) et *Another Thin Man*/*Nick joue et gagne* (1939).

[934] Avec Frank Capra (*La Vie est belle*/*It's a Wonderful Life*, 1946) et Vincente Minnelli (*Le Pirate/The Pirate*,1948 ; *Le Père de la mariée*/*Father of the Bride)*, 1950 ; *Allons donc, Papa !*/*Father's Little Dividend!*, 1951 ; *La Roulotte du plaisir*/*The Long, Long Trailer*, 1953), avec Stanley Donen (*Donnez-lui une chance*/*Give a Girl a Break*, 1953 ; *Les Sept Femmes de Barberousse*/*Seven Brides for Seven Brothers*, 1954) et Rouben Mamoulian (*Belle Jeunesse*/*Summer Holiday,1948*), Jean Negulesco (*Un certain sourire*/*A Certain Smile*, 1958), George Stevens (*Le Journal d'Anne Frank*/*The Diary of Anne Frank*, 1959) etc.

[935] Voir note 670, page 148.

[936] Voir page 274, 3.4 - *Le(s) genre(s) du film, l'hybridation.*

[937] Albert Hackett dans David L. Goodrich, *op.cit.*, p.76 : « Neither of us had ever read a mystery story, so we didn't know what to do. And Van Dyke said : 'I don't care anything about the mystery stuff – just give me five scenes between Nick and Nora … Forget about the mystery, let that come in when you want' ».

de la représentation de deux figures importantes – l'inventeur et sa secrétaire – mais absentes de l'action. Du point de vue des spécificités du film, le manque d'action en temps réel de l'ex-détective nécessite la transformation du statut de certains des personnages et l'augmentation du nombre des suspects. Du point de vue de la politique des studios et de l'observation du Code, le cynisme, l'ironie de Dashiell Hammett et la liberté sexuelle des personnages sont certainement des points à aménager.

Une adéquation au genre « policier » et un jeu avec le Code

L'examen du scénario dont nous ignorons l'ordre dans la réécriture, permet de constater la volonté initiale du studio de réaliser une comédie sans souci de « fidélité » au texte. Paradoxalement, le Code Hays pèse sur les situations mais non sur les dialogues. Pour une compréhension aisée de la narration, l'ordre et la focalisation en sont modifiés, les éléments scripturaux ou intertextuels sont supprimés. Des personnages et des péripéties sont ajoutés pour faire de l'adaptation un film d'action.

On observe dans le scénario une tendance à observer le Code, à le contourner ou à s'en moquer.

Dans le roman, Dorothy se laisse séduire par Quin, un homme marié. Or le code interdit toute atteinte au « caractère sacré de l'institution du mariage et du foyer ». L'introduction d'un fiancé dans le scénario permet de la présenter heureuse d'annoncer son prochain mariage à son père et, plus tard, malheureuse de devoir rompre son engagement par honnêteté (elle a peur d'hériter des instincts meurtriers de son père)[938]. Si elle se laisse séduire par Quinn, leurs relations sont stoppées opportunément par la police alors qu'ils s'apprêtent à partir en voyage[939]. Les scénaristes dramatisent l'action par la jalousie d'une Mrs Quinn[940] qui gifle son mari et par une colère du fiancé qui assomme le séducteur dans la scène finale.

---

[938] Scénario, p. 95 :« Je ne peux pas me marier avec toi ! Je ne le pourrai jamais !/I can't marry you ! I can't ever marry you ! ».

[939] Scénario, p.115 : « On les a arrêté à la gare de Pennsylvanie/Picked 'em up at the Pennsylvania Station».

[940] Scénario, p.65, personnage du roman mais abandonné au tournage.

En 1927, déjà, les *Don'ts and Be Carefuls* préconisait une grande prudence à l'égard de la représentation de la drogue[941]. Les scénaristes s'y conforment : Morelli n'est plus un junkie et Gilbert n'expérimente pas la morphine sur sa sœur. Mais si la drogue est supprimée, il reste l'alcool (beaucoup). Dorothy boit tant qu'elle arrive au repas final « assez bourrée »[942], selon l'expression de son fiancé. La consommation d'alcool ne semble pas poser un problème aux scénaristes[943] : à sa première apparition l'après-midi[944] dans un bar, les premiers mots de Nick sont pour commander « un *autre* Martini »[945]. Introduisant ensuite le personnage de Nora, ils lui font commander six Martinis, pour ne pas être en reste avec Nick[946].

Certaines allusions sexuelles des dialogues du roman sont écartées : Dorothy n'est plus la jeune fille qui prétexte la peur d'être « sautée [sic] »[947] par son beau-père, Nora ne demande pas à Nick s'il n'a pas eu une érection en se battant avec Mimi, celle-ci ne propose pas sa fille à la concupiscence du détective. Les scénaristes vont même au-delà de l'interdiction de la représentation de l'accouchement. La réplique de Nick à Morelli : « J'attends un bébé et je ne veux pas qu'il naisse avec … »[948] devient dans le scénario : « Je suis d'une constitution délicate »[949].

Cependant, de nombreuses réparties à connotation sexuelle sont inventées par les scénaristes. Lors de la fouille des tiroirs de leur chambre, Nora s'exclame : « – Que fait cet homme dans mes culottes ? »[950]. Lorsque Nora lit les journaux : « – Je lis que tu as

---

[941] Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain…*, *op.cit.*, p.70.

[942] Scénario, p.116 : « *high enough ».*

[943] Pourtant « la consommation d'alcool ne peut être montrée que si l'intrigue l'exige », Francis Bordat, *Le Code Hays. L'Autocensure du cinéma américain* dans *Vingtième siècle*, n°15, juillet-septembre 1987, p.9. Mais la prohibition est levée en 1933.

[944] Scénario, p.19 : « *about three o'clock in the afternoon ».*

[945] Scénario, p.20 : « *another* Martini », c'est moi qui mets en italique.

[946] Scénario, p.27 : « Six Martinis. You're not going to have anything on me ».

[947] Traduction de Natalie Beunat dans *L'Introuvable* dans *Romans* , *op.cit.*, p.893, du terme « to make her » dans Dashiell Hammett, *The Thin Man*, *op.cit.*, p.794. La traduction d'Henri Robillot, *L'Introuvable* , Paris, Gallimard, 2005, p.37, est identique.

[948] Dashiell Hammett : *L'Introuvable* dans *Romans*, *op.cit.*, p.899.

[949] Scénario, p.69 : « I'm in a delicate condition ».

[950] Scénario, p.75 : « What's that man doing in my drawers », j'ai repris la traduction française du sous-titre qui ne peut rendre le jeu de mots.

reçu cinq balles dans les journaux », Nick répond « – Ce n'est pas vrai. Il ne s'est jamais approché de mes journaux […] Ce sont les seules choses que je protège toujours… mes journaux »[951]. Lorsque Quinn, admirant Nora, dit à son épouse : « – N'est-elle pas formidable ? Chapeau bas ! », celle-ci, sarcastique, réplique : « – Chapeau ? Tu deviens conservateur ! »[952].

Le Code est tourné en dérision, comme en témoigne le changement de patronyme du mari bigame : le nom réel de Jorgensen, Rosewater dans le roman, est devenu Rosebreen[953]. Le dialogue de Gilbert avec deux journalistes est encore plus explicite sur le ridicule du Code : Gilbert : « – Vous savez, mon père était sexagénaire », le journaliste : « – Mais je ne peux pas mettre ça dans le journal […] vous savez comment ils sont … sex… », « – Alors dites juste qu'il avait soixante ans »[954].

Les allusions sexuelles ne sont pas uniquement faites de bons mots, elles peuvent s'exprimer par un geste : un ex-détenu qui s'invite à la fête de Noël chez les Charles, Peppler, apprécie l'attitude avenante de Nora par « une petite tape sur le derrière »[955], ou une image : Morelli feuillette un magazine féminin dont les pages transparentes montrent les corsets sous les robes de soirée[956].

L'une des transformations intrigantes que les scénaristes se permettent est celle du changement de sexe d'Asta qui devient un mâle et qui permet des jeux de scènes d'un humour douteux que la censure n'aurait certainement pas permis avec une femelle :

---

[951] Scénario, p.77 et 78 : « – I read you were shot five times in the tabloids »/ « – That's not true. He never came near my tabloids […] That's one thing I always protect … my tabloids ».

[952] Scénario, p.54 : « – Isn't she grant ? I take off my hat to her »/« – Your hat ! You're getting conservative ! », (Réplique supprimée puisque personnage supprimé).

[953] Joseph I. Breen, travaille avec Hays dès 1931, puis devient le chef de la PCA (Production Code Administration) à partir de 1934.

[954] Scénario, p.64 : « –You see, my father was a sexagenarian/ – But I can't put that in the paper […] You know how they are … sex …/ – Then, just say he was sixty years old ».

[955] Scénario, p.51 : « an approving pat on the posterior » (geste supprimé au tournage).

[956] Scénario p.13. En levant l'une d'elle à la lumière, il demande alors : « – Les femmes portent-elles vraiment ces choses-là ? / He is looking a copy of Vogue […] turning a page of Vogue – holding it up to the light. Through the transparent page, the corsets show through under the evening gowns, « – Do women really wear them things ? ».

> Dans leur scénario, les Hackett utilisent Asta pour animer des échanges nécessaires mais potentiellement ennuyeux entre Nick et Nora, pendant leur promenade avec le chien : il y a de fréquentes haltes durant lesquelles Asta, hors champ, est clairement en train de se soulager contre les lampadaires. "Nous en avons eu l'idée", dit Albert, « en voyant les gens promener leurs chiens à New-York, faisant semblant si décemment de les ignorer pendant ces arrêts ».[957]

À son arrivée au bar dansant, Nora se plaint qu'Asta « a même essayé de la tirer vers les toilettes des hommes », mais qu'il se conduit bien « tant qu'il n'y a pas une borne à incendie »[958]. Le cadeau de Noël d'Asta sera d'ailleurs une borne d'incendie miniature ; Macaulay rendant visite à Nick et Nora trouve ce jouet « délicieux » mais « écarte sa jambe et sa chaise hors de la zone dangereuse »[959]. Pendant la promenade de Nick et Nora avec le policier, « Asta tire violemment [Nora] vers le bord du trottoir ». L'indication est répétée tout au long de la scène[960], et répétée dans celle où Nick va de nuit à l'atelier de Wynant : Asta sortant du taxi « se dirige tout droit vers une borne »[961].

Du point de vue de la narration, une des transformations importantes est le changement de focalisation par la mise en scène, dans un prologue, des deux personnages absents du roman, Wynant, le « thin man » du titre, et sa secrétaire Julia.

Au cinéma, la représentation d'un personnage-titre absent a donné lieu à différentes stratégies. Alfred Hitchcock, dans *Rebecca* (1940) représente le personnage de la disparue au travers de la passion que lui porte son ancienne femme de chambre, Mrs Danvers. Celle-ci fait « revivre » la morte en entretenant un culte érotique autour de tout ce qui rappelle l'univers de sa maîtresse, fourrures, vêtements, linge marqué à ses initiales etc. L'utilisation de l'image – portrait peint, photo ou film est récurrente au cinéma pour

---

[957] David L. Goodrich, *op.cit.*, p.77 : « In their screenplay, the Hackett used Asta to liven up a necessary but potentially dull conversation by having Nick and Nora talk while dog walking : there are frequent halts while Asta is plainly, but out of the camera's view, relieving himself against and streetlights. "We got the idea", Albert said, "from seeing people walking dogs in New York and pretending so politely not to know them when they stopped" ».

[958] Scénario, p.24 : « even tried to drag me into the gentlemen's »/« as long as there isn't a fire hydrant».

[959] Scénario, p.80 : « moves his leg and his chair out of the danger zone ».

[960] Scénario, p.84 : « Asta pulls [Nora] violently toward the curb ».

[961] Scénario, p.100 : « makes a bee-line for a hydrant ».

représenter l'absent ou plus souvent l'absente[962] : dans *Laura* (Otto Preminger, 1944), le portrait peint de la jeune fille fascine l'enquêteur au point qu'il en tombe amoureux. Dans *Muriel ou le temps d'un retour* (Alain Resnais, 1963), le doute plane sur l'identité de cette inconnue, aussi bien pour les spectateurs que pour les autres personnages, elle n'est dévoilée qu'à 55 minutes du début – soit à la moitié du film – par le long monologue – plus de cinq minutes – d'un jeune homme traumatisé par la guerre d'Algérie[963].

Ce prologue est divisé en quatre séquences. Dans son atelier, l'inventeur renvoie son employé auquel il attribue la chute d'un appareil et reçoit ensuite sa fille, Dorothy, accompagnée de son fiancé. Dans un couloir, il règle des détails pratiques avec son avocat, Macaulay, arrivé après le départ des jeunes gens. Dans son bureau, il constate la disparition de fonds rangés dans son coffre. Dans l'appartement de sa secrétaire Julia, il chasse un ami de celle-ci, Morelli et accuse la jeune femme du vol. L'appel téléphonique d'un homme, qui ne s'identifie pas mais qui est montré au spectateur, le met en rage. Il quitte l'appartement et s'éloigne dans la rue.

Ces diverses scènes, ou bien n' existent pas dans le roman (Dorothy et son fiancé, Wynant dans la rue), ou bien sont racontées par des tiers à ces moments différents dans la structure du roman : c'est l'inspecteur qui évoque l'entretien entre l'avocat et l'inventeur (p.920), c'est l'inspecteur (p.924) ou bien Studsy (p.943), un patron de bar, qui apprennent à Nick les liens entre Morelli et Julia, c'est Studsy également qui apprend à Nick que Nunheim, le maître-chanteur, essayait de se lier avec la secrétaire (p.943), enfin c'est Morelli le gangster qui, plus loin (p.975), raconte à Nick comment Wynant s'est mis en colère contre lui. On observe, d'après les numéros des pages du roman indiquées, que les scénaristes se sont débarrassés, par le prologue, des informations fournies par les dialogues durant les deux premiers tiers du roman.[964]

---

[962] Voir Marc Vernet, *Figures de l'absence*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1988, particulièrement *Le Portrait psychopompe*, p.89 et *L'Idéale*, p.113.

[963] Le titre de ces trois films indique le prénom du personnage absent –féminin – suggérant le thème d'une fascination masculine. Le titre de *The Thin Man* opte pour l'anonymat, anonymat que l'on retrouve aussi bien pour des personnages masculins absents (*Le Troisième Homme*/*The Third Man*, Carol Reed, 1949, *L'Homme qui en savait trop*/*The Man Who New Too Much*, Alfred Hitchcock, 1934 et 1954) que féminins (*La Femme au portrait*/*The Woman in the Window*, Fritz Lang, 1944, *The Woman in Green*/*La Femme en vert*, Roy W. Neill, 1945)

[964] Qui débute page 879 et se termine page 1044.

Le personnage-titre, absent du roman, est présent dans toutes les scènes du prologue mais sa mort n'y est pas, bien sûr, montrée. Dans l'exemplaire du scénario étudié, les indications sont précises. La première scène s'intitule « The Shadow of The Thin Man »[965], elle se situe dans un sous-sol (*basement*)[966] là-même où le cadavre sera découvert[967]. Les scénaristes en indiquent l'atmosphère et l'éclairage : « L'ombre, grotesquement mince, est projetée par une lumière vive qui se reflète sur un mur blanc en ciment. Quand nous voyons d'abord l'ombre, elle se tient droit, examinant quelque chose qu'elle tient dans ses mains »[968]. À la fin du prologue figure l'indication suivante :

> Une rue la nuit – effet de lumière : Wynant descend la rue à grand pas, sa silhouette étroite projetant une ombre longue sur le sol enneigé […] elle s'allonge encore plus et finalement disparaît […] L'idée et l'atmosphère, ici, de l'ombre de « l'homme mince » marchant rapidement dans la nuit sont délibérément destinées à un effet nécessaire.[969]

Les scénaristes ouvrent et closent le prologue en indiquant un effet visuel d'ombre projetée, visant à la création d'une atmosphère irréelle convenant à la représentation d'un personnage déjà mort au moment où débute l'exposition du récit de l'enquête. Suggérant à la fin un paysage urbain neigeux, ils rapprochent le temps du prologue du temps de la narration proprement dite : la période des fêtes de fin d'année. C'est bien un prologue au sens où il met en scène deux victimes qui ne vont pas réapparaître dans le film. Distinct du reste du film, il est suivi par une véritable scène d'exposition mettant en scène Nick et Nora rencontrant Dorothy à la recherche de son père, recherche à l'origine de l'enquête.

---

[965] Prémonition du film de 1941 ou reprise par celui-ci de cette indication figurant sur le script ?

[966] Scénario, p.1.

[967] Scénario, p.101.

[968] Scénario, p.1 : « The shadow, grotesquely thin, is cast by one strong light which reflects itself against a white cement wall. When we see first the shadow, it is standing upright, examining something which it holds in its hands ».

[969]Scénario, p.18 : « A street at night – lighting effect : Wynant strides down the street, his long, lean, narrow form casting a long shadow on the snowy pavement […] it elongates still further, and finally disappears […] The idea and mood here of the shadow of the "thin man" as it strides rapidly through the night is purposely indeed for a necessary effect ».

On peut noter que le scénario installe ainsi des suspects potentiels : Morelli, chassé par Wynant de l'appartement de Julia et Wynant lui-même parti de chez elle en la menaçant.

Au prologue fait écho la scène finale, inventée par les scénaristes mais cependant suggérée, en partie, dans le roman.

> Au début d'une histoire, on ne peut se passer totalement d'exposition ; aussi le récit a-t-il normalement une introduction, où le temps est le plus souvent de l'arrière-plan. De plus, dans de nombreux récits, la fin est explicitement marquée par une conclusion, et elle aussi a un penchant pour le temps de l'arrière-plan.[970]

Comme le prologue, cette fin se situe en dehors de l'enquête policière : Nick, Nora, Asta, Dorothy et son mari se retrouvent joyeusement dans un train-couchette à destination de San-Francisco. C'est le retour à la sphère intime, le thème du voyage lui-même suspend le temps, tient la narration à l'écart et ouvre la voie à une suite.

Entre prologue et scène finale, le film fait alterner les scènes avec ou sans Nick. Les scènes où il est présent peuvent être en liaison avec l'enquête (sa rencontre avec l'avocat, la visite inopinée d'un gangster, sa visite à l'atelier de l'inventeur) ou non (la fête de Noël). Le spectateur en sait autant que le détective. Les scènes dont il est absent montrent les problèmes familiaux de Mimi, la découverte qu'elle fait du corps de Julia, son interrogatoire par la police ou bien l'assassinat de Nunheim, toutes scènes racontées dans le roman par un tiers tels Mimi, Dorothy ou le lieutenant Guild. Le spectateur en sait alors plus que le détective.

Les scénaristes délaissent l'idée de représenter visuellement les éléments scripturaux du roman (lettres, télégramme) au profit d'une présentation orale : c'est Nora qui lit à Nick le télégramme envoyé par Wynant demandant l'aide du détective, c'est Macaulay qui informe Nick de la teneur d'une lettre de l'inventeur, c'est la véritable épouse de Jorgensen qui apprend à Mimi son infortune.

---

[970] Harald Weinrich, *Le Temps : le récit et le commentaire*, trad. Michèle Lacoste, Paris, Éditions du Seuil, 1973, (« L'Imparfait est dans le récit le *temps de l'arrière-plan*, le Passé simple le *temps du premier plan*»), p.115.

> Pendant la période muette, l'insert de lettres a, le plus souvent, pour fonction de fluidifier la narration afin de la rendre plus intelligible au spectateur. La lettre (la missive) peut n'être que pure cheville dramatique servant à la communication entre personnages, communication dont l'un des destinataires est, en sus des personnages, le spectateur lui-même : le public se voit ainsi informé de façon « naturelle » […]
> Le cinéma parlant s'est débarrassé de ces artifices narratifs et l'importance de l'écrit s'est réduite au profit du dialogue lorsque le scénario exige de communiquer des informations nécessaires à la compréhension de l'intrigue[971].

Néanmoins, même dans le cinéma parlant, la représentation visuelle de la lettre à l'écran peut être dictée par l'importance des indices fournis par l'écriture du correspondant, l'organisation de la page, le type de papier. Tous ces éléments se justifient dans *M le maudit* (*M*, Fritz Lang, 1931) où le réalisateur montre et fait entendre le sifflotement de l'homme en train d'écrire une lettre … anonyme. La lettre de cinéma peut être vue et lue en voix off telle celle qu'Addie Ross adresse à ses trois amies dans *Chaînes conjugales* (*A Letter to Three Wifes*, Mankiewicz, 1949), film dans lequel elle constitue le dispositif dramatique, lettre dont la graphie, extrêmement régulière et presque géométrique, donne corps au personnage absent. Elle peut enfin être décachetée et lue à haute voix par le récepteur, telle celle lue par Abigail Wells pour le bénéfice de sa fille Miranda dans *Le Château du dragon* (*Dragonwyck*, Mankiewicz, 1946), la scène évoquant l'atmosphère familiale et l'événement que constitue la réception d'un courrier.

Mais les lettres de Wynant étant apocryphes, leur représentation ne peut être celles adoptées par Lang (montrer sa rédaction) ou Mankiewicz (les lire en voix off). Seul Macaulay aurait pu, diégétiquement, lire à haute voix celle qu'il reçoit, lui qui en est le véritable auteur. L'indice, alors, aurait été subtil.

La figuration de l'écrit n'est cependant pas absente du scénario, elle se reporte sur la représentation de l'enquête officielle. Il est prévu des scènes montrant l'impression d'affiches, de messages télétypés, la une de journaux[972]. L'écrit dans le film est utilisé pour faire connaître les événements au monde et non à l'individu : « Nous devons

---

[971] Catherine Berthé Gaffiero, *La Treizième Lettre ou le mystérieux Docteur Laurent…* dans Nicole Cloarec (dir.), *Lettres de cinéma : de la missive au film-lettre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p.95.

[972] Scénario, pp.97 et 98.

atteindre l'idée que la chasse à l'homme s'étend à la nation toute entière. Aussi, les unes des journaux et de tabloïds sont-ils en surimpression »[973]. Les scénaristes, pour ces scènes coupant la narration de l'enquête de Nick, suggèrent une succession rapide de fondus enchaînés[974], un effet kaléidoscopique[975], un effet « Vorkapich »[976].

> Slavko Vorkapich (1894-1976) était à la fois un théoricien majeur du cinéma et un praticien remarquable de sa propre fameuse théorie du montage. Pendant une carrière de quarante années à Hollywood, il fournit des séquences de montages pour des réalisateurs tels que Howard Hawks, George Cukor et Capra […] Ses montages les plus connus sont ceux de *Viva Villa !* [de Conway/Hawks] (1934), *David Copperfield* [de Cukor] (1935), *San Francisco* [de Van Dyke] (1936), *La Terre Chinoise* (*The Good Earth*) [de Franklin/Fleming] (1937) et *M. Smith au Sénat* (*Mr. Smith Goes to Washington*) [de Capra] (1939). [977].

Les références intertextuelles littéraires – noms de famille, titres de livres ayant une fonction à un moment ou à un autre dans le roman – et dont l'ignorance, par le lecteur, ne compromet d'ailleurs pas la compréhension du texte, ne sont pas reprises. C'est ainsi que, dans le film, Nora ne lit pas les mémoires de Chaliapine, Gilbert ne recherche pas une note de son père dans un volume de « The Grand Manner » de Louis Kronenberger,

---

[973] Scénario, p.110 : « We must achieve the idea that the man-hunt is Nation-Wide. Also superimposed are newspaper headlines, tabloids, etc. »

[974] Scénario, p.97 : « Series of quick dissolves ».

[975] Scénario, p.109 : « Kadeidoscopically ».

[976] Ce sont des séquences d'effets spéciaux, au montage « dynamique, dans lequel le temps et l'espace sont comprimés en utilisant une variété de techniques de montage et de mouvements de caméra/ dynamic visual editing, wherein time and space are compressed using a variety of editing techniques and camera moves ». Voir la note 977 ci-dessous.

[977] Page d'accueil de la conférence organisée par la School of Cinematic Arts (University of Southern California) « The Legacy of Slavko Vorkapich » le 15 avril 2009 : « Slavko Vorkapich (1894 – 1976) was both a major film theorist and a distinguished Hollywood practitioner of his own famous theory of montage editing. His forty-years career in Hollywood included providing montage sequences for such directors as Howard Hawks, George Cukor and Frank Capra. He is best known for his montage work on Hollywood films such as *Viva Villa* (1934), *David Copperfield* (1935), *San Francisco* (1936), *The Good Earth* (1937), and *Mr. Smith Goes to Washington* (1939) ». Le site indique l'ouvrage de David James : *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*, Berkeley, University of California Press, 2005, pp. 70-77. (http://cinema.usc.edu/events/event.cfm?id=10725).

aucun invité ne s'appelle Freeman ou Fielding. Seul subsiste le nom de Quinn, hypothétique allusion à Agatha Christie[978]. Si le mari de Mimi conserve son nom de Jorgensen, Nick ne fait pas allusion à un écrivain du même nom.

Les scénaristes gardent la réplique de Nick à Nora : « – Demain je t'achète un tas de romans policiers »[979]. Mais la seule référence, évidente et assurément connue de tout public, que les scénaristes essaient d'introduire, alors qu'elle ne figure pas dans le roman, consiste en un appel à l'œuvre de Conan Doyle : le matin de Noël, Nora appelle ironiquement son mari, « Sherlock »[980] et plus tard Nick continue la plaisanterie en appelant son épouse « Watson »[981]. Il semblerait que les scénaristes poussent l'allusion dans le nom du médecin légiste : « Walton »[982]. Les références intertextuelles du scénario font appel à des textes littéraires et filmiques connus du grand public (Sherlock Holmes fait l'objet de films dès 1900). Cela paraît fait à juste titre : les références du roman, perceptibles, de nos jours, à une relecture attentive qui essaie de les traquer, n'auraient que peu de chance d'être remarquées dans le déroulement de la projection du film.

L'*Introuvable* est un roman qui présente beaucoup de dialogues et peu d'action. Ce n'est pas qu'il n'y ait pas, outre les trois meurtres, de violence dans le roman, mais le narrateur n'y assiste pas : Dorothy a déjà été battue par sa mère quand elle arrive chez les Charles, Gilbert a déjà été brutalisé par un policier quand il arrive dans le bureau de Guild, Morelli a déjà été frappé lors de sa garde à vue quand il menace Nick.

Pour les besoins d'un film « de détective » aux situations stéréotypées, les scénaristes introduisent un suspect potentiel supplémentaire (le comptable de Wynant) et prêtent à Nick les actions d'un détective en activité. C'est lui, et non la police, qui découvre le corps de Wynant dans une scène inquiétante[983], c'est lui qui projette et anime une grande scène finale qui rassemble tous les suspects, c'est lui qui assomme le

---

[978] *The Mysterious Mr Quinn*, publié en 1930.

[979] Scénario, p.67 : « – Tomorrow I'll buy you a whole lot of dectectives stories ».

[980] Scénario, p.81 : « – I mean, Sherlock Holmes, here », abandonné dans le film.

[981] Scénario, p.83 : « – Come on, Watson », conservé dans le film.

[982] Scénario, p.106, abandonné dans le film.

[983] Scénario, pp.102 et 103 : « L'escalier, étant aussi vieux que l'immeuble, craque quand il marche/The stairway, being as old as the building, creaks as he walks », « l'escalier craque un peu/The stairway creaks a little ».

coupable. C'est ainsi que la révélation du coupable ne se fait plus dans une scène inattendue et relativement intime entre Nick, Mimi, Macaulay et le policier, mais de façon dramatisée, après que plusieurs suspects potentiels aient été interpellés et aient réagi, de manière souvent risible, chacun à leur façon.

En revanche, les deux épisodes du roman se situant dans le bar malfamé de Studsy et qui présentaient des personnages pittoresques et quelque animation brutale, disparaissent du scénario. Les scénaristes transposent ce pittoresque des personnages dans la fête chez les Charles. C'est que, plus qu'un film de détective, Frances Goodrich et Albert Hackett transforment le roman en une comédie sans connotation sociale.

Le scénario tire le film vers la comédie loufoque

Le scénario ne situe pas l'histoire, comme le faisait le roman, dans un univers temporel et géographique précis. C'est un univers dénué du contexte social et du poids de l'Histoire.

Toutes les précisions du roman quant à l'année exacte, aux spectacles, aux inaugurations, ne sont pas reprises dans le scénario. Nora ne fait pas allusion au rapt de l'enfant Lindberg, les journaux n'évoquent pas l'attentat de Wall Street sur lequel Nick est supposé avoir enquêté, Quinn est le courtier (*broker*) de Nick mais le krach de 1929 n'est pas mentionné. L'action se situe à New York et certainement dans sa partie cossue : les scénaristes préconisent non le speakeasy du roman[984] mais quelque chose de « plus à la mode, le genre de bar d'un Biltmore Hôtel ou d'un Waldorf Astoria »[985] et prévoient, ailleurs, une vue de Central Park[986].

Ils suggèrent, pour la scène chez Julia Wolf, la secrétaire de Wynant, « un appartement de luxe meublé dans un style nouveau très moderne »[987]. En 1934, il ne semble pas que s'exerce le contrôle de Joseph Breen tel que le biographe des Hackett le décrit se manifestant pour le film *Wife vs Secretary* en 1936 : « Harlow était montrée vivant dans un luxueux appartement du dernier étage : comme son salaire était celui d'une

[984] « I was leaning against the bar in a speakeasy… », Dashiell Hammett, *The Thin Man* dans Complete Novels, *op.cit.*, p.781.

[985] Scénario, p.19 : « to be more up to date, the bar of a Biltmore or a Waldorf Astoria Hotel ».

[986] Scénario, p.98 (scène supprimée).

[987] Scénario, p.13 : « a fashionable penthouse furnished in very new modernistic style ».

secrétaire, Breen demanda si cela ne suggérait pas qu'elle se faisait à côté de l'argent illicite ? »[988].

Dans le scénario, toute allusion politique est écartée. Le personnage de tante Alice – et sa peur des communistes – est supprimé. Le soir de Noël, aucun invité ne déclare que « si la révolution arrive, on se retrouvera tous contre un mur … sans avoir le temps de dire ouf »[989].

La scène du roman, assez longue et bavarde entre intellectuels chez les Edge à Manhattan, est supprimée et remplacée par une réception donnée par Nick et Nora la veille de Noël[990], soirée que le roman traitait en quelques lignes. Le scénario la transforme en « un bizarre assortiment de personnes. Il y a un capitaine de police qui rappelle à Nick le bon vieux temps. Un manager sportif maigrelet et à sa traîne un grand boxeur […] Il y a Foster, un grand et gros homme [qui] devient sentimental en écoutant le programme des chants de Noël »[991]. Il y a également un personnage « à l'air fruste, à la figure cabossée […] et montrant une bouche où manquent plusieurs dents »[992], Face Peppler, « à l'air dur d'un détenu », que Nick a autrefois envoyé en prison[993], deux journalistes enquêtant sur le meurtre de Julia, le couple Quinn (le mari volage et la femme jalouse). Arrivent en plus Dorothy, Mimi et Gilbert. À ce comique de personnages pittoresques et mal assortis, se joint un comique de répétition (*running gag*) et de l'association des contraires. Le personnage édenté répète le même compliment à Nick et à Nora. Foster est de plus en

---

988 « Harlow was shown living in a luxurious penthouse ; since she earned a secretary's wages, Breen asked, didn't that suggest she was making illicit money on the side ? » dans David Goodrich, *op.cit.*, p.124. Le film fut dirigé par Clarence Brown. Les Hackett n'en ont pas écrit le script mais ont été appelés à l'améliorer.

989 Dashiell Hammett, *L'Introuvable* dans *Romans*, trad. Pierre Bondil et Natalie Beunat, Paris, Gallimard, 2009, p.887.

990 C'est une longue scène, page 49 à 66 du scénario.

991 Scénario, p.49 : « an odd assortment of people. There is a police captain there, a reminder of Nick'old life. A little prizefight manager with a big fighter in town […] There is Foster, a big fat man [who] grows more sentimental as he listens to the program of Christmas carols ».

992 Scénario, p.50 : « A very rough looking man with a battered face […] showing a mouth with several teeth missing ».

993 Scénario, p.51 : « a tough-looking convict ».

plus larmoyant et veut téléphoner à sa mère. Quand le petit manager menace le malabar[994] de le mettre KO s'il boit, le boxeur repose docilement le verre[995]. Les scénaristes désirent terminer la scène par l'« apogée d'une fête dingue et trépidante » : les invités, ivres, entonnent un chant de Noël à pleins poumons[996].

Comme les personnages secondaires de la fête, les personnages principaux ou leurs actions sont tirés vers le burlesque.

Nora fait son apparition les bras pleins de paquets et tirée par son chien. Elle sème ses paquets derrière elle, chute et arrive échevelée, essoufflée et haletante devant le bar où l'attend Nick[997]. Plus tard, lorsqu'elle veut suivre son époux et le lieutenant Guild chez Nunheim, Nick la met dans un taxi en indiquant au conducteur : « La tombe du général Grant », elle lui tend le poing tandis qu'il lève son chapeau et lui lance un baiser[998]. Plus loin, elle se déguise en jeune garçon pour enquêter dans l'atelier de l'inventeur : elle s'habille avec les vêtements de Nick et utilise une mèche de ses propres cheveux en guise de moustache[999]. Son personnage est tiré vers l'écervelée comme en témoigne également la réplique que les scénaristes lui attribuent lorsque le policier demande si le couple a connaissance de la loi Sullivan, « – Pas de problème, nous sommes mariés »[1000]. La censure a laissé passer cette assimilation des armes à feu aux relations sexuelles illégitimes.

Gilbert, l'adolescent du roman est décrit avec une certaine cruauté par Dashiell Hammett. Les scénaristes passent, à travers son personnage, la méfiance de Nick vis-à-vis de la psychanalyse. Ils en font un personnage portant des lunettes et d'allure frêle[1001]

---

[994] Scénario, p.52 : « a great hulk of a fighter ».

[995] Scénario, p.52 : « – Drop that, or I'll slug you », « The fighter, cowed, meekly put down the drink».

[996] Scénario, pp.65 et 66 : « The effect desired is a screwy climax to what has been quite a hectic, screwy situation », « all pretty tight », ils chantent « at the top of their lungs ».

[997] Scénario, p.24 : « more dishevelled thane ver and breathless, enters, panting ».

[998] Scénario, p.86 : « – 'Grant's Tomb'. The cab starts off. Nora shakes her fist back at Nick. Nick charmingly lifts his hat and trows her a kiss ».

[999] Scénario, p.108 : « She is dressed in Nick's clothes. She had even used some of her hair to make a mustache » (scène abandonnée au tournage).

[1000] Scénario, p.75 : « – That's all right. We're married » (Sullivan Act : sur la possession d'armes soumise à licence).

[1001] Scénario, p.32 : « He wears spectacles. He is slight in build ».

qui diagnostique un complexe d'Œdipe chez Dorothy[1002]. Un personnage « très sérieux » qui demande aux policiers à voir le corps de Julia, parce que, étudiant la psychopathologie, il se croit capable de déterminer si c'est l'œuvre d'un sadique ou d'un paranoïaque. La réponse sarcastique du lieutenant le laisse perplexe : se sont-ils moqués de lui ou bien ont-ils été sérieux ?[1003] Il explique à Dorothy les lois de Mendel et la chance que seulement un sur quatre de ses enfants soit un criminel : « il suffit donc qu'elle n'en ait que trois »[1004]. Au repas final, il dit avoir vu son père … dans « sa boule de cristal »[1005]. On est bien dans le registre de la comédie alors que Gilbert, certes ridicule dans le roman, est un adolescent pitoyable manipulé par sa mère.

Asta est anthropomorphisé dans un rôle de personnage commentateur. Le chien regarde « avec anxiété » Nora allongée sur son lit (après le sixième Martini), puis est « ravi qu'elle aille bien »[1006]. Plus loin, il regarde « tristement » Nora[1007]. Son autre rôle est celui du « peureux » : il se cache pendant l'attaque de Morelli puis « sort lentement de dessous la commode»[1008] et « paraît honteux »[1009]. Le chien met alors en valeur le sang-froid de son maître tout en ayant une fonction comique lorsqu'il est supposé « mettre en lambeaux »[1010] un adversaire. Dans l'épilogue du scénario, faisant contrepoint aux deux couples de Nick/ Nora et Dorothy/ Andrew, le chien découvre dans le fourgon aux bagages une chienne de sa race, anticipant « les possibilités d'une romance transcontinentale ». [1011]

[1002] Scénario, p.34 : « – You have an Œdipus complex and you won't admit it ».

[1003] Scénario, p.48 : « Very serious », « – Perhaps this was the work of a sadist or a paranoiac. If I saw it, I might be able to tell », « uncertain wether he is being kiddy or wether they mean it ».

[1004] Scénario, p.96 : « – Only one out of four of your children will be a murderer », « the thing for you to do would be to have just three children ».

[1005] Scénario, p.121 : « – I was gazing in my crystal ».

[1006] Scénario, p.27 : « He is sitting on the foot of the bed […] looking anxiously at Nora », puis « delighted that Nora is all right ».

[1007] Scénario, p.82 : « looking sadly up at her [Nora] ».

[1008] Scénario, p.76 : « the dog comes slowly out from under the bureau ».

[1009] Scénario, p.76 : « looking […] shame-faced ».

[1010] Scénario, p.103 : « he has crawled under the desk », « tear you to shreds ».

[1011] Scénario, p.129 : « the possibilities of a transcontinental romance », « Asta … meet … Fifi ».

C'est un parti-pris, dans le scénario, de neutraliser les situations dramatiques par des ajouts comiques[1012]. Le procédé est particulièrement remarquable dans le prologue qui introduit l'assassin et ses trois victimes. La comédie s'introduit dans la conduite de Macaulay, mesquin, qui conteste le pourboire à un conducteur de taxi qui lui rend la monnaie. L'indication de jeu est précise : « Macaulay regardant la monnaie dans sa main, indigné »[1013]. Le personnage de l'ouvrier de Wynant n'a aucun rôle narratif mais fait de l'inventeur le stéréotype du savant distrait : ce dernier le renvoie de façon arbitraire mais ne s'en souvient plus quelques instants après.[1014].Au repas final, la première femme de Jorgensen, dont seule une lettre figurait dans le roman, est introduite par le scénario. C'est l'occasion d'un affrontement entre elle et Mimi dans lequel chacune revendique d'être « madame Jorgensen ».[1015]

Autre modification apportée par le scénario : une scène introduit un court épisode musical de danse avec « dix danseuses répétant en costumes d'entraînement »[1016] dans le cabaret de Studsy. C'est un élément tout à fait hétérogène à la diégèse du film et à l'esprit du roman. L'ajout montre qu'en 1931 subsiste un héritage forain[1017]. Nous y reviendrons en étudiant la musique des films.

On peut y voir les limites de l'adaptation d'une œuvre littéraire à Hollywood que l'on plie au succès des films musicaux de la décennie dont nous ne citons que les plus célèbres : la MGM a, dès 1929, produit *The Broadway Melody of 1929* (Harry Beaumont). En 1933, elle produit *Dancing Lady* (Robert Z. Leonard) et a passé un contrat avec Jeanette MacDonald. De 1933 à 1942, la chanteuse se produit dans une quinzaine de films dont sept sont dirigés par W. S. Van Dyke. La même année, la Warner Bros produit *42nd Street* (*42ème Rue*, Lloyd Bacon) et les *Golddiggers of 1933* (*Chercheuses d'or*, Mervyn

---

[1012] C'est un procédé que l'on retrouve dans les films du « thin man' ultérieurs, voir partie II.

[1013] Scénario, p.56 : « – You wouldn't drive slowly, so you don't get a tip », « – That's okay, I took it », « Macaulay looking down at the change in his hand, indignant ».

[1014] Scénario, p.4 : « – Je suis renvoyé (*I'm fired*) », Wynant : « – Qui vous a renvoyé (*Who fired you*) ? », l'ouvrier : « –You did », Wynant, indigné « – Forget it ».).

[1015] Scénario, p.119 : « – I'm Mrs Jorgensen », « – I was Mrs Jorgensen before you were ».

[1016] Scénario, p.41 : « ten girls in practice clothes are rehearsing ».

[1017] Voir note 632, page 141.

LeRoy). En 1934, Radio Pictures produit *The Gay Divorce* (*La Joyeuse Divorcée*, Mark Sandrich).

Il est important de noter l'introduction de cette scène, même très brève (un peu plus d'une demi-page de scénario) car ce genre d'ajouts, plus longs, va être une constante dans les films ultérieurs de la série des « Thin Man ».

Que reste-t-il du roman ?

Le scénario de Frances Goodrich et Albert Hackett est fidèle à l'entreprise de Hammett qui présente dans le roman un couple « qui s'aime et boit trop ».[1018] Cependant, l'affadissement des personnages de Mimi et de Dorothy permet de gommer toute allusion à un lien antérieur entre Nick et Mimi, ou à une attraction de Dorothy pour Nick. La tolérance et la complicité, que ces allusions indiquent dans le roman au sein du couple, ne vont pas disparaître totalement dans le film mais passer du domaine intime à celui, public, des relations sociales et des mots d'esprit.

Peut-être en raison de la présence d'une femme dans l'écriture du scénario, le personnage de Nora est étoffé, soit par un comportement masculin (elle imite son époux en mettant son pied sur la barre du comptoir[1019]), soit par son désir de participer à l'enquête (toutefois, il lui faut se déguiser en jeune homme[1020]).

Du dilettante du roman, Nick devient le chef d'orchestre de l'enquête. Il organise une grande scène finale qui réunit les suspects et le policier. C'est un procédé qui appartient à l'univers des romans de détection classique. Cependant, il souligne lui-même son propre statut de transfuge : il n'est plus détective mais « a gentleman now »[1021]. Il perd, modification importante, son origine grecque qui lui donne dans le roman, un certain profil d'aventurier. Cette perte de son origine lui ôte le statut d'observateur extérieur de la vie américaine. Celle-ci n'est plus insérée dans l'Histoire : le contexte de l' « après 1929 » que Dashiell Hammett évoque de façon furtive et son ironie visionnaire quant à la peur du communisme disparaissent.

[1018] Voir note 405, page 89.

[1019] Scénario, p.27 : « Her foot on the rail in imitation of Nick ».

[1020] Voir note 999, page 245.

[1021] Scénario, p.53.

À la situation de désagrégation de la famille montrée par le roman est substituée une situation conventionnelle, plus proche du roman feuilleton du XIXème siècle que du roman de mœurs des années 1930 : la jeune fiancée, déséquilibrée par la prétendue culpabilité de son père, s'égare un instant aux bras d'un homme marié, mais la providence, sous la forme de la police, lui évite de « fauter » et lui permet de retrouver l'amour intact de son fiancé.

L'adaptation du roman possède toutes les caractéristiques de la comédie, éliminant ce qu'il y a de grinçant dans l'humour de Dashiell Hammett. D'autre part, une certaine retenue de l'auteur, qui reste dans le registre de l'*understatement*, tant dans les dialogues que dans les actions, est oubliée au profit du soulignement plus ou moins subtil de nombreuses réparties vives, de sous-entendus scabreux et de situations burlesques.

Si le scénario tire vers la comédie, c'est sans user du ressort comique « noir » lié à une série de crimes, ressort comique à l'œuvre plus tard, par exemple, dans plusieurs films des Ealing Films Studios tels *Kind Hearts and Coronets* (*Noblesse oblige*, Robert Hamer, 1949) ou bien *The Ladykillers* (*Tueurs de dame*, Alexander Mackendrick, 1955).

3.3 - Le film[1022]

Le réalisateur, Woody S. Van Dyke (1889-1943)

En 1963, Henri Agel fournit un portrait de Woody S. Van Dyke qui résume les notices consacrées au réalisateur dans les encyclopédies :

> Cet ancien assistant de Griffith a eu historiquement une importance extrême ; il a sillonné tous les chemins de l'évasion et de l'aventure : les mers du Sud (Ombres blanches, en 1928), l'horreur du Pôle (Eskimo, en 1931), Trader Horn (1930) qui est à l'Afrique noire ce que La Chevauchée fantastique est au western, l'imagerie de la jungle dominée par le superman (Les Aventures de Tarzan). On l'a souvent dit, Van Dyke est l'artisan-type de la MGM, le bon (ou assez bon) faiseur qui fournit une nourriture point trop épicée, un suspense confortable pour tous les publics (encore qu'Eskimo s'élève fort au-dessus de ce niveau)[1023].

Cependant, la comparaison sous-entendue avec John Ford n'a pas résisté à la critique cinématographique. « Si critique et public d'avant-guerre plaçaient facilement

[1022] Fiche technique en annexe, page 510.

[1023] Henri Agel, *Romance américaine*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1963, p.51.

son nom aux côtés d'un Lubitsch ou d'un DeMille, les historiens d'aujourd'hui semblent ignorer jusqu'à son existence »[1024]. Néanmoins, l'étude des quatre films qu'il a réalisés autour du « Thin Man » de 1934 à 1947 montre une maîtrise progressive de la technique cinématographique associée à des solutions visuelles simples mais efficaces, que nous observerons plus loin.

S'il est plus ou moins oublié, Woody S. Van Dyke fait partie des réalisateurs qui constituent le fond du cinéma hollywoodien : pendant vingt-cinq années, de 1917 à 1942 (l'année précédant sa mort), le site *Cineressources* lui attribue quatre-vingt-six films en tant que réalisateur, un film en tant que réalisateur-seconde équipe, six en tant qu'assistant-réalisateur, six en tant que scénariste, deux en tant qu'interprète.

Né en 1889[1025], il fait ses débuts sur scène dès l'âge de trois ans dans une compagnie de théâtre de répertoire, *The Morosco Players*, dans laquelle joue sa mère, Laura Winston. Tous deux changent plusieurs fois de compagnie théâtrale, jusqu'à la formation de la *Laura Winston Players*. Le jeune garçon apprend les ficelles du métier, aussi bien d'acteur que de costumier ou de maquilleur.

Par l'intermédiaire de Walter Long[1026], un ami de sa mère, il est introduit sur le tournage d'*Intolérance*. Il y est figurant, mais aussi maquilleur et enfin deuxième assistant de direction. A vingt-sept ans, il entre au Lasky Studio et y pratique tous les métiers : décors, accessoires, maquillage, montage. Il rejoint ensuite la compagnie Essanay, y complète sa formation puis prend en charge les studios de la compagnie à Culver City, en Californie. Il y tourne plusieurs films, assurant l'écriture de certains. Auprès d'autres maisons de production, il fait l'expérience du film de *serials*, avec Jack Dempsey ou Ruth Roland. Il apprend à tourner à l'économie, rapidement, en peu de prises[1027].

[1024] Hervé Dumont, *W. S. Van Dyke*, supplément à l'*Avant-Scène du Cinéma* n° 160/161, juillet-septembre 1975, p.187.

[1025] La plupart des indications de la biographie du réalisateur proviennent de Robert C. Cannon : *Van Dyke and the Mythical Hollywood*, New York & London, Garland Publishing Inc., 1977.

[1026] L'acteur tient de petits rôles dans *Intolérance* et *Naissance d'une Nation*. Il joue dans plusieurs films avec Laurel et Hardy et interprète le rôle de Miles Archer dans la première adaptation du *Faucon maltais* (*The Maltese Falcon*, Roy Del Ruth, 1931).

[1027] D'où le surnom de "One-Shot-Woody".

Enfin, en 1926, il entre à la Metro-Goldwyn-Mayer, qu'il ne quittera plus. Il a trente-sept ans et a réalisé presqu'autant de films. Après plusieurs westerns avec Tim McCoy, il est engagé en 1927 comme « directeur associé » sur le tournage d'*Ombres blanches* (*White Shadows in the South Seas*) que tourne Robert O'Flaherty. Les conditions de tournage exigées par le studio ne peuvent convenir à ce dernier et c'est Van Dyke qui est chargé de terminer le film. Il acquiert une certaine réputation d'aventurier qui aurait inspiré le personnage du réalisateur dans le film *King Kong* (Meriam C. Cooper et Ernest B. Shoedsack, 1933)[1028]. On lui confie alors la réalisation de films « exotiques » : *Chanson païenne* (*The Pagan*, 1929), *Le Trafiquant Horn* (*Trader Horn*, 1931), *Tarzan l'homme singe* (*Tarzan the Ape Man*, 1932), *Eskimaux* (*Eskimo*, 1933). « C'est la part la plus personnelle de son œuvre, la plus élaborée, qu'il s'agisse de la construction du récit, de l'harmonie plastique éblouissante des plans, de la fidélité à un lyrisme panthéiste »[1029]

Il acquiert également la fonction, au sein du studio, d' « arranger » des tournages malheureux et « donne à plus d'une œuvre défaillante la cohésion et le rythme qui lui manquaient »[1030]. « Sa popularité, son prestige étaient si grands que son portrait figurait même sur les affiches de ses films, honneur uniquement partagé par quelques rares privilégiés »[1031].

En 1934, Van Dyke réalise quatre films dont *L'Ennemi public n°1* (*Manhattan Melodrama*, sorti le 4 mai) avec Clark Gable, William Powell et Myrna Loy et *The Thin Man* (*L'Introuvable* , sorti le 25 mai) d'après le roman de Dashiell Hammett. De 1936 à 1941, il réalise trois films inspirés par les personnages du roman, Nick, Nora Charles et le chien Asta. Parallèlement, il réalise des drames, des comédies et de nombreux films musicaux avec Jeanette MacDonald et/ou Nelson Eddy. « Économiquement parlant W. S. Van Dyke est alors au sommet de sa carrière […] Il est le cinéaste le mieux payé de la Metro, et après Frank Capra, de tout Hollywood […] En effet, à partir de 1932, 22 de ses films battront les records au box-office mensuel »[1032].

[1028] Site de la BiFi : http://cinema.encyclopedie.personnalites.

[1029] Jean-Loup Passek (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1986, 2001, p.792.

[1030] *Ibidem*.

[1031] Hervé Dumont dans *Travelling* n°37, cité dans Bertrand Tavernier et Jean-Pierre Coursodon, *50 ans de cinéma américain*, Paris, Nathan, 1991, p.927.

[1032] Hervé Dumont, supplément à l'*Avant-Scène du Cinéma* n° 160/161, juillet-septembre 1975, p.225.

Pourquoi le réalisateur est-il relativement oublié des cinéphiles ? Né six ans avant la première projection du film des frères Lumière, W. S. Van Dyke fait partie de la génération des réalisateurs dont l'enfance s'est déroulée sans le cinéma, mais qui, à l'âge de chercher un métier, un emploi, une situation, ont tiré parti des possibilités qu'offrait le nouveau médium. Comme lui, Busby Berkeley (né en 1895) ou Henry Hathaway (né en 1898) ont été des acteurs-enfants au théâtre. Comme lui, d'autres réalisateurs ont commencé sur la scène comme danseurs de claquettes (Charlie Chaplin, né en 1889) ou clowns (Tod Browning, né en 1880). Comme lui, Raoul Walsh (né en 1887), Tod Browning[1033] ou Victor Fleming (né en 1883) ont collaboré avec D. W. Griffith – né en 1875 – dès les grands films de ce dernier, dont ils observent les méthodes et dont ils subissent l'influence directe.

Mais une comparaison, par exemple, entre Raoul Walsh et Woody S. Van Dyke, nés à deux ans d'intervalle, montre davantage l'écart qui existe entre deux personnalités très différentes que les points communs dus à un apprentissage semblable. Ils ont tous deux fait divers métiers – mais pas les mêmes[1034] – avant de trouver leur voie dans le cinéma, ils ont abordé tous les genres – y compris le film musical pour Walsh[1035]. Néanmoins, Walsh, dès la période du muet, a signé des films personnels importants tels *Regeneration* (1915), *Le Voleur de Bagdad* (*The Thief of Bagdad*, 1924) ou *What Price Glory* (1926). On peut observer que si la pratique du cinéma des premiers temps les a orientés vers une économie de moyens, les deux réalisateurs n'en ont pas tiré le même profit. Le premier en garde un certain laconisme, l'amenant à une économie narrative visuelle très expressive au service de ses goûts profonds, que ce soit dans le western, le film de gangster ou le *film noir*. Le second, bien inséré dans la politique du studio, « peu soucieux des sujets qu'il filme »[1036] et sans, semble-t-il, ambitions artistiques fondées sur

---

[1033] Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, Paris, Éditions Denoël, 1952, vol. 4 de la deuxième édition, 1975, p.172.

[1034] Raoul Walsh a été cow-boy… voir Raoul Walsh, *Un demi-siècle à Hollywood*, Paris, Calmann-Lévy, 1976, p.33 et suivantes.

[1035] *Hot for Paris* (1929), *Going Hollywood* (1933), *Every Night at Eight* (1935), *Artistes et modèles* (*Artists & Models*, 1937), *La Femme en cage* (*Hitting a New High*, 1937), *St. Louis Blues* (1939), contemporains donc des films musicaux de Van Dyke.

[1036] *Dictionnaire du cinéma*, Jean-Loup Passek, *op.cit.*, p.792.

une vision du monde, a visé une réduction des coûts de production qui lui a permis d'être l'un des réalisateurs les mieux payés de son temps. On reconnaît à W. S. Van Dyke « un tempérament de chef qui lui permet de mener une équipe dans la jungle »[1037].

Dans la biographie[1038] qui lui est consacrée, rédigée à partir des souvenirs de sa mère – et qui tient plus de l'hagiographie – aucune allusion n'est faite à la recherche personnelle d'un projet artistique précis, mais elles sont nombreuses quant à sa façon d'organiser un tournage : « Il n'a jamais pris de risques inutiles mais a toujours fait appel à ceux qui avaient fait leurs preuves auparavant »[1039], « Van ne se battait pas pour une scène, il semblait juste savoir ce qu'il voulait, disait aux acteurs que faire, et ils le faisaient »[1040]. L'auteur assure que « Woody démythifiait le « génie » dans les films ou même n'importe où. Le travail, disait-il, était la réponse à la plupart des problèmes »[1041].

Le poids du code Hays, entre censure et contournement au tournage ou au montage

Les différences entre le scénario consulté et le film terminé témoignent de la mise en place progressive du code Hays à partir de 1934. Une légère incohérence dans l'application s'observe de ce fait, dans le traitement de certains éléments : personnages ou comportements, jeux de scène, dialogues et éléments de décor.

La suppression du personnage de Mrs Quinn rend plus anodine la fuite de Dorothy avec Quinn, son séducteur : dans le film, ils n'ont d'ailleurs même plus de bagages[1042]. La jeune fille n'est plus une « briseuse de ménage » et n'est pas ivre en arrivant à la réunion finale. L'épouse de Nick n'adopte pas un comportement masculin en essayant d'imiter Nick, elle ne se déguise pas en jeune garçon pour espionner son époux.

Les besoins inavouables d'Asta dans la rue sont cachés ou supprimés car leur évocation paraît choquante à Joseph Breen.

[1037] Vincent Pinel, *Le Siècle du cinéma*, Paris, Bordas, 1994 et Larousse, 2002, p.142.

[1038] Robert C. Cannon, *op.cit.*, p.250.

[1039] « He never took unnecessary chances and always hired those who had proved themselves in past performance », p.109.

[1040] Robert C. Cannon, *op.cit.*, p.125 : «Van didn't strive for a scene, he just seemed to know what he wanted, told the cast what to do, and they did it ».

[1041] *Idem*, p.371 : « Woody debunked « genius » in the movies or anywhere else. Work, he said, was the answer to most problems ».

[1042] Scénario, p.115 : « Quinn has a suit-case and Dorothy a little dressing-case in her hand ».

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:48:15 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 86 : Asta tire sur sa laisse …

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:48:17 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 87 : … le plan coupé juste à temps

Il écrit à Louis B. Mayer le 12 mai 1934 : « Même s'il ne s'agit pas d'une violation du Code au sens strict, il faut reconsidérer la scène où Nora, Powell et Pendleton se promènent avec le chien en laisse qui s'arrête aux arbres et aux réverbères »[1043]. En conséquence, au début de la promenade avec le lieutenant Guild, Asta est montrée tirant sur sa laisse pour se soulager mais le plan est coupé au moment où le chien est supposé lever la patte (Figure 86 et figure suivante). La reprise, dans le scénario, de ce jeu de scène lorsqu'Asta sort d'un taxi avec Nick est supprimée.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:46:03 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 88 : le cadeau de Noël d'Asta

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:46:03 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 89 : le cadeau (détail)

Néanmoins, d'une façon ou d'une autre, le film contourne l'injonction de Joseph Breen en faisant de la borne à incendie la métonymie des besoins d'Asta. Le motif de « la borne à incendie » apparaît dans les cadeaux de Noël (Figure 88 et figure suivante). Ce

[1043] Cité par Grégoire Halbout, *La Comédie screwball hollywoodienne : 1934-1945 – sexe, amour et idéaux démocratiques*, p.202.

parti pris est notable : il sera repris dans les films suivants de la série, en particulier dans les images de fond des génériques.

D'autre part, Asta ne rencontre plus une certaine Fifi dans le train. La « romance intercontinentale » prévue dans le scénario est supprimée dans le film comme si la rencontre sans cérémonie d'un mâle et d'une femelle pouvait donner un exemple inapproprié aux humains. L'union n'a pas lieu, et nous verrons dans l'étude du film suivant, *After the Thin Man*, qu'une Mrs Asta attend son « époux » au domicile des Charles, à San Francisco.

Des gestes indiqués par le scénario sont considérés comme déplacés, le contact physique est interdit : Peppler, l'ex-condamné qui s'invite à la fête chez les Charles ne tapote plus, approbatif, le derrière de Nora. En revanche, Morelli s'arrête longuement sur les pages d'un magazine féminin présentant à gauche les dessous convenant au port des robes montrées à droite (Figure 90). De plus, son imagination complète les silhouettes des femmes habillées avec gaines et soutiens-gorge (Figure 91). Les pages, vues par-dessus l'épaule de Morelli, sont également à destination du spectateur.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:06:59 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 90 : Morelli, le magazine féminin

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:06:57 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 91 : … et son imagination qui complète les photos

Un dialogue entre Nick et Nora ainsi qu'une répartie de la jeune femme constituent un exemple du rapport de force existant entre les scénaristes, le réalisateur et l'office.

> L'office Hays avertit la MGM que des lignes de dialogues telles que celle de Powell : « Il ne s'est pas approché de mes journaux » ou celle de Myrna Loy « Que fait cet homme dans mes culottes ? » étaient susceptibles d'être censurées mais elles furent autorisées à rester dans le film terminé.[1044]

Le début de la répartie de Powell/Nick à de Loy/Nora est conservé, mais la fin : « – Ce sont les seules choses que je protège toujours… mes journaux »[1045] est supprimée. Cependant, une sonnerie de téléphone s'entend alors, comme une ponctuation laissant au spectateur le loisir de comprendre l'allusion, sur un gros plan du visage de Nick les yeux écarquillés[1046]. Malgré l'avis de l'office Hays, la réplique de Loy/Nora (« Que fait cet homme… ») est conservée et même soulignée par le plan sur visage de Powell/Nick qui s'en étrangle en buvant un verre.

De façon générale, les mots grossiers ou argotiques sont modifiés. Mimi ne traite pas Macaulay de « sale fils de pute… » mais de « sale petit… » [1047]. Nora ne traite pas Nick de « sale chien » mais d'« espèce d'idiot »[1048].

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:36:47 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 92 : des lits jumeaux, séparés par la table de nuit pour Nick et Nora

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:56:00 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 93 : un grand lit pour Dorothy, seule avec son fiancé

[1044] Charles Tranberg, *The Thin Man, Murder Over Cocktails*, Albany, Georgia, Bearmanor Media, 2009, p.80 : « The Hays Office did tell MGM that lines like Powell's "He didn't come anywhere near my tabloids" and Myrna Loy's "What's that man doing in my drawers" were censurable but were allowed to stay in the final film ».

[1045] Voir note 951, page 235.

[1046] Même si la mimique qui accompagne ce plan correspond à la satisfaction de Nick d'avoir fait éclater un ballon (« En plein dans le mille !/Bull's eye !), elle s'applique aussi à son jeu de mot.

[1047] Scénario, p.127 : « Dirty son of a b… » (« Dirty little… », dans le film).

[1048] Scénario, p.99 : « You, dog » (« You, fool » dans le film).

Le traitement du décor de la chambre à coucher, dont le Code demande à ce qu'il soit effectué avec « goût et délicatesse »[1049], est étonnant : restrictif ou permissif, sans lien avec les situations.

En accord avec l'injonction du Code, les personnages de Nick et Nora dorment dans des lits séparés (Figure 92) alors que le scénario indiquait un lit double[1050]. Mais, de façon incohérente, la scène de rupture entre Dorothy et son fiancé, prévue par le scénario dans le vestibule de l'appartement de Mimi[1051], a lieu dans la chambre de Dorothy où celle-ci est allongée sur un lit double tandis que son fiancé *ferme la porte* et reste auprès d'elle (Figure 93).

Tout aussi peu en accord avec le code Hays est l'appartement de Julia, la secrétaire de Wynant[1052] (Figure 94).

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:07:22 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 94 : l'appartement de la secrétaire

Les décors du film, sous l'impulsion de Cedric Gibbons, à la tête du département décoration de la MGM de 1924 à 1956, accentuent cet univers sans référence sociale « où les dactylos habitent de luxueux appartements et où la pauvreté même ne va jamais sans élégance »[1053].

[1049] Code, article IX. Décors : « The treatment of bedrooms must be governed by good taste and delicacy ».

[1050] Scénario, p.66 : « A big double bed ».

[1051] Scénario, p.94 : « Hallway of apartment ».

[1052] Voir note 988, page 244.

[1053] Jean-Pierre Berthomé, *Le Décor…*, *op.cit.*, p.88.

Du scénario au film : dynamisation de l'action, indices et contre-indices

Les modifications des indications du scénario sont révélatrices du passage de l'écrit (même si c'est un scénario) à l'écran. Au tournage, le réalisateur fait subir au scénario des condensations et des suppressions dont nous citons quelques exemples.

Dans la scène du bar dansant, Dorothy et Andrew ne sont pas vus assis mais déjà en train de danser tout en dialoguant[1054]. Dans la séquence suivante, le plan sur le lavabo plein de glaçons est supprimé : Nick apporte directement une poche de glace à Nora[1055]. Lorsque Nick annonce à Nora qu'il va téléphoner à Dorothy, il décroche l'appareil mais ne dit pas « Puis-je parler à Dorothy »[1056]. Avant son assassinat, Nunheim ne sort pas d'un taxi tout en payant le conducteur mais est vu directement cherchant le numéro d'un immeuble[1057]. Le plan prévu sur Central Park est supprimé[1058].

Des modifications qualifient plus nettement certains personnages. Dorothy ne jette pas son revolver sur le lit[1059], c'est Nick qui la désarme : le personnage du détective devient plus actif. Lorsque Mimi découvre le corps de Julia, elle prend d'abord quelque chose dans la main de la secrétaire puis appelle les secours contrairement aux indications du script[1060] : son caractère foncièrement opportuniste et cupide est souligné. Au repas final, le fiancé de Dorothy donne un coup de poing à Quinn qu'il étend par terre : son personnage en est un peu étoffé.

La mise en scène, alliée à l'éclairage, joue avec le spectateur en insinuant des indices ou en les dissimulant. Nous l'observerons dans deux séquences : celle de la première apparition du « thin man » et celle du repas final.

Woody S. Van Dyke, qui a déjà travaillé la même année avec James Wong Howe pour *L'Ennemi Public n°1* (*Manhattan Melodrama)*, bénéficie à nouveau de sa

---

[1054] Scénario, p.19.

[1055] Scénario, p.27.

[1056] Scénario, p.31 : « *May I speak to Dorothy* ».

[1057] Scénario, p.91.

[1058] Scénario, p.98.

[1059] Scénario, p.57.

[1060] Scénario, p.38 : Elle téléphone d'abord puis s'approche du cadavre.

collaboration. La carrière de James Wong Howe se distingue par une longévité qui lui permet de côtoyer plusieurs générations de réalisateurs, jusqu'à ceux du « Nouvel Hollywood »[1061]. Déjà en 1936, Blaise Cendrars le juge « meilleur opérateur du filmland [sic] américain, un Chinois ! »[1062]. Il collabore avec des réalisateurs moins célèbres mais pour des films *noirs* particulièrement représentatifs du genre[1063]. « Tous les films où il a collaboré portent sa griffe : accusation des contrastes allant parfois jusqu'à l'irréalité dans les films en noir et blanc »[1064].

The Thin Man offre un bon exemple de cette accusation des contrastes tout au long du film mais aussi de « l'intelligence du récit » [1065] avec une alternance de scènes à l'éclairage très contrasté et de scènes aux contrastes adoucis.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:03:13 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 95 : la visite de Nick à l'atelier

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:26:20 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 96 : Mimi dissimule un indice

[1061] Sydney Pollack pour *Propriété interdite* (*The Property Is Condemned*, 1966), Sidney Lumet pour *Last of the Mobile Hot Shots* (1970), Martin Ritt pour *The Molly Maguire* (1970). On peut également citer deux films de John Frankenheimer : *Seconds-L'Opération diabolique* (*Seconds*, 1966) et *Les Cavaliers* (*The Horsemen*, 1971) et son dernier film : *Funny Lady* de Herbert Ross en 1975.

[1062] Blaise Cendrars, *Hollywood, la Mecque du cinéma*, Paris, Ramsay, 1987, p.15 (préface).

[1063] *Danger Signal* (Robert Florey, 1945), *L'Amant sans visage* (*Nora Prentiss*, Victor Sherman, 1947), *Sang et Or* (*Body and Soul*, Robert Rossen, 1947), *Menace dans la nuit* (*He Ran all the Way*, John Berry, 1951), *Le Grand Chantage* (*Sweet Smell of Success*, Alexander Mackendrick, 1957).

[1064] Jean-Loup Passek (dir.), Dictionnaire du cinéma, Paris, Larousse, 1995, p.387.

[1065] René Prédal, *La Photo de cinéma suivi d'un dictionnaire de cent chefs opérateurs*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1985, p.441. « Le travail de Wong Howe propose toujours une lecture remarquablement juste d'un découpage, ce qui laisse totalement libre la mise en scène de suggérer en plus une interprétation. En somme, l'image fournit l'intelligence du récit, de sa dramaturgie et de la psychologie des personnages, ce qui constitue déjà la base essentielle d'une bonne réalisation ».

Les scènes dramatiques se déroulant dans l'atelier de Wynant – le prologue ou la visite de Nick (Figure 95), dans l'appartement de Mimi lorsque celle-ci dissimule un indice (Figure 96), dans l'appartement de Julia (la découverte de son meurtre), dans les cabines d'où le maître-chanteur téléphone, ou bien la visite de nuit de Morelli à l'hôtel des Charles ont un éclairage violent, accentué parfois par des éléments géométriques ou des ombres portées fantastiques. L'image peut devenir presqu'intégralement noire lors de la perquisition de Nick dans le bureau de Wynant.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:29:59 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 97 : la fête chez les Charles (1)

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:33:11 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 98 : la fête chez les Charles (2)

À l'opposé, la fête de Noël chez les Charles bénéficie d'un éclairage plus doux, accentué par des sources lumineuses diégétiques (Figure 97 et figure suivante).

Cette dynamique de l'image rehausse les cadrages et une organisation de l'image en adéquation avec le principe fondamental de l'histoire à énigme : l'annonce d'un climat et la création de fausses pistes parallèlement à la fourniture d'indices. Nous observons ces décisions heureuses dans le prologue, la réunion finale et les courtes séquences montrant l'enquête de la police.

Le personnage absent : une figure spectrale et déjà enterrée

Le prologue, de 10 mn environ, où apparaissent les trois futures victimes et leur assassin, est bien distinct de la suite du film par un éclairage fortement contrasté et une clôture forte.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:01:01 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 99 : l'ombre …

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:01:03 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 100 : … et le va-et-vient

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:01:05 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 101 : la tête de Wynant, coin gauche

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:01:45 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 102 : les autres en surplomb

Toute la première séquence est dominée par un choix de position haut/bas entre l'inventeur et ses interlocuteurs, puis par un choix de position dedans/dehors entre l'inventeur et son futur assassin. Elle débute par l'ombre à la fois grotesque et inquiétante sur un mur, d'un personnage imprimant à un objet dans ses mains un mouvement de va-et-vient (Figure 99 et figure suivante). La lumière est contrastée, les ombres portées se dessinent nettement, le personnage nous apparaît sous la forme d'un spectre, avec la double connotation étymologique de « simulacre » et d' « apparence »[1066].

Alors que le script indique un travelling arrière[1067], c'est par un travelling latéral descendant gauche que se révèle la figure de l'inventeur dans le coin gauche au bas de l'écran (Figure 101). Le personnage semble sortir du sol où il va être enterré.

[1066] « Spectre n.m. est un emprunt (1524) au latin *spectrum* "simulacre" et "spectre", terme créé pour traduire le grec *eidôlon* (→ idole), de eidos "forme, apparence" » dans Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, p.3613.

[1067] Scénario, p.1 : « Camera pull back ».

La scène se prolonge par le renvoi arbitraire d'un employé et la visite chaleureuse de Dorothy présentant son fiancé. Wynant est filmé en plan rapproché poitrine, apparaissant, dans une fosse – déjà une sorte d'hypogée – en bas de l'écran, en contrebas des autres personnages, qui le dominent (Figure 102). Le personnage de l'inventeur, certes, s'est élevé mais demeure plus bas que les autres.

Plus tard, le réalisateur ne suit pas les indications du scénario[1068], qui mettait Macaulay *dans l'ascenseur descendan*t : l'avocat avait alors « le visage tourné vers le haut » tout en disparaissant du champ, vers le bas de l'image. C'est le personnage de Wynant que le réalisateur met *dans l'ascenseur montant* : c'est lui qui disparaît en s'élevant littéralement dans les airs (Figure 103 et figure suivante).

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:05:47 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 103 : Wynant disparait …

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:05:53 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 104 : … en s'élevant dans les airs

La tête de Wynant donnant ses instructions n'est plus qu'une ombre projetée alors qu'on entend la voix (off) de l'avocat. Le réalisateur fait disparaître progressivement celui qui va devenir « introuvable » et non son assassin. Les deux personnages sont séparés par une barrière très visible et violement éclairée.

Peu avant, alors que le fiancé de Dorothy se penche en avant (Figure 105) pour parler à son futur beau-père – qu'il ne reverra plus –, Macaulay, dans cette scène doit se basculer en arrière pour parler à l'inventeur (Figure 106). Le fiancé et l'avocat doivent adopter une position anormale, comme si leur interlocuteur était déjà enterré ou « monté au ciel ».

[1068] Scénario, p.11 : « Et l'ascenseur descend, disparaissant du champ, sa voix diminuant ainsi/And the elevator goes down out of sight, his voice trailing as it does so » ; « [Macaulay] *with his face upturned* ».

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:02:04 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 105 : Andrew se penche pour parler à Wynant

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:05:55 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 106 : Macaulay se bascule en arrière

Les deux derniers plans du prologue montrent Wynant, sortant de l'immeuble de sa secrétaire et marchant vers le fond sombre du champ. Son ombre, aussi mince que la bordure du trottoir enneigé, s'allonge démesurément[1069]. Il est de dos, il n'a plus de visage. Il s'éloigne de nous et disparaît dans un fondu au noir (Figure 107).

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:10:11 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 107 : l'ombre démesurée du « thin man »

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:00:11 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 108 : début générique *Shadow of the Thin Man*

La première et la dernière apparition de Wynant sont ainsi montrées sous la forme d'une ombre démesurée. Il surgit de terre au début, tandis qu'à la fin, il disparaît dans la nuit et le fond de l'écran. C'est un personnage de l'au-delà que semble nous montrer ce prologue.

La composition de la dernière image est à retenir : les deux ombres de Wynant et de la bordure du trottoir qui se rejoignent vont être rappelées dans la figure en première image du générique à partir de *Shadow of the Thin Man* (Figure 108).

[1069] Voir note 969, page 238.

La réunion finale : disparition à l'image du coupable

Nous observons la scène du repas final, à partir du moment où tous les convives sont assis. Ils sont de part et d'autre du rectangle allongé de la table. Nick et le lieutenant Guild en occupent les extrémités et se font face. Tout autour d'eux, des policiers déguisés en serveurs circulent, d'autres assistent debout à la scène. Nick a placé Macaulay à côté de lui. La place de l'avocat, symétrique à celle de Nora, le fait échapper, en tant que suspect, à l'attention du spectateur : arrivé de son propre gré (les autres ont été contraints par la police), il semble occuper au côté de Nick une place de confiance.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:17:33 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 109 : le point de vue de Nick

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:19:25 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 110 : le point de vue de Guild

Les plans font alterner les vues frontales de la table du point de vue de Nick (Figure 109) ou du point de vue de Guild (Figure 110), et des plans cadrant Nick, Macaulay, Mimi et un policier (Figure 111 et figure suivante). Ces trois types de plans sont entrecoupés de plans rapprochés sur Nick, Guild, Nora ou des différents convives.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:17:16 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 111 : Nick, Macaulay et Mimi …

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:17:25 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 112 : … et les policiers en serveurs

Nick est en amorce dos deux fois (nous voyons alors tous les convives). Lorsque son point de vue se rapproche de Guild, certains convives, dont Macaulay, sont alors hors-champ. Les gros plans de face de Nick suggèrent presque un regard caméra.

Le lieutenant Guild, lui, est en amorce dix fois, il occupe la place du spectateur, qui écoute en même temps que lui les explications de Nick, en face de lui.

Macaulay confirme les dires du détective de façon posée : « – Ce que j'ai fait », « – Oui, il a appelé quand j'étais sorti ». Quand il refuse de répondre, c'est par déontologie : « – Je n'ai pas le droit de le dire ». Il ne subit pas le feu roulant des questions que Nick adresse aux Jorgensen, à Tanner, Morelli, Marian ou Mimi.

Cependant, l'image en plongée, le montre enserré entre sa comparse, le détective et un policier ou plusieurs policiers en arrière-plan qui semblent le dominer (Figure 112). Ce plan où Macaulay est cadré avec Mimi, Nick et un policier en arrière-plan, revient après cinq minutes et ensuite de façon de plus en plus rapprochée (57, 20, 20, 20 et 6 secondes). Au total, à sept reprises, Macaulay y est cadré avec – et encadré par – Nick, Mimi, un policier en faction et le va-et-vient des policiers déguisés en serveurs à l'arrière-plan. Aucun autre personnage n'est ainsi filmé enserré et en plongée.

L'indice visuel ainsi fourni est désamorcé par un jeu de scène qui fait disparaître le coupable. Alors que nous voyons pour la première fois, avec et comme Guild, tous les convives (Figure 113), Macaulay se recule et disparaît, hors vue, derrière sa comparse (Figure 114).

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:19:25 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 113 : Macaulay, visible (détail) …

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:19:30 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 114 : …disparaît derrière Mimi (détail)

Sur les dix plans où le spectateur est derrière le dos de Guild, Macaulay va réapparaître une fois encore, ensuite il sera toujours masqué, plus ou moins, par la chevelure platine de sa voisine. Il devient invisible aux yeux du lieutenant Guild et du spectateur.

Mimi, comme les autres convives, apparaît à l'occasion en gros plan lorsque Nick la questionne.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:24:12 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 115 : Macaulay et Mimi …

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:24:38 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 116 : … divergent

Mais vers la fin de la scène, elle est cadrée plusieurs fois avec Macaulay dans un même plan, indiquant un lien entre eux. L'avocat semble ostensiblement non concerné par les problèmes de sa voisine (Figure 115) mais l'avant-dernier plan qui les montre ensemble suggère un désaccord entre eux (Figure 116).

L'effet corporel : l'insignifiance du coupable

Le coupable disparaît ainsi de l'image, mais on peut dire qu'il disparaît également du scénario, dissimulé derrière sa mesquinerie, son insignifiance et le physique de Porter Hall.

La corpulence de l'acteur est en opposition avec la description qu'en donne Nick, sous la plume de Hammett, dans le roman : « un solide gaillard, assez beau, aux cheveux frisés et aux joues roses, qui avait à peu près mon âge, quarante et un ans, même s'il semblait plus jeune »[1070]. Porter Hall a quarante-six ans et, au contraire de son personnage littéraire, il est et paraît plus âgé que William Powell qui en a quarante-deux. Son physique à la fois banal et ingrat ne semble pas le destiner à un rôle important dans l'histoire. Lorsque son personnage refuse de donner un pourboire à un conducteur de taxi, l'image le montre ahuri par la réplique du conducteur et s'attardant sur sa monnaie (Figure 117). Dans la même séquence, Wynant passe devant lui comme s'il n'existait pas (Figure 118).

[1070] Dashiell Hammett, *L'Introuvable* dans *Romans*, *op.cit.*, pp.14 et15.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:05:00 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 117 : Macaulay, ahuri

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:05:08 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 118 : Wynant semble l'ignorer

Le film reprend du scénario son refus de boire quand Nick l'y invite. Si la « tare »[1071] du personnage dans le roman était d'être un piètre tireur, ironiquement, dans le film la « tare » est de ne pas boire : Nick lui répond que « c'est une faute ».[1072]

Le détective, son épouse et son chien : le masque de la vie conjugale

L'apparition des deux vedettes, William Powell et Myrna Loy, obéit à la règle que « cet instant est d'un tel prix qu'il ne faut ni le bâcler ni le galvauder »[1073]. Indication importante pour l'étude du genre du film : leur apparition se fait sur le mode de la comédie, Nick boit et Nora tombe.

La répétition de certaines scènes caractérise un personnage de détective qui semble peu fiable, buveur et joueur. L'image, quant à elle, s'attache à montrer une certaine égalité homme/femme dans le couple tandis que la répétition de scènes semblables caractérise le rôle de commentateur du chien, élément comique inséparable de l'enquête et du couple. La vie conjugale fait de Nick un enquêteur masqué.

Un enquêteur qui semble peu fiable, buveur, joueur

À sa première apparition, Nick explique comment secouer un shaker selon le cocktail demandé. Il lève littéralement le coude en le buvant (Figure 119).

[1071] Tare au sens donné par Philippe Hamon de non-maîtrise de la *techné*, voir note 440, page 99.

[1072] « What are you drinking ? », « Nothing, thanks »/ « That's a mistake ». La réplique de Nick est ajoutée au tournage.

[1073] Jacqueline Nacache, *Le Film Hollywoodien classique*, Paris, Nathan, 1995, p.50.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:11:24 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 119 : première apparition de Nick

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:29:08 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 120 : Nick pendant la fête

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:38:27 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 121 : Nick au lit

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:53:44 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 122 : Nick en visite

Tout au long du film, il boit ou se sert à boire, à la fête de Noël (Figure 120) mais aussi dans son lit (Figure 121). Il ne peut s'en empêcher chez un suspect même s'il s'agit d'un « tord-boyau » (Figure 122).

Pour Noël, Nora lui offre un *jouet*, un pistolet à air comprimé avec lequel il s'amuse à détruire le décor de l'arbre de Noël (Figure 123).

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:43:53 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 123 : Nick et son jouet

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:32:17 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 124 : Nick grimace

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:16:42 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 125 : Nick fait une farce à Nora …

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:16:45 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 126 : … et s'esclaffe

Il grimace à l'intention de Nora (Figure 124). Il la taquine gestuellement et s'esclaffe (Figure 125 et figure suivante).

Cependant, déjà le costume du détective

Il est à noter que les scénaristes avaient prévu pour Nick une tenue de soirée[1074] lorsqu'il enquête dans l'atelier de Wynant et découvre le corps. Le film abandonne ce costume et lui fait porter un trench-coat destiné à une grande popularité (Figure 127). Le vêtement deviendra l'accessoire réel ou imaginaire de la figure du détective et deviendra inséparable de la figure d'Humphrey Bogart (qui le portera non dans un rôle de détective mais dans celui de Rick dans *Casablanca* en 1942 (Figure 128).

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:08:02 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 127 : Nick en trench-coat

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:36:53 à partir du début

Réf. DVD : Turner Entertainment et WB, 2004

Figure 128 : Humphrey Bogart dans *Casablanca*

[1074] Scénario, p.100 : « Nick […] still in his evening clothes ».

Nick et Nora, la (presque) égalité du couple à l'image

Si le couple de Nick et Nora constitue la nouveauté et le piquant du film, le détective reste le personnage principal de la narration. Les critiques qui, tels Tom Sotter, ont vu une égalité dans le couple[1075] ne semblent pas remarquer que le personnage de Nora n'existe que dans sa fonction de vis-à-vis verbal de Nick. La publicité autour du film en est d'ailleurs de reflet : c'est l'acteur William Powell qui est mis en avant. Son nom est au-dessus de celui de Myrna Loy, il est représenté seul ou bien occupe le centre de l'image (voir documents en annexe, page 529).

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:14:22 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 129 : Nick et Nora dans le bar

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:18:43 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 130 : Nick et Nora au repas final

Toutefois, les deux personnages occupent fréquemment côte à côte à l'image une place comparable, bien que Nick soit légèrement plus centré que Nora ou qu'il la surplombe, assis dans un bar (Figure 129) ou à la table du repas final (Figure 130).

Certains plans successifs les montrent à égalité en présentant une symétrie de geste (Figure 131 et figure suivante) ou une inversion de position (Figure 133 et figure suivante).

[1075] «Pour la première fois dans un film parlant important, un homme et une femme étaient des partenaires égaux, d'une intelligence égale (*For the first time in a major sound picture, a man and woman were equal partners with equal intelligence*) » (Tom Soter, *Investigating Couples, A Critical Analysis of* The Thin Man*,* The Advengers *and* The X-Files, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc. Publishers, 2002, p.30.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:30:25 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 131 : symétrie des gestes (1)

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:30:17 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 132 : symétrie des gestes (2)

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:11:06 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 133 : inversion des positions (1)

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:11:42 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 134 : inversion des positions (2)

La volonté, au tournage, de montrer leur égalité est soulignée dans une scène où ils marchent tous deux en dansant et s'amusant (Figure 135) : ils sont côte à côte alors que le scénario prévoyait que Nora marchait derrière Nick en l'imitant parfaitement[1076].

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:48:06 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 135 : ils sortent en dansant

[1076] Scénario, p.83 : « In perfect imitation after him ».

Asta, commentateur de l'action, mascotte du film

L'anthromorphisation du chien est poursuivie dans le film : il observe la fête de Noël dans l'entrebâillement de la porte (Figure 136) et essaie de se boucher les oreilles pour échapper à la cacophonie (Figure 137). Son attitude réprobatrice se reproduit lorsque Nick fait éclater les ballons du sapin de Noël le lendemain.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:29:53 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 136 : Asta observe la fête …

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:36:10 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 137 : … et essaie d'échapper au vacarme

Même s'il se cache en cas de danger, c'est lui qui découvre la place où a été enfoui le cadavre de Wynant. Il devient le héros de l'enquête et est photographié comme tel par les journalistes. Il est le dernier personnage à apparaître à l'écran, blotti sur la couchette de Nick (Figure 138). Alors qu'aucune suite au film n'est encore prévue, la séquence annonce la future et réelle popularité de l' « acteur ».

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:26:58 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 138 : avant-dernière image du film

L'héritage du muet : la représentation de l'enquête menée par la police

Dans le film, deux séquences de montage autonomes, situées à 58 minutes et à 1 heure et 8 minutes du début, sont très brèves : 34 et 43 secondes. Elles offrent une grande

variété de plans en surimpression avec l'effet « Vorkapich »[1077] préconisé par les scénaristes.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:58:04 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 139 : la distribution des journaux …

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:58:06 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 140 : … et les unes

La succession des photogrammes est si rapide qu'il est difficile d'en obtenir un sans y apercevoir les effets de fondus enchaînés. Les plans qui les composent indiquent une progression de l'enquête. La première séquence montre la distribution des journaux (Figure 139), les gros titres (Figure 140) avec la surimpression du gros plan d'un visage épiant une foule, les affiches de recherche, des policiers …

La seconde montre à nouveau la presse (la une du Chicago Globe), puis une ligne de télétypistes (Figure 141), la frappe d'un télétype et les fils électriques qui les transmettent (Figure 142), une carte des États-Unis qui se recouvre de lignes partant de New York et y reviennent (Figure 143).

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:08:50 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 141 : télétypistes

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:08:53 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 142 : les fils électriques …

[1077] Voir note 976, page 241.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:09:04 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 143 : la carte des États-Unis

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:09:15 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 144 : une silhouette inquiétante

Les deux séquences se terminent avec la surimpression de la silhouette allongée d'un homme *mince* (Figure 144). Cet élément est important car, évoquant la silhouette de Wynant, il sera en fond des génériques des films suivants.

La musique : en 1934, des codes en développement

Le traitement de la musique de film est en pleine évolution de la fin des années vingt au milieu des années quarante. Celle de *The Thin Man* est le reflet des pratiques nouvelles du parlant : le générique s'accompagne d'une musique orchestrale tandis que l'épilogue fait entendre, sur un fond de rythme de train, une musique romantique qui réintroduit le thème du générique. Entre les deux, une musique diégétique se fait entendre dans le prologue (la radio chez Julia), dans la scène du bar dansant où figure un orchestre et dans le bar de Studsy où des danseuses répètent. Il n'y a pas de musique non-diégétique à l'exception des deux séquences de montage.

Nous observerons en détail cette évolution de 1934 à 1947 dans l'étude des cinq films qui suivent l'adaptation.

3.4 - Le(s) genre(s) du film, l'hybridation de la comédie et du film policier

En 1955, Raymond Borde et Étienne Chaumeton, retraçant la carrière de Woody S. Van Dyke, qualifient le film de « comédie policière »[1078]. Une trentaine d'années plus tard, James Naremore, dans son étude sur le *film noir*, remarque que l'adaptation écrite

[1078] Raymond Borde et Étienne Chaumeton, *Panorama du film noir américain (1941-1953),* Paris, Flammarion, 1988, p.45.

en 1934 par Frances Goodrich et Albert Hackett « se transformait en une sorte d'histoire de détective délirante »[1079].

Le terme de « comédie policière », aussi lâche et imprécis qu'il puisse paraître, semble le mieux définir le genre de *The Thin Man*, genre qui annonce une forme de transgression qui a fait classer le film dans la *screwball comedy*.

« Ils en ont fait un film assez comique »

Dashiell Hammett le reconnaît lui-même, le film est une comédie : « L'autre jour, j'ai vu la version cinématographique de *L'Introuvable* . Ils en ont fait un film assez comique, et il semble que cela suscite l'enthousiasme à chaque nouvelle projection.[1080]

Le monde social dans lequel se déroule le film, l'absence de toute revendication de classe ou de critique des institutions, le rejet de la représentation de l'anticommunisme présent dans le roman, correspondent aux observations de Jean Mitry sur la comédie américaine :

> [Elle] est l'expression d'une classe, d'une idéologie bourgeoise qui n'ironise sur elle-même que dans la mesure où elle a conscience de sa force et de sa supériorité. Sous son apparente fantaisie, elle se donne – on lui prête – des allures critiques mais, comme elle n'est jamais en prise avec le réel, elle ne dégonfle jamais que des baudruches.[1081]

Comique burlesque, régressif, transgressif

Les deux personnages principaux, et leur chien, assurent une partition comique : le burlesque du muet est proche dès la première apparition de Nora échevelée et tombant par terre. Nous avons vu que Nick fait volontiers des grimaces et s'amuse comme un gamin à détruire la décoration de Noël. À ce comique de régression du personnage de Nick, s'ajoute un comique de transgression avec l'insistance sur les besoins d'uriner d'Asta.

Les invités pittoresques et disparates de la fête de Noël n'ont aucun rôle narratif : on ne suit que la progression de leur état d'ébriété. Gilbert, sa boule de cristal, ses théories

---

[1079] « […] *was turned into a sort of screwball detective story*, James Naremore, *More Than Night…*, *op.cit.*, p.56.

[1080] Lettre de Dashiell Hammett à Josephine Dolan Hammett, datée de l'été 1934 dans *La Mort c'est pour les poires…*, *op.cit.*, p.102.

[1081] Jean Mitry, *Histoire du cinéma les années 30*, tome IV, Paris, Jean-Pierre Delage éditeur, 1980, p.197.

sur la psychologie des meurtriers et les lois de l'hérédité, est ridicule. Le physique de « petit gros » d'Edward Brophy rend grotesque le personnage de gangster de Morelli. Dans un certain sens, tous ces personnages forment une cour autour des deux personnages principaux.

L'intrusion d'un personnage non-comique ou d'une situation dramatique introduirait une incohérence de ton. Aucun meurtre sanglant, aucun cadavre horrible n'est représenté. Le seul meurtre qui soit montré, celui de Nunheim abattu par un personnage forcément invisible, ne dure que quatorze secondes.

Comique révélateur d'une société

Cependant deux situations traitées sur le mode comique sont révélatrices de la fracture sociale ou de la rigidité des mœurs. Dans le prologue, le personnage secondaire de l'ouvrier contribue à faire de l'inventeur le stéréotype du savant distrait : celui-ci le renvoie de façon arbitraire mais ne s'en souvient plus quelques instants après.[1082] Si l'intention des scénaristes obéit à cette intention, elle révèle, d'une façon bien involontaire, une insensibilité au pouvoir discrétionnaire du patron à cette époque, pouvoir que ni l'ouvrier, ni Dorothy ou son fiancé ne contestent. Comme le constate Anne-Marie Bidaud : « Lorsque les ouvriers apparaissent dans les films hollywoodiens classiques, ils sont le plus souvent relégués aux seconds rôles ou cantonnés dans un registre comique »[1083].

Une autre situation traitée sur le mode comique révèle que l'égalité des sexes présentée dans le couple de Nick et Nora ne semble possible que si la société et l'homme le permettent. La révélation de la bigamie de Jorgensen se fait en ridiculisant Mimi.[1084] Il n'est pas anodin que la première Mrs Jorgensen soit plus jeune que la seconde : le couple qu'elle forme avec Jorgensen en paraît d'autant plus « légitime ». Mimi paraît coupable d'avoir choisi un homme plus jeune, qu'elle ne peut d'ailleurs qu'entretenir, se « payer ». La disparité d'âge dans le couple se fait, et se fait encore au profit de l'homme auquel il est permis de choisir une épouse beaucoup plus jeune.[1085]

[1082] Voir note 1014, page 247.

[1083] Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain…*, *op.cit.*, p.242.

[1084] Mimi : « – I'm Mrs Jorgensen », l'autre femme : « – Put it over there, sister. I was Mrs Jorgensen before you were ».

[1085] Les films dans lesquels la disparité est inverse en paraissent toujours métaphoriques, provocateurs, transgressifs tels *Tout ce que le ciel permet* (*All that Heaven Allows*, Douglas Sirk, 1955) ou *Le Lauréat*

Comédie screwy ou screwball comedy ?

Nous avons observé plus haut que James Naremore qualifie son scénario de « screwball detective story »[1086]. En 1978, Andrew Sarris, dans un article au titre évocateur, *The Sex Comedy Without Sex*[1087], range implicitement le film dans cette catégorie : « Excepté *The Thin Man,* la grande majorité des "screwball comédies" réserve le mariage pour le fondu final, voire même pour au-delà »[1088]. Woody S. Van Dyke lui-même « attribue le succès du film à deux éléments : un couple d'acteurs connus qui endossent des rôles loufoques et qui s'engagent dans des *madcap* marital adventures »[1089]

Le film peut être considéré comme une comédie de mœurs : il propose une nouvelle conception du couple dont chaque membre fait preuve de tolérance sexuelle et de complicité. Peut-on néanmoins considérer le film comme appartenant au genre de la comédie *screwball*, genre dont la définition possède un historique critique que l'étude de Stanley Cavell[1090] a profondément marqué ?

Andrew Sarris cite l'ouvrage de Richard Griffith et Arthur Mayer, *Movies*[1091], dans lequel les auteurs estiment que « *L'Introuvabl*e et *New York-Miami* représentent tous deux quelque chose de nouveau au cinéma – le plaisir personnel qu'un homme et une

(*The Graduate*, Mike Nichols, 1967). Le site mademoiselle.com propose un graphique amusant sur l'écart des âges entre un acteur, Liam Neeson, et ses partenaires féminines : à l'exception de deux films où l'actrice est plus âgée mais célèbre (Jessica Lange en 1995 dans *Rob Roy* de Michael Caton-Jones, et Meryl Streep en 1996 dans *Le Poids du déshonneur*/*Before and After* de Barbet Schroeder), les partenaires sont de plus en plus jeunes (Olivia Wilde, 29 ans en 2013 dans *Puzzle*/*Third Person* de Paul Haggis, l'acteur ayant 61 ans). http://www.madmoizelle.com/difference-age-hollywood-maggie-gyllenhaal-368297, consulté le 11/04/2017.

[1086] Voir note 1079, page 275.

[1087] Andrew Sarris, *The Sex Comedy Without Sex in American Film,* dans *American Film, Journal of the Film and Television Arts,* Washington, mars 1978.

[1088] Andrew Sarris, *op.cit.*, p.14 : « *The Thin Man* notwithstanding, the great majority of screeball comedies save mariage for the final fade-out or even beyond ».

[1089] Richard Koszarski dans *Hollywood Directors. 1914-1940*, Londres, Oxford University Press, 1976, p.311, cité par Grégoire Halbout, *op.cit.*, p.33.

[1090] Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur, Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1993.

[1091] La référence précise de l'ouvrage, publié en 1971, n'est pas citée dans l'article.

femme peuvent avoir dans le monde privé qu'ils ont eux-mêmes créé »[1092]. Si Andrew Sarris conteste certains arguments[1093], il ne conteste pas le classement du film dans la catégorie, car, écrit-il

> les historiens du cinéma n'ont jamais été d'accord sur ce qui constitue exactement une comédie *screwball* et quels films entrent dans la catégorie. Mais il y a un consensus général que la période de la comédie *screwball* ne commence pas vraiment avant 1934 et ne se termine pas beaucoup plus tard qu'en 1938.[1094]

Il cite Howard Hawks pour relever que le principe comique est passé, dans la comédie *screwball*, des personnages secondaires au couple principal de vedettes – tout en estimant que ce n'est pas toujours l'apanage de la comédie *screwball* ou un critère constant[1095].

La diversité des critères semble sujette à débats.

L'absence de la famille

Le statut des personnages, leur comportement et les relations entre eux obéissent à certaines lois. Stanley Cavell remarque « l'absence remarquable de la mère de la jeune femme dans ces comédies »[1096]. Selon Grégoire Halbout, « les héros *screwball* sont

---

[1092] […] both *The Thin Man* and *It Happened One Night* featured something new to the movies – the private fun a man and a woman could have in a private world of their own making, Andrew Sarris, *op.cit.*, p.12.

[1093] Il est en désaccord avec les auteurs qui estiment la comédie *screwball* issue d'un monde de frustration né de la Dépression, et « suggère que la source de la "frustration" dans la comédie *screwball* provient fatalement d'une situation dans laquelle les censeurs ôtent le sexe de comédies tournant autour du sexe » (« I would suggest that this frustration arose inevitably from a situation in which the censors removed the sex from sex comedies »), Andrew Sarris, *op.cit.*, p.13.

[1094] Andrew Sarris, *op.cit.*, p.9 : « Film historians have never agreed on exactly what constitutes a screwball comedy and what movies qualify for the category. But there has been general agreement that the period of screwball comedy did not begin much before 1934 or end much after 1938 ».

[1095] Andrew Sarris, *op.cit.*, p.14 : « Howard Hawks once claimed that Twentieth Century was the first Hollywood comedy in which the romantic leads got their own laughs without the help of a pack of vaudevillians […] This may not be entirely true […] Nonetheless, Hawks was correct in his emphasis ».

[1096] Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur, Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1993, p.58.

orphelins. Il leur manque toujours un père ou une mère, quelquefois les deux »[1097]. Andrew Sarris relève que « les enfants ne sont pratiquement jamais en cause, et les bébés absolument jamais. »[1098]. Les héros sont « sans projection dans le futur à travers la présence d'enfants, [et] n'intègrent pas la communauté dans leurs projets»[1099].

La typologie des couples

Grégoire Halbout définit une typologie des couples : « la comédie fonctionne ainsi sur des duos et des antagonismes (héritiers et cendrillons, aventuriers et personnes de la société, époux en conflit, femmes de pouvoir et antihéros masculins) »[1100]. Un « itinéraire sentimental »[1101] donne lieu à des échanges au cours desquels les deux membres du couple sont « complètement inconscients de l'ambiguïté de ce qu'ils veulent dire […] source bien connue d'effet comique »[1102] comme le relève Stanley Cavell à propos des dialogues de *L'Impossible Monsieur Bébé* (*Bringing Up Baby,* Howard Hawks, 1938).

Saison des fêtes et boisson

« Les histoires se situent fréquemment à la période des fêtes de Noël, dans cet entre-deux et cette vacance qui caractérisent les derniers jours de l'année »[1103] et les personnages principaux boivent beaucoup : « il n'y a pas d'histoire *screwball* sans boisson et […] l'ivresse constitue l'une des principales caractéristiques du comportement *screwball* »[1104]. Il y aurait également une « récurrence des séquences de comédies *screwball* situées dans les cabarets dansants ».[1105]

Les actrices et les acteurs

La comédie screwball doit également beaucoup à son interprétation et ce n'est pas un hasard si Andrew Sarris consacre la fin de son article aux acteurs – et surtout aux actrices et à « la présence en même temps à Hollywood d'un assortiment incroyable de

---

[1097] Grégoire Halbout, *op.cit.*, p.315.

[1098] Andrew Sarris, *op.cit.*, p.14 : « There are a few constants for screwball comedy. Children are almost never at issue, and babies absolutely never ».

[1099] Grégoire Halbout, *op.cit.*, p.342.

[1100] *Idem*, p.94.

[1101] *Idem*, p.111.

[1102] Stanley Cavell, *op.cit.*, p.114.

[1103] Grégoire Halbout, *op.cit.*, p.122.

[1104] *Idem*, p.135

[1105] *Idem*, p.299.

comédiennes douées »[1106] . Il cite tout particulièrement Carole Lombard, mais aussi Myrna Loy parmi Irene Dunne, Jean Arthur, Barbara Stanwick, Rosalind Russell, Ginger Rogers et Katherine Hepburn.

Un film absent « Before the Thin Man » ?

« Il est possible de définir la comédie *screwball* par trois caractéristiques principales : un personnage féminin dominateur ; une rencontre amoureuse hasardeuse ; un traitement stylistique particulier de ces histoires »[1107].

Alors certes, plusieurs éléments caractérisant la comédie *screwball* sont présents dans *The Thin Man*, tels le temps de la fête (Noël) et l'intermède musical dans le bar de Studsy. Le personnage de Nora est une riche orpheline[1108], Myrna Loy fait partie des comédiennes de la comédie *screwball* citées par Sarris, et le couple de Nick et Nora répond bien à l'absence d'enfant requise : Asta en est un substitut ironique que l'on retrouvera sous la forme du léopard de *L'Impossible Monsieur Bébé*[1109]. Le transfert du comique est bien passé sur les personnages principaux, leurs répliques sont amusantes et pleines de sous-entendus.

Cependant, le personnage de Nora n'est pas « dominateur » : lorsque Nick s'amuse à tirer sur les ballons du sapin, elle fait preuve d'une indulgence quasi maternelle. William Powell, dans le rôle de Nick, n'a pas encore l'aura du personnage de Godfrey (*My Man Godfrey*, Gregory LaCava, 1936) et n'aura jamais celle de Cary Grant qu'Andrew Sarris juge « le seul acteur indispensable au genre »[1110]. Son personnage, d'autre part, n'entre pas dans la catégorie des héros regroupant « le journaliste, l'homme de loi, l'ingénieur ou le savant, le médecin ou l'intellectuel »[1111]. Son passé de détective pourrait le ranger dans la catégorie des « aventuriers » mais il ne l'exerce plus. De plus, ce passé de détective lui confère une autorité, une lucidité et un sang-froid incompatibles avec le déséquilibre inhérent au couple *screwball*.

[1106] Andrew Sarris, *op.cit.*, p.15 : « An incredible assortment of gifted comediennes ».

[1107] Grégoire Halbout, *op.cit.*, p.110.

[1108] Nick à Macaulay : « – Le père de ma femme est mort en lui laissant une scierie avec une voie de chemin de fer et plusieurs autres choses/ My wife's father died and left her a narrow gauge railway and a lumber mill and several other things ».

[1109] *Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938.

[1110] Andrew Sarris, *op.cit.*, p.15 : « The only actor indispensable to the genre ».

[1111] Grégoire Halbout, op.cit, p.94.

D'autre part, le choix de la saison des fêtes serait pour « symboliser le passage d'une époque à l'autre »[1112], or le film est loin de décrire « l'itinéraire sentimental » d'un couple qui ne semble pas « à la recherche du bonheur » : ils l'ont trouvé. Nick et Nora prouvent « qu'on peut se passer la corde au cou et avoir tout de même du plaisir » comme le relève Molly Haskell[1113].

En revanche, les éléments présents et les éléments manquants pour rendre le film *screwball* appellent un film absent qui aurait présenté la cour amoureuse entre Nora, la riche héritière orpheline et Nick, le détective privé enquêtant dans le « grand monde », à cheval entre celui de la police et celui de la pègre. Un film dont on peut aisément imaginer qu'il aurait été *screwball*, sous le titre : « Before The Thin Man »…

Enfin, si la comédie screwball est un genre rebelle, peut-elle donner lieu à une suite ? Le principe de la série est de profiter et de capitaliser des acquis en une démarche plutôt frileuse et intéressée. La suite de notre étude nous permettra d'observer l'évolution du genre des suites à l'adaptation du roman de Dashiell Hammett.

Un film policier, qui annonce le *film noir* ?

Les scènes d'action autour de l'énigme sont mises en valeur par une photographie contrastée dans les scènes dramatiques (le prologue, la découverte du corps de Julia, les communications téléphoniques de Nunheim, la perquisition de Nick dans l'atelier) ou par leur étirement, générateur d'attente et d'interrogation (le repas final). L'étude du scénario a permis d'observer une volonté d'accentuer les caractéristiques du roman policier par l'ajout d'actions telles la découverte du cadavre de l'inventeur ou l'organisation d'une grande réunion finale par Nick. S'y ajoute la représentation visuelle de situations auxquelles le roman fait simplement allusion, telle la fuite de Jorgensen chez sa première épouse, ou inventées par les scénaristes, telle la crise de jalousie du fiancé de Dorothy et son coup de poing à Quin.

Marc Vernet, dans *Le Film noir américain, repères et ressources documentaires*, rappelle que le succès du roman *The Thin Man*, « avec un personnage de détective désinvolte, donne lieu à une série de six films, à l'éclairage déjà noir [1114]» et certes, la

---

[1112] *Idem*, p. 122.

[1113] Molly Haskell, *The Love That's Forever : Making Matches* dans The New York Times, 23 mai 1999 : « They proved you could tie the knot and still have fun ».

[1114] Marc Vernet (dir.), *Le Film noir américain…op.cit.*, p.72.

photographie très contrastée de James Wong Howe annonce celle des *films noirs* à venir[1115].

Cependant si les personnages du *film noir* « se débattent dans la nuit obscure de leur âme, [que leur] aliénation est une constante narrative »[1116] et qu'ils souffrent d'un «comportement obsessionnel [qui] transcende les considérations ordinaires de morale ou de logique »[1117], on ne peut appliquer à Nick et Nora ces caractéristiques. S'ils ont une obsession, c'est d'avoir un verre à portée de la main et de se divertir, leur alcoolisme mondain ne les faisant pas se départir de leur bonne humeur. Ils ne sont pas pris dans « l'étau de la fatalité »[1118] et rien ne les fait dévier de ce que leur indique leur bon sens.

Lorsqu'Alain Silver et Elizabeth Ward mentionnent *The Thin Man* dans leur *Encyclopédie du Film Noir*, c'est pour signaler « certains films américains qui, bien qu'appartenant à un genre cinématographique précis, trahissent les mêmes préoccupations narratives, visuelles ou stylistiques que le *film noir*[1119] ». Ils examinent ainsi une série d'hybridation du *film noir* avec le film de gangsters, le western, le film historique et enfin la comédie. Dans ce dernier registre – la comédie – où *The Thin Man* est cité, il s'agit plutôt de leur part d'un commentaire sur l'œuvre de Dashiell Hammett, auteur qu'ils estiment pratiquement le seul, avec Nathanael West, « à apporter sa contribution au cinéma hollywoodien » [1120] des années 30.

C'est peut-être la faiblesse du film, que d'utiliser une esthétique sans rapport avec le fond. Le film est avant tout une comédie, terme auquel on ne peut adjoindre l'adjectif *noir*. La signification moderne de *screwball* ne convient pas non plus. *The Thin Man* peut être défini simplement comme une comédie policière.

[1115] James Wong Howe a photographié de nombreux films noirs et figure en conséquence dans les ouvrages consacrés au genre (entre autres : Marc Vernet (dir.), *Le Film noir américain…*, *op.cit.*, p.113).

[1116] Alain Silver et Elizabeth Ward, op.cit.., p.5

[1117] *Idem*, p.7

[1118] Alain Silver et Elizabeth Ward, *op.cit.*, p.6

[1119] *Idem*, p.400.

[1120] *Idem*, p.410.

PARTIE 2

LA FIGURE DU DÉTECTIVE : CONSTRUCTION D'UN MYTHE MODERNE

Chapitre I

APRÈS *THE THIN MAN*, CINQ FILMS[1121] REPRENNENT LES PERSONNAGES DE NICK ET NORA (1936-1947)

L'adaptation du roman de Dashiell Hammett est un succès. *The Thin Man* concourt aux Oscars dans les catégories « meilleur film », « meilleur premier rôle », « meilleur réalisateur », « meilleur scénario pour une adaptation ». Néanmoins, c'est *New York-Miami* (*It Happened One Night*, Frank Capra) qui remporte les Oscars dans toutes ces catégories. Cependant, *The Thin Man* figure dans la liste des dix meilleurs films américains de l'année établie par le National Board of Review (neuvième sur dix). Nous avons vu que la publicité de *Satan Met a Lady*, produit par la Warner en 1936, à défaut de citer le film *The Thin Man*, cite le roman[1122].

1. *The Thin Man*, roman et film : une veine scénaristique[1123]

En raison de ce succès, Hunt Stromberg, le producteur de l'adaptation, rédige une note le 29 août 1934.

> Les possibilités d'exploitation des personnages de Nick et Nora sont si abondantes qu'il paraît relativement aisé d'écrire l'histoire intime du couple, une fois trouvé l'élément criminel. Peut-être aimerions-nous attirer Nick dans une affaire se déroulant à San Francisco. Je suis néanmoins personnellement favorable à l'idée de la conserver à New York car cela donnerait la possibilité de retrouver tous les formidables personnages du premier film […] L'objectif principal est de rendre cette seconde intrigue policière encore plus mystérieuse et ingénieuse que la première car les

[1121] Les films seront désignés par leur titre original, l'importance du terme récurrent « thin man » n'étant pas rendue dans les titres français, que nous étudierons néanmoins dans le chapitre suivant à propos de la notion de suite ou de série.

[1122] Voir Figure 48, page 194.

[1123] La plupart des indications de ce paragraphe proviennent de la préface générale et des préfaces et postfaces de chaque histoire de Dashiell Hammett réunies dans Richard Layman and Julie M. Rivett (ed.), *Return of the Thin Man*, *op.cit.*

millions de spectateurs qui ont vu The Thin Man seront plus habiles maintenant à repérer les suspects ou les coupables qu'ils ne l'étaient en voyant le premier film.[1124]

Malgré les avertissements de Louis B. Mayer relevant les habitudes irrégulières de Dashiell Hammett, sa réputation d'alcoolique et son manque de respect des délais[1125], l'auteur signe un contrat avec le studio pour une suite au *Thin Man*[1126] et arrive sur la côte Ouest en octobre 1934.

1.1 - Les continuations autographes et la collaboration avec les scénaristes

Dashiell Hammett écrit trois histoires afin de produire des suites au premier film : *After the Thin Man* en septembre 1935, *Another Thin Man* en mai 1938 et *Sequel to the Thin Man* en décembre 1938. Les trois histoires sont publiées en 2012 sous le titre *Return of the Thin Man : the Original Screen Stories* [1127].

Une histoire retravaillée par les scénaristes : *After the Thin Man*

Dashiell Hammett fournit, en janvier 1935, une première histoire dans laquelle Nora s'essayait furtivement au métier de détective et était kidnappée par des voyous chinois. En l'absence de l'écrivain, le couple de scénaristes et le producteur tentèrent d'y ajouter des péripéties, sans être satisfaits du résultat. Même Woody S. Van Dyke s'en mêla, sans succès[1128]. Les Hackett produisirent à la fin du mois d'avril un scénario de soixante-douze pages qui demandait à être revu. Hammett, auquel le studio fit appel à nouveau en juin, écrivit une version préliminaire en conservant les meilleurs éléments de

---

[1124] « The treatment that we can give Nick and Nora is so plentiful that it will be comparatively easy to write the intimate story as soon as we get the crime element. Maybe we would want Nick to be dragged into a case that happens in San Francisco. I personally favor the New York idea, however, because it would give us the opportunity to bring back all those swell characters of the original […] The main object of *this second crime element* is to make it even more mysterious and ingenious than the first, for the millions who have seen *The Thin Man* will be smarter now in spotting suspects or guilty ones that they were in the first picture. », cité dans Dashiell Hammett, *Return of the Thin Man*, *op.cit.*, pp.3 et 4.

[1125] Richard Layman, *L'Insaisissable…*, *op.cit.*, p.199.

[1126] « *A sequel to the Thin Man* and its characters and action », *Return of the Thin Man*, *op.cit.*, p.4.

[1127] Dashiell Hammett, *Return of the Thin Man : the Original Screen Stories*, *op.cit.*

[1128] Julie M. Rivett note des dialogues notablement « ternes » (« most notable for Nick's lackluster dialogues »), préface à *After The Thin Man* dans *Return of the Thin Man*, *op.cit.*, p.14.

son histoire et de celle des Hackett puis, le 17 septembre 1935, une version définitive[1129] : Nick et Nora, de retour à San Francisco, sont confrontés à un crime commis devant leur porte et à la disparition de l'époux d'une cousine de Nora. Nick rencontre la riche et conventionnelle famille de son épouse et l'ancien soupirant de la cousine. Il est amené à enquêter dans un cabaret dirigé par deux personnages exotiques. Comme dans l'adaptation du roman, une réunion finale permet à Nick de dévoiler le coupable.

L'histoire policière est classique : énigmes et fausses pistes, suspects « ethniques » et coupable improbable. Le registre du burlesque est repris dans le personnage d'Asta dont les besoins – et les mésaventures de la vie conjugale – sont exploités.

Frances Goodrich et Albert Hackett sont fatigués des personnages. Tout en écrivant le scénario final d'*After the Thin Man*, ils espèrent que « donner aux Charles un bébé mettrait fin à leur vie aventureuse »[1130] mais ils sont à nouveau sollicités pour un troisième film.

L'utilisation d'un matériel préexistant : *Another Thin Man*

Dans l'histoire originale, de quatre-vingt-dix pages dans l'édition précitée, le romancier utilise en partie les éléments d'une de ses nouvelles, *Le Meurtre de Farewell*[1131] : la demande d'un vieillard despotique vivant dans une propriété soigneusement gardée, l'existence d'un ex-associé sans doute spolié, la disparition du corps d'un homme poignardé, le meurtre d'un chien et un assassin faisant partie de la famille. Hammett avait déjà utilisé certains éléments de la nouvelle en 1934 au début de la bande dessinée *Agent Secret X-9*[1132] dans laquelle un homme âgé, craignant pour sa vie, fait appel à l'agent X-9.

[1129] *After the Thin Man* dans *Return of the Thin Man*, *op.cit.*, pp.15 à 121, soit cent six pages.

[1130] « Two sophisticated people can't have a child and go through their adventurous life » dans David L. Goodrich, *The Real Nick and Nora*, *op.cit.*, p.113.

[1131] Dashiell Hammett, *Le Meurtre de Farewell* dans *Coups de feu dans la nuit*, *op.cit.*, Le personnage du *Continental Op* apparaît pour l'avant-dernière fois dans cette nouvelle publiée en février 1930 dans *Black Mask*.

[1132] Dashiell Hammett et Alex Raymond, *X-9 contre le dominateur* dans *Agent Secret X-9*, Paris, Éditions Denoël, 2003, p.15 (première parution aux États-Unis du 22 janvier au 11 septembre 1934).

On observe également une similitude entre le personnage de l'associé spolié et celui de Rosewater, ancien associé de Wynant dans le roman *The Thin Man* : tous deux demandent réparation et menacent leur associé de représailles violentes[1133]. D'autre part, deux personnages mineurs du même roman, qui n'avaient trouvé place dans l'adaptation de 1934, sont condensés dans le personnage d'un personnage bavard au cabaret[1134].

Cependant, l'histoire écrite par Hammett se démarque de la nouvelle citée plus haut dans la mesure où le personnage de Nick se démarque de celui du Continental Op : ce dernier est salarié par l'agence qui l'emploie, semble célibataire et n'a rien d'un gentleman. Il fait appel aux ressources de son agence tout en utilisant des moyens douteux. Dans la nouvelle de 1930, la mission de l'Op le mène dans une propriété qui tient à la fois « du fortin et de l'usine »[1135]. Or, l'atmosphère luxueuse des films de la MGM se serait sans doute malaisément accommodée de l'environnement banal et du travail routinier du Continental Op. Comme le remarque Julie S. Rivett : « Les cinéastes en 1938 travaillent sous des contraintes bien différentes de celles des écrivains de *pulp magazines* en 1930 »[1136]. En conséquence, l'histoire écrite pour le film commence dans « la suite recherchée d'un hôtel de New York »[1137] où s'installent Nick et Nora accompagnés de leur bébé et d'Asta. Elle se poursuit à Long Island, dans « une grande demeure posée au milieu d'un vaste terrain »[1138] avec piscine. Le gestionnaire des biens de Nora se sent menacé, demande la protection de Nick mais est cependant assassiné. L'ex-associé est suspecté mais présente un alibi. Nick démasque l'auteur du crime dans une réunion finale à l'hôtel.

[1133] « [Rosewater] cherchait à lui soutirer de l'argent en le menaçant de le descendre, de mettre une bombe dans sa maison, de kidnapper ses enfants, d'égorger sa femme, Dieu sait quoi encore s'il refusait de payer », *The Thin Man* dans *Romans*, *op.cit.*, p.885.

[1134] Dans le roman, *The Thin Man*, au bar de Studsy, les personnages du client indiscret qui écoute Morelli de trop près (p.976) et de Sparrow, l'obèse, qui interpelle Nick (p.980). Sparrow, dans le roman, est réduit au silence par une bagarre comme le bavard *d'Another Thin Man* l'est par le garde du corps de l'associé spolié.

[1135] Dashiell Hammett, *Le Meurtre de Farewell* dans *Coups de feu dans la nuit*, *op.cit.*, p.1053.

[1136] « Filmmakers in 1938 labored under notably different demands than did pulp-magazine writers en 1930 », Julie M. Rivett, préface à *Another Thin Man*, *op.cit.*, p.127.

[1137] « An elaborate suite in a New York hotel », *Another Thin Man*, *op.cit.*, p.129.

[1138] « A large house set in the middle of extensive ground », *Another Thin Man* dans *Return of the Thin Man*, op.cit, p.134.

Hammett prévoit une partie burlesque en introduisant le personnage d'un groom, voleur professionnel et ancienne « connaissance de Nick », qui organise la fête d'anniversaire de Nick Jr. après avoir subtilisé le carnet d'adresses de Nora. Mimi et Gilbert, personnages du roman, figurent parmi les invités dans des rôles absurdes[1139].

Frances Goodrich et Albert Hackett écrivent le scénario. C'est leur dernière collaboration : en décembre 1939, le couple de scénaristes décide de retourner sur la côte Est et de reprendre l'écriture d'une de leurs anciennes pièces de théâtre[1140]. Ils travailleront à nouveau pour le cinéma, mais au sein de la Paramount, à partir de 1944[1141].

Une dernière histoire qui « frise l'absurde » : *Sequel to the Thin Man*

Cette très courte histoire de sept pages[1142] continue le roman de 1934 comme si les deux films suivants n'avaient pas été tournés. Elle met en scène presque tous les personnages du roman initial, qui se retrouvent à San Francisco. Macaulay s'y déguise en femme et poursuit Mimi qui demande protection à Nick ; Jorgensen s'acoquine avec un certain Dancer[1143] pour soutirer de l'argent de Mimi ; Georgia, la première épouse de Jorgensen, et Morelli tombent mutuellement amoureux. Jorgensen est tué et Nick obtient de faux témoignages pour faire inculper Dancer.

Le texte témoigne de la reprise d'une précédente histoire écrite pour faire suite au film de 1934[1144]. Pour le biographe de Hammett, l'histoire « frise l'absurde, comme si le romancier mettait à l'épreuve la crédulité de Hunt Stromberg »[1145].

[1139] « Mimi essaie de faire passser [Gilbert] pour un enfant/Mimi tries to pass him off as a kid », *Return of the Thin Man*, *op.cit.*, p.208.

[1140] David L. Goodrich, *The Real Nick and Nora*, *op.cit.*, chapitre 12.

[1141] *Les Nuits ensorcelées* (*Lady in the Dark*) de Mitchell Leisen et *Hitler et sa clique* (*The Hitler Gang*) de John Farrow.

[1142] *Sequel to the Thin Man* dans *Return of the Thin Man*, *op.cit.*, pp.227 à 233.

[1143] Personnage du deuxième fim, *After the Thin Man*.

[1144] « Evidence within the text suggests Hammett based his 1938 "Sequel" on an early story idea for the second of the *Thin Man* films, *After the Thin Man*, released en 1936 », Julie M. Rivett, *op.cit.*, headnote, p.225.

[1145] Richard Layman, *L'Insaisissable…*, *op.cit.*, p.226.

L'épuisement de l'intérêt pour les personnages

Tout comme les scénaristes, Hammett se fatigue des personnages. Dans une lettre écrite à Lillian Hellman, datée du 26 décembre 1937, il ironise : « Nick aime follement Nora, et inversement, dans un monde qui pour eux n'est que légèreté alors que les autres sont aux prises avec maintes péripéties […] personne n'a inventé un tel couple, aussi content de lui et aussi insupportable »[1146].

Il vend les droits sur ses personnages à la MGM en février 1937[1147].

L'unité scénaristique des trois premiers films

		réalisateur	producteur	sujet	scénario
1934	***The Thin Man***	W. S. Van Dyke	Hunt Stromberg	Hammett (roman)	R. Goodrich A. Hackett
1936	***After the Thin Man***	W. S. Van Dyke	Hunt Stromberg	Hammett	R. Goodrich A. Hackett
1939	***Another Thin Man***	W. S. Van Dyke	Hunt Stromberg	Hammett	R. Goodrich A. Hackett
1941	***Shadow of the Thin Man***	W. S. Van Dyke	Hunt Stromberg	Harry Kurnitz	Harry Kurnitz Irving Brecher
1945	***The Thin Man Goes Home***	Richard Thorpe	Everett Riskin	Harry Kurnitz Robert Riskin	Dwight Taylor Robert Riskin
1947	***Song of the Thin Man***	Edward Buzzell	Nat Perrin	Stanley Roberts	Nat Perrin Steve Fisher

figure 145 : les six films (réalisateurs, producteurs, sujets, scénarios)

[1146] Dashiell Hammett, *La Mort c'est pour les poires…*, *op.cit.*, p.138.

[1147] Richard Layman, *L'Insaisissable…*, *op.cit.*, pp.210 et 211 : « En février 1937, MGM accepta de verser à Hammett quarante mille dollars pour tous les droits à perpétuité sur les personnages "Thin Man", à l'exception des droits radiophoniques ».

Malgré la lassitude de l'auteur et des scénaristes, *The Thin Man*, *After the Thin Man* et *Another Thin Man* présentent une unité autour de l'équipe Hammett/Goodrich et Hackett, unité renforcée par un même producteur, Hunt Stromberg, et un même réalisateur, Woody S. Van Dyke (seuls ces deux derniers restent dans l'équipe du quatrième film, voir figure 145).

Le roman de Dashiell Hammett et son adaptation cinématographique se passaient dans le milieu très aisé des anciens clients ou relations de Nick (Mimi et Dorothy, Macaulay). Le second et le troisième film explorent le monde de Nora (sa famille dans *After the Thin Man* en 1936, celui du gérant de l'exploitation dont elle a hérité dans *Another Thin Man* en 1939). Ce monde est suggéré dans le roman : Nick y rappelle malicieusement qu'il a épousé Nora pour son argent et règle à l'occasion quelques problèmes de la scierie de son défunt beau-père (début du chapitre 15). Le couple qu'ils forment reste au cœur de la narration des trois premiers films.

D'autres auteurs et d'autres scénaristes vont être à l'origine des trois derniers films, *Shadow of the Thin Man* (1941), *The Thin Man Goes Home* (1945) et *Song of the Thin Man* (1947).

1.2 -Les continuations allographes : une succession de collaborateurs

Le départ de Hammett ainsi que celui de Frances Goodrich et Albert Hackett, l'arrivée de nouveaux réalisateurs remplaçant Woody S. Van Dyke après son décès en 1943, modifient la tonalité des derniers films. Avant de retracer, film par film, les grandes lignes de chaque histoire, nous pouvons déjà noter que celle du couple décrit dans les trois derniers films s'éloigne plus ou moins du modèle créé par l'auteur tandis que se renouvellent les intrigues policières. *Shadow of the Thin Man* (1941) aborde la vie de couple avec enfant, *The Thin Man Goes Home* (1945) la relation compliquée que Nick entretient avec son père et *Song of the Thin Man* (1947) les difficultés rencontrées par les *parents* d'un jeune adolescent.

L'équipe du dernier film entièrement renouvelée

On observe sur le tableau de la figure 145 que la grande homogénéité dans l'équipe technique des trois premiers films (mêmes producteur, réalisateur, scénaristes) se dissout progessivement avec l'arrivée de nouveaux producteurs d'histoires, de scénaristes et de réalisateurs. L'équipe du dernier film, en 1947, est entièrement renouvellée.

Le tableau en annexe page 528[1148] montre que, si plusieurs collaborateurs à l'écriture abordent, comme Frances Goodrich et Albert Hackett, les genres de la comédie – en témoignent les collaborations avec les Marx Brothers et Abbott et Costello – et ceux du film musical, d'autres vont être très actifs dans le registre du *film noir*.

Parmi les nouveaux collaborateurs, quelques points à relever

Harry Kurnitz, co-scénariste de *Shadow of the Thin Man*, semble tout indiqué pour écrire, en 1941, une suite aux aventures de Nick et Nora. Il a débuté en adaptant en 1938 son propre roman, *Fast Company*. Le film, *Règlement de comptes* (*Fast Company*, Edward Buzzell, MGM, 1938), met en scène un couple d'enquêteurs amateurs, Joel et Garda Sloane. Le studio semble alors profiter de la popularité du couple des films du « Thin Man » et produit ensuite deux autres films avec les personnages des Sloane[1149]. Harry Kurnitz a de plus, en 1940, collaboré au scénario de *Monsieur Wilson perd la tête* (*I Love You Again*), film réalisé par Woody S. Van Dyke et réunissant une nouvelle fois William Powell et Myrna Loy.

Dwight Taylor, co-scénariste de *The Thin Man Goes Home*, aborde le genre du *film noir*, après une collaboration avec Mark Sandrich. En 1957, il écrit trois épisodes pour la série télévisée reprenant les personnages de Nick et Nora Charles, *Monsieur et Madame détective* (*The Thin Man*) avec Peter Lawford et Phyllis Kirk.

Steve Fisher co-scénariste de *Song of the Thin Man* est à l'origine un romancier publiant des nouvelles dans les pulp-magazines et dans la collection *Black Mask*. Son

---

[1148] Robert Riskin, auteur du sujet et co-scénariste de *The Thin Man Goes Home*, ne figure pas sur le tableau : sa collaboration avec Frank Capra situe son registre dans la comédie sociale. Après que Capra ait adapté l'une de ses pièces de théâtre, *La Femme aux miracles* (*The Miracle Woman*, 1931), Riskin collabore onze fois avec le réalisateur. Il fournit l'histoire de *La Ruée* (*American Madness*, 1932) et de *Si l'on mariait papa* (*Here Comes the Groom,* 1951). Il écrit les dialogues de *La Ruée* (précité), *La Blonde platine* (*Platinium Blonde*, 1931) et de *La Grande Dame d'un jour* (*Lady for a Day*, 1933). Il collabore au scénario de *La Grande Dame d'un jour* (précité), *New York-Miami* (*It Happened One Night*, 1934), *La Course de Broadway* (*Broadway Bill*, 1934), *L'Extravagant Mr Deeds* (*Mr Deeds Goes to Town*, 1936), *Horizons perdus* (*Lost Horizon*, 1937), *Vous ne l'emporterez pas avec vous* (*You Can't Take It With You*, 1938), *L'Homme de la rue* (*Meet John Doe*, 1941) et *Jour de chance* (*Riding Hight*, 1950). Il a cependant réalisé un film musical : *Le Cœur en fête* (*When You're in Love*) en 1937.

[1149] *Mon mari conduit l'enquête* (*Fast and Loose*, Edwin L. Marin, 1939) et *Mon mari court encore* (*Fast and Furious*, Busby Berkeley, 1946).

roman *I Wake Up Screaming* est adapté deux fois : la première en 1941 par Bruce H. Humberstone sous le titre *Qui a tué Vicky Lynn ? ?* (*I Wake Up Screaming*) et la seconde en 1953 par Harry Horner sous le titre *Le Crime était signé* (*Vicki*).

Lorsque Richard Thorpe réalise *The Thin ManGoes Home*, sa filmographie offre des points communs avec celle de Van Dyke : comédies, drames et films d'aventures exotiques tels que *Taro le païen* (*Last of the Pagans*, 1935) et quatre films autour de Tarzan[1150]. Il a réalisé en 1937 *Mariage double* (*Double Wedding*), un film réunissant William Powell et Myrna Loy.Il n'a encore tourné qu'un film musical, *Rainbow over Broadway* en 1933 mais en tournera plusieurs ensuite[1151].

Le nom d'Edward Buzzell est lié à deux films avec les Marx Brothers : *Un jour au cirque* (*At the Circus*, 1939) et *Chercheurs d'or* (*Go West*, 1940). Jean Tulard dit de lui qu'il serait injuste de le réduire à ces deux seuls films : « Cette étoile de Broadway […] a signé, dès l'avènement du parlant, des œuvres solides et non dépourvues d'humour »[1152].

2. Les films, sujets

Plutôt que la *fabula* (« le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonné temporellement »[1153]), c'est un résumé du *sujet* (« l'histoire telle qu'elle est effectivement racontée, telle qu'elle apparaît en surface […] ses descriptions, ses digressions »[1154]) qui, découpé en séquences, est établi pour chacun des films suivants.

[1150] *Tarzan s'évade* (*Tarzan Escapes*, 1936), *Tarzan trouve un fils* (*Tarzan Finds a Son !*, 1936), *Le Trésor de Tarzan* (*Tarzan's Secret Treasure*, 1941) et *Les Aventures de Tarzan à New York* (*Tarzan's New York Adventures*, 1942), les quatre films reprenant les acteurs des premiers Tarzan réalisés par Woody S. Van Dyke : Johnny Weissmuller et Maureen O'Sullivan.

[1151] *Fiesta* (1947), *Trois petits mots* (*Three Little Words*, 1950), *Le Prince étudiant* (*The Student Prince,* 1954), *Le Rock du bagne* (*Jailhouse Rock*, 1957, avec Elvis Presley), *En suivant mon cœur !* (*Follow the Boys*, 1963).

[1152] Jean Tulard, opus cité, p.125.

[1153] Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op.cit.*, 1985, p.130.

[1154] *Idem*, p.131.

2.1 - *After the Thin Man* (Woody S. Van Dyke, 1936)[1155]

Les personnages

Aux côtés de Nick et Nora : la tante de Nora, Katherine, sa fille Selma, son gendre Robert, le Dr. Kammer et David, un soupirant de Selma. Et Asta. Finger, un pickpocket.

Au Lychee Club : « Dancer » et Lum Kee qui le dirigent, Polly la chanteuse et son frère Phil, l'avocat de « Dancer », Casper.

Le lieutenant Abrams.

L'histoire : la vengeance d'un amoureux éconduit

L'histoire prolonge celle narrée dans le film *The Thin Man* : nous avions quitté Nick et Nora dans un train, nous les retrouvons dans ce même train, de retour chez eux à San Francisco. De nombreux journalistes les attendent à la gare. Nick affirme ne plus s'occuper que de l'argent de sa femme. Il reconnait un voleur à la tire, Fingers, au moment même où Nora s'aperçoit que son sac à disparu. Le trajet de retour à la maison en voiture découverte est l'occasion de rencontres animées entre Nick et des livreurs de boissons, des vendeurs de journaux et des sportifs.

Asta retrouve Mrs Asta entourée d'une nouvelle portée dont un chiot tout noir qui ressemble fortement au chien des voisins. Nick et Nora retrouvent leur maison envahie par des invités – qu'ils ne connaissent et qui ne les connaissent pas – pour une fête de bienvenue. Ils se réfugient dans la cuisine où leurs domestiques les accueillent chaleureusement. Nick et Nora entendent rester seuls, mais l'autoritaire tante Katherine, les enjoint de venir pour le réveillon de fin d'année.

Les invités, oncles et tantes de Nora, sont tous séniles, Nick s'en moque en les imitant. L'atmosphère est pesante : l'époux de Selma a disparu. Il fréquenterait assidûment un cabaret de la ville, le Lychee Club. Tante Katherine désire éviter un scandale et demande à Nick de le rechercher. Selma, déprimée, désire rester chez elle et refuse même la compagnie de David, un ancien soupirant. Ce dernier confie aux Charles que Robert est prêt à quitter Selma en échange d'une forte somme.

Les Charles vont au Lychee Club. Ils y découvrent que les deux dirigeants, « Dancer » et Lum Kee, surveillent Robert et la chanteuse Polly. Lorsque ces derniers partent ensemble, ils sont suivis par Phil, le frère de Polly. Dancer et Lum Kee sortent également, chacun séparément. Robert rencontre David qui lui remet de l'argent, il rentre

[1155] Fiche technique en annexe, page 511.

ensuite chez lui chercher quelques affaires et s'en va, suivi par Selma armée d'un revolver. Il s'écroule, victime d'un tir. David surgit auprès de Selma. La croyant coupable, il prend le revolver et va le jeter du haut d'un pont.

Le lieutenant Abrams a bien des difficultés à interroger l'irascible tante Katherine et son personnel. Il ne peut non plus interroger Selma : son médecin, l'inquiétant Dr Kammer, lui a prescrit un repos total. Le lieutenant, en présence de Nick, questionne les dirigeants du cabaret et la chanteuse dont les emplois du temps sont suspects. Dancer demande la présence de son avocat qu'Abrams malmène. Une confrontation entre Selma et David fait ressortir la croyance de ce dernier en la culpabilité de la jeune femme. Selma est accusée et emprisonnée.

Dancer rend visite à Phil et lui reproche de s'être mêlé de ce qui ne le regardait pas. Un billet anonyme dévoile à Nick et Nora l'adresse de Phil et révèle qu'il n'est pas le frère mais l'époux de Polly. Nick et le lieutenant Abrams le découvrent étranglé dans sa chambre d'hôtel.

Nick fouille l'appartement de Polly et y observe un trou dans le plafond. Dans l'appartement situé au-dessus, loué à un certain Anderson, il trouve un curieux assemblage de tuyaux et un système d'écoute communiquant avec l'appartement de Polly. Dans l'escalier de l'immeuble, une course s'engage entre lui et un inconnu, qui n'est autre que Dancer. Nick découvre un cadavre au sous-sol : il s'agit de celui du concierge qui se trouve être l'ancien jardinier du père de Nora.

À la suggestion de Nick, le lieutenant Abrams réunit dans l'appartement d'Anderson toutes les personnes concernées par les crimes : Dancer, Lum Kee et Polly, tante Katherine, Selma, David et le docteur Kammer. Nick dévoile que Phil n'était pas le frère de Polly mais son mari, provoquant l'amertume de Dancer. Nick prouve que ce dernier falsifiait les chèques remis à Robert par Selma et l'accuse d'avoir voulu profiter de l'argent que David avait donné à Robert.

David dit ne pas avoir revu depuis plusieurs années l'ancien jardinier du père de Nora mais se trahit en le décrivant tel qu'il était au moment de son assassinat. Nick le démasque : David a tué Robert et cherché à faire condamner Selma par dépit amoureux. Il a tué le concierge en entendant celui-ci essayer de joindre Nick au téléphone.

Acculé, David sort un revolver pour tuer Selma. Nora s'interpose et la protège. Un mouvement de Lum Kee distrait David, la police le menotte.

Le film se termine dans un train. Nick, Nora, Selma et Asta vont vers « Londres, Paris, Vienne, l'Est… ». Nick, stupéfait, découvre Nora en train de tricoter un chausson

de bébé. L'avant-dernière réplique revient à Nora : « Et tu te dis détective ! » et la dernière à Asta qui se met à hurler.

2.2 - *Another Thin Man* (Woody S. Van Dyke, 1939)[1156]

Les personnages

Aux côtés de Nick et Nora : leur bébé et sa nurse, Creeps, le chasseur de l'hôtel, le colonel McFay qui gère les biens de Nora, Lois, sa fille adoptive, Horn, son assistant, Freddie, son secrétaire, Mrs. Bellam, sa gourvernante. Et Asta. La concierge d'un immeuble, Mrs. Dolley.

Church, un ancien collaborateur du colonel, son amie Smitty et un garde du corps, « Dum-Dum ». Une relation de Smitty et de Church, « Diamond Back »Vogel.

L'assistant du district attorney, Van Slack et le lieutenant Guild.

L'histoire : une fille adoptive ingrate et jalouse

À New York, les bagages des Charles sont débarqués et amenés à l'hôtel Northampton où Nick, Nora, Asta et le bébé sont déjà arrivés. Le colonel Mac Fay téléphone et insiste vivement pour que le couple lui rende immédiatement visite à Long Island. Il leur a envoyé sa voiture, dont le chauffeur arrive, l'air inquiet. Nora reçoit la nouvelle nurse qui semble, elle aussi, sur ses gardes. Un groom, dans lequel Nick reconnaît le voleur Creeps, furète dans la suite des Charles. Nick lui présente Nora et Nick Jr. Abandonnant ses projets de vol, Creeps promet d'organiser une fête avec les enfants de ses amis pour l'anniversaire du bébé quand ils reviendront de leur week-end.

Peu avant d'arriver chez le colonel, la voiture longe le corps d'un homme poignardé sur le bas-côté. Le chauffeur refuse de s'arrêter. Quand Nick l'y force, il s'enfuit. Nick part à la recherche du corps, celui-ci a disparu. Nick conduit la voiture jusqu'à la propriété, étrangement protégée par des gardes armés.

Le colonel présente à Nick et à Nora sa fille adoptive, Lois, son secrétaire, son assistant et Mrs. Bellam la gouvernante. Le colonel demande la protection de Nick : il se sent menacé par son ancien employé, Church, qui sort de prison. Celui-ci, estimant qu'il a « payé » pour son employeur, demande réparation. Pendant le repas, le bâtiment de la piscine est incendié et le chien de Lois est découvert égorgé. Horn explique à Nick le point de vue de Church qui estime avoir pris des risques pour le colonel.

[1156] Fiche technique en annexe, page 512 .

Nick désire connaître exactement les prétentions de Church. Sur le chemin qui le conduit chez lui, il découvre un homme qui épie la maison et se présente comme un policier. Outre Church, Nick fait la connaissance de son amie, Smitty, et de son garde du corps, Dum-Dum. Church révèle à Nick qu'il vient de rêver que le colonel était égorgé. Il menace Nick de « rêver » également de lui, de sa femme ou de son fils s'il n'obtient pas réparation.

Church, Dum-Dum et Smitty partent pour New York. « Diamond Back » Vogel, le mystérieux homme qui surveillait le domicile de Church, les rencontre dans l'appartement de Smitty. Chargé de surveiller la jeune femme pour le compte de son mari incarcéré en prison, il lui reproche ses liens avec Church.

Chez le colonel Mac Fay, Nick, Nora et Lois sont réunis lorsqu'ils entendent un coup de feu. Nick, Horn et Freddie découvrent le colonel égorgé dans son lit. Il semble s'être défendu avec son pistolet. La nurse s'enfuit tandis que la police arrive sur les lieux.

Church ayant l'alibi de son départ pour New York, la police recherche un autre coupable et tue Horn par mégarde. L'assistant du district attorney, Van Slack, demande l'aide de Nick. Celui-ci refuse car sa famille est menacée. Les Charles rentrent à New York, accompagnés par Lois, Freddie et la gouvernante. Celle-ci annonce à Lois qu'elle est sa mère tandis que Freddie lui offre de la protéger.

Van Slack demande néanmoins à Nick de l'accompagner chez Smitty. Prétendant être menacée par un inconnu, elle a fait appel, la veille, au lieutenant Guild. Celui-ci comprend qu'il a été dupé et a fourni un alibi à la jeune femme. Diamond Back, venu rendre visite à Smitty, se bat avec elle. Dum-Dum arrive sur ces entrefaites et est arrêté par les policiers. Nick trouve une pochette d'allumettes au nom d'un cabaret, le West Indies Club. Pendant ce temps, à l'hôtel, Nora reçoit l'appel d'un inconnu qui lui promet des révélations.

Au West Indies Club, Nick assiste à un numéro de danse et retrouve Nora qui a rendez-vous avec son informateur. Il y retrouve également Dum-Dum que la police a relâché. Un client bavard apprend à Nick que Church a une autre amie, Linda Mills, dont il lui communique l'adresse avant que Dum-Dum ne déclenche une bagarre pour le faire taire. Avec l'autorisation d'une concierge volubile, Nick examine l'appartement de Linda Mill en son absence. Il y est menacé par deux tueurs mais sauvé par le lieutenant Guild qui les a suivis.

À l'hôtel, les « amis » de Creeps arrivent à la fête d'anniversaire, chacun avec leur propre bébé ou bien un bébé qu'ils ont « loué » pour l'occasion. La nurse s'introduit dans

l'appartement mais Nick l'enferme dans une pièce. Diamond Back vient aux nouvelles. Church arrive également, menace Nick de façon théâtrale, s'enfuit par une terrasse et est abattu par un tir venu d'on ne sait où. Tous les invités de Creeps s'enfuient avec leurs enfants. Le lieutenant Guild arrête Smitty et Dum-Dum en bas de l'immeuble.

Van Slack, Guild et Nick réunissent toutes les personnes présentes sur les lieux : Lois, Freddie, la gouvernante, Back Diamond, Smitty et Dum-Dum. Après la reconstitution d'une expérience – comment déclencher à retardement le tir d'un pistolet –, Nick dévoile d'identité de la personne qui a tué le colonel et Church : c'est Lois, alias Linda Mills, qui voulait disposer de l'argent de son père adoptif et était jalouse du lien entre Church et Smitty.

Lois nie puis avoue, proposant un marché à Nick : son fils contre sa liberté, car le bébé resté dans l'appartement n'est pas Nick Jr. Mais une femme affolée fait alors irruption avec Nick Jr. dans les bras : elle veut récupérer son enfant qu'elle a « loué » et que l'ami de Creeps a confondu avec le bébé de Nick et Nora.

La dernière image montre Nick, Nora, Nick Jr. et Asta s'écroulant sur un lit.

2.3 - *Shadow of the Thin Man* (Woody S. Van Dyke, 1941)[1157]

Les personnages

Aux côtés de Nick et Nora, Nick Jr. et leur domestique, Stella : Paul Clarke, un journaliste, et Molly, sa fiancée, le major Sculley. Et Asta.

« Whitey » Barrow, un journaliste concurrent de Paul, « Link » Stephens, le directeur d'une salle de spectacles, Fred Macy, son lieutenant, Claire Porter son amie, « Rainbow » Benny, un bookmaker

Le lieutenant Abrams.

L'histoire : la corruption d'un homme politique

Nick, Nick Jr. et Asta se promènent dans un parc. Plutôt que la lecture d'un conte de fées, Nick et son fils préfèrent celle des pronostics des courses de chevaux. Nora et Stella, une pittoresque femme de chambre au franc-parler, les attendent à la maison pour déjeuner. Plus tard, Nick et Nora se préparent pour un après-midi aux courses.

Nick et Nora arrivent en même temps que la police au champ de courses : un jockey a été victime d'un tir de pistolet dans les douches des vestiaires. C'était le seul

[1157] Fiche technique en annexe, page 513.

témoin à charge dans une affaire de paris truqués. Le lieutenant Abrams – nous sommes à nouveau sur la côte Ouest – mène l'enquête.

Au cours d'un repas pendant lequel Nora oblige Nick à boire du lait pour donner l'exemple à Nick Jr., le major Sculley, une personnalité politique de la ville, et Paul Clarke, un jeune journaliste, demandent à voir Nick et insistent pour qu'il enquête de son côté. Nick et Nora vont assister à un match de catch dans une salle dirigée par Link Stephens, soupçonné de diriger le trafic des bookmakers. Ils y rencontrent des « connaissances » de Nick : Meatballs, vendeur de hot-dogs et Spider qui sort de prison. Dans son bureau, Stephens reçoit « Rainbow » Benny qui apporte une liste des paris, puis Whitey Barrow un journaliste désireux de se retirer du trafic. Ce dernier semble lié secrètement à Miss Porter, l'amie de Stephens, à laquelle il soutire un bracelet.

Dans la soirée, Paul s'introduit dans les bureaux de Link Stephens. Il y trouve un registre mais est menacé par Whitey Barrow, lui-même à la recherche de documents sans doute compromettants. Ils se battent. Barrow assomme Paul mais est assommé à son tour par un inconnu, puis tué d'un coup de revolver. On voit Rainbow Benny dévaler un escalier avant que le gardien ne puisse le reconnaître dans l'obscurité.

Paul, accusé, essaie de se disculper du crime. Le registre qu'il a trouvé a disparu mais une facture de nettoyage étonnante trouvée dans la poche de Barrow attire l'attention de Nora. En présence de Stephens, de son lieutenant Macy, du caissier Maguire et du major Sculley, Nick décrypte cette facture : elle représente, codée, la liste des paris dans différentes villes. Cependant, Paul et sa fiancée sont arrêtés. Nick, seul, enquête la nuit dans les vestiaires du champ de courses et découvre que le jockey s'est tué accidentellement. Nora le suit en cachette mais se ridiculise en tombant dans l'obscurité.

Nick explique au lieutenant Abrams l'accident survenu au jockey. Ils conviennent de déstabiliser le coupable en laissant croire qu'il y a eu deux crimes, celui du jockey et celui de Barrow, mais un seul meurtrier.

Chez les Charles, Nora, en l'absence de Nick, reçoit Maguire, le caissier de Stevens : il désire révéler certaines choses avant de quitter la ville. Nora rejoint Nick dans un grand magasin où Nicky Jr. fait des tours de manège et lui communique les informations de Maguire : l'alibi de Macy est mensonger et une dispute s'est produite entre Miss Porter et Whitey Barrow.

Nick va dans l'immeuble de Barrow où une pittoresque concierge, amatrice de feuilletons radiophoniques, le laisse fureter dans l'appartement. Nick y découvre, grâce à Asta, un bracelet appartenant à Miss Porter. Celle-ci s'introduit à son tour dans

l'appartement pour récupérer le bijou et avoue à Nick qu'elle l'a donné à Barrow pour rembourser une dette due à « Rainbow » Benny.

Dans un restaurant, Nick, Nora et Asta rejoignent Paul et sa fiancée qui ont été libérés. Nick croise « Rainbow » Benny, fébrile, qui s'enfuit. Asta provoque une bagarre géante. Le lieutenant Abrams les rejoint et révèle que Miss Porter et « Whitey Barrow » ont été associés dans une affaire de chantage. Le major Sculley arrive avec les preuves qui incriminent « Rainbow » Benny.

Il les conduit à l'appartement de Benny à qui il a rendu visite une semaine auparavant. Ils le découvrent pendu dans sa chambre. Le major aperçoit dans l'âtre un carnet à moitié carbonisé. C'est le registre trouvé par Paul dans le bureau de Steven. Nick ne croit pas au suicide et demande à Abrams de convoquer tous les suspects.

Dans le bureau du lieutenant Abrams sont réunis Stephens, son avocat et Macy, Miss Porter et son chauffeur, Maguire, le caissier, Paul et sa fiancée ainsi que Nick, Nora, Asta et le major Sculley. Maguire confirme que l'alibi de Macy est faux. Nick dévoile la relation qui existait entre Barrow et Miss Porter. Celle-ci et Stevens se disputent, détruisant leur mutuel alibi. Après avoir compris que le major Sculley connaissait l'appartement dans lequel Benny venait d'emménager la veille, Nick l'accuse. C'est lui qui, protégeant en sous-main le gang, est l'auteur du meurtre de Barrow et de Benny dont il craignait les révélations.

Le major se saisit du pistolet de Nick et le menace. Nora s'interpose. Elle est fêtée comme une héroïne bien que l'arme se révèle non chargée. Le film se termine sur l'image d'Asta se cachant pour ne pas assister au baiser entre Nick et Nora.

2.4 - *The Thin Man Goes Home* (Richard Thorpe, 1945)[1158]

Les personnages

Autour de Nick et Nora : les parents de Nick, le docteur Charles et son épouse, Hida leur domestique, Brogan, une connaissance de Nick. Et Asta.

Les habitants de la ville natale de Nick : Crazy Mary, une femme étrange, le Dr. Clayworth et son frère Tom, Crump, le marchand de tableaux, Ronson et sa fille, Laura, Willoughby et Piss Peavy, Peter Berton, un peintre amateur.

Helena et Edgar Drake, des acheteurs de tableaux.

Le chef de la police, MacGregor.

[1158] Fiche technique en annexe, page 514.

L'histoire : le temps de la guerre et les ennemis de l'intérieur

Nick et Nora rendent visite aux parents de Nick dans sa ville natale. Dans la gare, une foule grouille, où se mêlent voyageurs ordinaires et soldats.

Dans le train, Nick rencontre une connaissance, Brogan, un vendeur de cartes de vœux. Du train, Nick montre à Nora les lieux où il a grandi et lui explique que sa carrière et son goût pour le jeu et la boisson ont déçu son père, médecin.

À la gare, Nick présente à Nora une femme étrange, Crazy Mary, qui s'inquiète du « bébé ». Chez les parents de Nick, Nora excuse l'absence de Nick Jr. : il se plait tant au jardin d'enfants. Nick s'assomme en réparant un meuble, confirmant les soupçons de son père quant à ses habitudes d'ivrogne. Nora, agacée par le mépris de son beau-père, s'emploie à mettre en valeur son époux en racontant et mimant ses succès.

D'anciennes connaissances d'enfance de Nick passent les voir : Bruce Clayworth, devenu médecin, Mrs Peavy, son ancienne institutrice accompagnée de son neveu, Willoughby, Laurabelle Ronson, fille d'un notable, accompagnée de Tom Clayworth Tous sont persuadés que Nick est « sur une affaire ». Laurabelle en propage la rumeur, ce qui semble inquiéter plusieurs personnages.

Pour l'anniversaire de Nick, Nora achète un tableau dans une boutique de matériel de beaux-arts tenue par un certain Crump. Un couple, les Draque, qui le convoitait, est furieux et semble prêt à tout pour le récupérer.

Un jeune homme, Peter Berton, demande à parler à Nick mais est tué sur le pas de la porte. Brogan se trouve être dans le jardin au même moment. Nick assure être en vacances au chef de la police, MacGregor. Néanmoins, il se rend dans la chambre de la victime. Il y découvre du matériel de peinture et une raquette provenant d'un orphelinat. Il est assommé par Crazy Mary et rentre chez ses parents mal en point. Son père croit encore qu'il a bu.

Nick juge horrible le tableau que Nora a acheté. Dépitée, elle le jette. La mère de Nick s'en empare pour en faire le lot d'une vente de charité.

Sam Ronson, qui employait Peter Berton, essaie de dissuader Nick d'enquêter. Nick rend visite au marchand de tableaux au sujet de Berton, il est épié par Crazy Mary.

Chez le docteur Charles, la domestique assure avoir vu un homme dans la chambre de Nick. Celui-ci ne découvre dans le jardin que Brogan venu lui apporter des renseignements sur un certain « gamin ».

Persuadée de la culpabilité de Brogan, Nora veut le suivre. Nick demande alors à Brogan de « lui donner un peu d'exercice ». Mais elle est elle-même suivie par Draque,

l'homme qui voulait acheter le tableau. Il lui en offre une forte somme. Nora déclenche une bagarre dans un café et manœuvre pour faire arrêter Brogan et Draque.

Nick et le docteur Clayworth rendent visite à Crazy Mary. Nick lui annonce qu'il sait que Peter Berton était son fils illégitime (c'est le « gamin » des renseignements fournis par Brogan). Crazy Mary les met tous deux à la porte.

À la vente de charité, Nick apprend que Peter Berton était l'auteur du tableau convoité. Ce tableau, qui intéressait également Sam Ronson, vient d'être vendu à Mrs Draque. Nick met littéralement Nora dans les bras d'un danseur pour s'en débarrasser. Il trouve Mrs. Draque assommée dans sa chambre d'hôtel. Le tableau a disparu.

Nick, Nora et le docteur Clayworth vont chez Crazy Mary et la découvrent assassinée. Asta trouve derrière une porte de la cabane le tableau disparu.

Nick organise une réunion dans le cabinet de son père en présence du chef de la police. Y assistent à contrecœur Sam Ronson, sa fille et deux de ses employés, les Draque, le marchand de tableaux et, arrivé plus tard, le docteur Clayworth. Nick a fait venir d'une galerie de New York quatre autres tableaux de Peter Berton.

Nick montre que les peintures recouvrent les plans secrets d'un propulseur fabriqué par l'entreprise de Ronson. Ce dernier, oncle de Peter Berton, employait son neveu par pitié pour sa mère, Crazy Mary. Lui-même et ses employés ignoraient son trafic. Brogan apporte le fusil du frère du docteur Clayworth, il a servi à tuer Peter Berton.

Nick accuse le docteur : les Draque, en lien avec lui et le peintre, achetaient les tableaux pour le compte de la galerie, qui cherchait à les vendre à l'étranger. Le peintre voulait en faire l'aveu, c'est pour cela que le docteur Clayworth l'a tué. Il a tué également Crazy Mary qui, soupçonnant les causes de la mort de son fils, risquait de révéler ses complices. Le coupable menace Nick avec son fusil, mais celui-ci ne fonctionne plus.

Le père et le fils sont enfin fiers : le père de son fils et le fils d'avoir démontré ses capacités à son père. La dernière image montre l'explosion des boutons du gilet de Nick.

2.5 - *Song of the Thin Man* (Edward Buzzell, 1947)[1159]

Les personnages

Aux côtés de Nick, Nora et Nick Jr. : Phil Brant, patron d'un casino et sa fiancée Janet Thayar ; Tommy Drake, le chef de l'orchestre, Buddy Hollis et « Clinker », des clarinettistes, Fran, la chanteuse.

[1159] Fiche technique en annexe, page 515.

Mitch Talbin, un entrepreneur de spectacles et son épouse, Phyllis ; Al Amboy, un bookmaker, sa compagne et son garde du corps.

L'histoire : un musicien introuvable et la vie de Nick Jr. menacée

Nick et Nora sont invités par les riches organisateurs d'une fête de charité dans un casino, à bord d'un bateau au large de New York.

Le clarinettiste de l'orchestre, Buddy Hollis se bat avec le chef, Tommy Drake à propos de Fran, la chanteuse. Par ailleurs, un différend oppose le patron du casino, Phil Brant à Drake : ce dernier veut rompre son contrat pour travailler avec Mitch Talbin, un entrepreneur de spectacles. Brant refuse de payer Drake mais celui-ci doit rembourser un bookmaker, Al Amboy, venu le menacer. Drake essaie d'obtenir une avance de Mitch Talbin, qui la lui refuse. À la table des Talbin, où Drake a pris place, Nick ramasse un collier que l'épouse de Mitch, Phyllis, a laissé tomber.

Le père de Janet Thayar, un des organisateurs de la fête, désapprouve les liens entre sa fille et Phil Brant. Les deux jeunes gens décident néanmoins de s'enfuir et de se marier le lendemain. Tommy Drake force le coffre-fort de Phil Brant et est tué d'un tir de pistolet. Buddy Holis a disparu, Phil Brant et Janet sont suspectés et recherchés.

Le lendemain, dans l'appartement des Charles, Nora contraint Nick à fesser Nick Jr. pour désobéissance. À contrecœur, Nick s'exécute. Phil et Janet Brant arrivent pour demander l'aide de Nick. Un tir venu du couloir de l'immeuble amène Nick à livrer Phil à la police. Ni Nora, ni le couple ne comprennent son attitude. Nick explique à Nora que Phil sera plus en sécurité en prison. Nora incite Nick à enquêter. Il accepte à condition de ne pas collaborer avec la police.

Nick parvient à monter sur le bateau-casino à l'insu des policiers. Il y découvre une partition au dos de laquelle Al Amboy atteste que Drake lui a réglé sa dette. Nick perd la partition en se battant contre le garde du corps du bookmaker venu rechercher ce reçu. Le garde du corps s'enfuit. Nick rencontre les musiciens de l'orchestre et décide, avec l'aide de l'un d'eux, Clinker, de rechercher le clarinettiste disparu. Asta, qui a la partition dans sa gueule, la laisse tomber dans l'étui du musicien.

Al Amboy, suspecté par la police, veut retrouver la partition et menace Nick. Nick, Nora et Clinker font le tour des jam-sessions. Clinker trouve la partition dans son étui et, ignorant son importance, la brûle dans un cendrier car elle lui rappelle un chef détesté de ses musiciens. Les Charles et Clinker rencontrent Fran, la chanteuse, qui refuse de parler.

Rentrant chez eux, Nick et Nora découvrent que leur appartement a été fouillé. Nick et Nora vont chez les Thayar. Janet les reçoit froidement et répond à un mystérieux

appel téléphonique. Nick découvre un pistolet manquant dans la collection du père de Janet. Celui-ci dit que son gendre, Phil, le lui a pris. Plus tard, Nick et Nora suivent la jeune femme jusqu'à la prison où est incarcéré Phil. La jeune femme informe son époux des révélations de son père puis s'en va. Nick et Nora la suivent jusque chez Fran, qu'ils découvrent assassinée. Curieusement, Janet arrive après eux.

La carte d'un hôtel, trouvée chez Fran, amène Nick, Nora et Clinker à une maison de repos éloignée de New York où Fran rendait visite à Buddy Hollis. Ce dernier, jouant continuement l'air qu'il a composé pour Fan, est très perturbé, particulièrement lorsque Nick lui rappelle l'orchestre dirigé par Drake sur le bateau. Il semble confondre Nora et Fran. Nora lui rend visite en cachette de Nick. Le musicien s'accuse du meurtre de Drake et tente de tuer Nora avec le pistolet de collection de Thayar. Nick, Nora et Clinker décident de rentrer à New York.

Nick et Nora apprennent que Nick Jr. se trouve seul avec Janet venue voir Nick et s'inquiètent du comportement de la jeune femme. Ni elle, ni l'enfant ne sont dans l'appartement quand ils y arrivent. Nick fait appel à la police. Au retour de Nick Jr. et Janet, celle-ci explique qu'elle s'est enfuie avec l'enfant afin de l'éloigner de «visiteurs » qui s'étaient introduits dans l'appartement des Charles, parmi lesquels un homme inquiétant, jouant du couteau.

Avec l'aide de la police, Nick réunit tous les suspects – Phil Brant accompagné de Janet, Amboy, sa compagne et ses gardes du corps, les Thayar et les Talbin – pour une soirée sur le bateau. Les serveurs y sont des policiers déguisés. Nick amène Buddy Hollis, qui va mieux, à jouer puis à raconter ce qu'il a vu le soir du meurtre de Drake. La tension est à son comble. Mitch Talbin se lève alors et menace Nick. Il avoue avoir tué le chef d'orchestre, qui courtisait son épouse, ainsi que Fran, témoin du meurtre. Phyllis, son épouse, qui aimait Drake, le blesse et l'achève de plusieurs tirs de revolver auxquels Nick assiste, impuissant.

Nick et Nora rentrent chez eux. Ouvrant la porte de la chambre de Nick Jr., ils le trouvent dormant avec Asta.

3. Les choix narratifs, thématiques et cinématographiques

Nous étudierons plus loin, dans un paragraphe à part, les deux domaines de la cinématographie que sont la photographie et la musique. L'ensemble des films bénéficie de directeurs de la photographie prestigieux et en pleine possession de leur art dès 1934

tandis que l'évolution de la musique, de 1934 à 1947, montre l'acquisition progressive et la maîtrise de l'accompagnement du film hollywoodien classique.

3.1 - La comédie enchâsse la mise en place et la résolution de l'intrigue policière

À l'exception du prologue mettant en scène la future victime et le futur coupable dans *The Thin Man*, les films suivants en reprennent le schéma narratif chronologique,

Les cinq films s'ouvrent et se clôturent par des scènes de la vie du couple. Enchâssée, l'intrigue policière débute par la découverte d'une ou de plusieurs victimes, continue avec l'enquête menée par Nick, conjointement ou non avec la police, et se clôt par une réunion finale de tous les personnages gravitant autour des crimes, réunion présidée par Nick qui démasque le coupable.

La comédie, ouverture et clôture des films

Les scènes d'ouverture, mettant en scène les deux membres du couple, sont, de beaucoup, plus longues que les épilogues les réunisssant. La durée de ceux-ci ne dépasse pas une minute onze (*Another Thin Man*) et peut être réduite à dix secondes (*After the Thin Man*).

Les épilogues fonctionnent comme un recentrage ultime sur la notion de couple ou de famille : les derniers plans montrent Nick et Nora (*After the Thin Man*) accompagnés d'Asta et du bébé (*Another Thin Man*), Asta seul (*The Thin Man* et *Shadow of the Thin Man*), Nick, son père et Nora (*The Thin Man Goes Home*) ou encore Nick Jr. et Astsa (*Song of the Thin Man*).

After the Thin Man et *Another Thin Man* présentent tous deux une structure en boucle dont la valeur diffère. *After the Thin Man*, débutant par une arrivée en train et se terminant par un départ en train, isole la diégèse entre deux déplacements. Ce temps du voyage en train n'est pas celui de la rencontre avec un(e) inconnu(e)[1160] qui embraye sur une histoire mais un temps où le couple est isolé dans un cocon, en dehors du monde extérieur. *Another Thin Man* ne conserve pas l'isolement diégétique que constituait le thème du voyage mais s'ouvre et se clôt dans le même lieu : la suite d'un hôtel. À l'installation du couple, du bébé et du chien du début fait écho l'image finale statique de

[1160] Comme ce sera le cas dans *L'Inconnu du Nord-Express* (*Strangers on a Train*, 1951) ou *La Mort aux trousses* (*North by Northwest*, 1959) d'Alfred Hitchcock.

leur repos sur un lit double. C'est un retour au foyer, dans la mesure où l'hôtel en est un substitut. C'est le modèle de la technique narrative du couple Goodrich-Hackett.

Les débuts des films suivants installent le couple dans des activités domestiques : une promenade de Nick et Nick Jr. tandis que Nora les attend (*Shadow of the Thin Man*), l'achat d'un billet de train pour une visite aux parents de Nick (*The Thin Man Goes Home*), un petit-déjeuner en famille et une punition infligée à Nick Jr. (*Song of the Thin Man*). Le dernier film, *Song of the Thin Man*, s'ouvre sur la vie sociale du couple lors d'une soirée dans un casino. Si *The Thin Man Goes Home* semble reprendre le thème du voyage, c'est quasiment un voyage dans le temps qui fait revenir Nick dans sa ville natale et affronter l'insatisfaction de son père.

Ces scènes intimes sont toujours dans le registre de la comédie : Nick boit un dernier verre dans le train et enveloppe le shaker dans une robe de Nora (*After the Thin Man*), Nick se fait apporter à boire et joue avec une peluche (*Another Thin Man*), Nick lit les pronostics des courses à Nick Jr. (*Shadow of the Thin Man*), Nick chute dans la gare en courant après Asta qui court après une femelle (*The Thin Man Goes Home*), Nick et Nora se divertissent au spectacle des invités de la fête (*Song of the Thin Man*).

Nous verrons, dans le chapitre suivant, que dans *After the Thin Man* et *Another Thin Man*, l'ouverture et la fermeture par ces scènes opèrent une transition diégétique et visuelle avec les films qui les précèdent immédiatement. La clôture de *Song of the Thin Man* par un dernier plan montrant Nick J. endormi peut laisser supposer qu'une suite mettant en scène le fils sur les traces de son père a été envisagée (« Son of the Thin Man », en écho au titre ?).

L'intrigue policière, ouverte par le crime et clôturée par la réunion finale

À l'exception de *The Thin Man Goes Home*, où, dans sa ville natale, c'est la présence de l'ex-détective qui suscite le crime, celui-ci surgit dans la vie de Nick par un artifice que n'ont pas à produire les scénarios mettant en scène un détective professionnel. On fait appel à lui parce qu'il est de la famille (pour éviter un scandale dans *After the Thin Man*, pour protéger quelqu'un dans *Another Thin Man*). Il est amené à enquêter pour innocenter un suspect (Selma dans *After the Thin Man*, Paul dans *Shadow of the Thin Man*, Phil dans *Song of the Thin Man*) et persévère quand, de ce fait, sa famille est menacée (par Church dans *Another Thin Man*, par Amboy dans *Song of the Thin Man*).

Quand le crime arrive au-devant de lui, le fait est souligné, par un effet de réflexivité, par les policiers dans *Shadow of the Thin Man* : « – Nick, comment avez-vous

fait pour arriver si tôt ? Il n'y a que quelques minutes que nous avons lancé l'information ! »[1161] (après le premier meurtre) ou « – Vous êtes arrivé vraiment vite sur les lieux ! Comment avez-vous fait pour être là avant nous ? »[1162] (après le second).

L'installation de l'intrigue policière est tardive dans *After the Thin Man* (le premier meurtre a lieu un peu avant la moitié du film, à 43 mn du début) ou dans *The Thin Man Goes Home* (au tiers du film, à 33 mn) : il semble nécessaire de rappeler et souligner la tonalité du *Thin Man* par une fête dans le film suivant ou d'introduire longuement la notion incongrue de « parents de Nick » dans l'avant-dernier film.

En dehors de ces nécessités, le crime survient plus rapidement dans les autres films : le climat d'inquiétude débute dès l'arrivée du chauffeur du colonel dans *Another Thin Man* (à 6 minutes du début) et le meurtre du chien (à 18 minutes), dans *Shadow of the Thin Man*, le premier meurtre intervient à 13 minutes du début, dans *Song of the Thin Man* à 11 minutes.

Comme dans l'adaptation du roman, les meurtres sont toujours multiples, le premier entraînant les autres, rythmant l'intrigue. Le meurtre ultime se produit tardivement : de 14 minutes (*Another Thin Man*) à 21 minutes (*After the Thin Man*) avant la fin du film. Le dernier meurtre dans *Song of the Thin Man* se produit de façon exceptionnelle à un peu plus d'une minute avant la fin du film, ce qui, avec d'autres éléments que nous observerons plus loin, classe le film à part.

La clôture : la valeur heuristique de la réunion finale, à l'attention des suspects, des policiers et des spectateurs

La réunion finale est une longue séquence occupant une place à part dans chaque film et d'une durée allant de 11 minutes (*Song of the Thin Man*) à 17 minutes (*After the Thin Man* et *The Thin Man Goes Home*).

Petit film dans le film, elle a son introduction (le rassemblement de tous les personnages gravitant autour du crime), son développement (l'exposition de l'enquête et de ses balbutiements), sa clôture en « coup de théâtre » (l'accusation).

La réunion a ses propres éléments retardateurs : la discorde entre Polly et Dancer dans *After the Thin Man*, une bagarre provoquée par Dum-Dum ou l'arrivée inopinée de la nurse dans *Another Thin Man*, l'arrivée grotesque de l'avocat ou la question burlesque de Nora dans *Shadow of the Thin Man*, la fouille des témoins et la collecte de leurs armes

[1161] « – Nick, how'd you get here so soon ? We only got the flash a couple minutes ago ! ».

[1162] « – You certainly got on the spot quick ! How come you beat us, Nick ? ».

dans *The Thin Man Goes Home*. Le dernier film, *Song of the Thin Man*, se distingue par la longue mise en place des témoins « placés » à leur insu, dans le cabaret, par Nick.

Au contraire de l'adaptation dont la réunion finale se déroule le salon d'un restaurant, le lieu des réunions finales a une valeur symbolique dans la diégèse. C'est l'appartement d'un inconnu qui n'est autre que le coupable (*After the Thin Man*), la suite des Charles où convergent tous les suspects (*Another Thin Man*), le bureau du lieutenant qu'aide Nick (*Shadow of the Thin Man*), le laboratoire du père de Nick aux yeux duquel le fils cherche à se mettre en valeur (*The Thin Man Goes Home*), la salle de spectacle où le meurtre a eu lieu (*Song of the Thin Man*).

Nick, qui connaît auparavant certains éléments, mène la réunion. Il fait parfois la démonstration d'un dispositif : le système d'écoute entre deux appartements dans *After the Thin Man*, le retard de la mise à feu d'un revolver dans *Another Thin Man*, les plans sous la peinture du tableau dans *The Thin Man Goes Home* ou bien il suscite une attente génératrice de déséquilibre dans *Song of the Thin Man*[1163].

Mais surtout, il attend une révélation : « – Pendant tout ce temps, j'ai attendu que quelqu'un fasse une bévue »[1164], « – Si vous laissez les gens assez longtemps, tôt ou tard quelqu'un lâche le morceau »[1165]. C'est le faux-pas de David qui décrit le jardinier dans *After the Thin Man*, la démonstration du lien entre Church et Dum-Dum dans *Another Thin Man*, l'indication du changement d'appartement de Benny dans *Shadow of the Thin Man*, le rejet de la faute sur son frère par le docteur Clayworth dans *The Thin Man Goes Home*, l'échange de collier entre deux femmes dans *Song of the Thin Man*.

Ultime événement de la réunion, le coupable démasqué tente de supprimer Nick ou un autre personnage. Dans *The Thin Man*, le coupable sort un pistolet et est assommé par le détective. Dans les films suivants, le coupable échoue par l'intervention d'un

---

[1163] La réunion finale du dernier film des « Thin Man » correspond presque à la description faite par Umberto Eco des « réunions finales » organisées par Nero Wolfe, le héros des romans de Rex Stout : « Là, par le biais d'adroits subterfuges dialectiques, et presque toujours avant que lui-même découvre la vérité, il accule le coupable à une démonstration publique d'hystérie qui le trahit ». Umberto Eco, Dædalus, Gamberini Marie-Christine. *Innovation et répétitions : entre esthétique moderne et post-moderne* dans *Réseaux*, volume 12, n°68, 1994. *Les théories de la réception*, p.12,
(www.persee.fr/doc/reso_0751_7971_1994_num_12_68_2617)

[1164] « – All this time, I've been waiting for someone to make a slip » (*After the Thin Man*).

[1165] « – If you just let the people long enough, sooner or later, somebody spill the beans » (*Shadow of the Thin Man*).

témoin (*After the Thin Man*) ou parce que l'arme n'est pas chargée (*Shadow of the Thin Man*, *The Thin Man Goes Home*). Le seul personnage féminin de coupable tente le kidnapping de Nick Jr. mais se trompe de bébé (*Another Thin Man*). Enfin, le dernier film, *Song of the Thin Man*, se distingue encore : le coupable, agité de tics et qui a lui-même avoué, menace Nick mais est tué par sa propre femme sous les yeux du détective impuissant.

La représentation de l'enquête officielle dans des séquences de montage

Le principe des séquences de montage avec effet de type « Vorkapich »[1166] dans *The Thin Man* est repris dans les deux films suivants, à chaque fois dans deux séquences autonomes d'une durée ne dépassant pas la minute (49 et 34 secondes dans *After the Thin Man*, 51 et 36 secondes dans *Another Thin Man*)[1167].

Ces séquences représentant l'enquête de la police disparaissent scénaristiquement de *Shadow of the Thin Man* puisque Nick y collabore avec le lieutenant Abrams, de *The Thin Man Goes Home* puisque le père de Nick connait le lieutenant de police de la petite ville et, logiquement, de *Song of the Thin Man* puisque Nick tient à enquêter en marge de la police, à laquelle il ne fait appel que pour l'organisation de la réunion finale.

Les éléments retardateurs de l'enquête, irruption de la vie privée et de la comédie

Dans tous les films, de nombreuses séquences n'ont aucune valeur diégétique : la fête organisée chez Nick et Nora, les infidélités de Mrs. Asta (*After the Thin Man*), les peurs d'Asta dans les bois (*Another Thin Man*), la commande des plats et la bagarre générale au restaurant, les nausées de Nick sur le manège (*Shadow of the Thin Man*), les chutes de Nick, le parcours difficile du couple et d'Asta dans le train bondé (*The Thin Man Goes Home*), la fessée de Jr. et les souvenirs de Nick (*Song of the Thin Man*).

Certaines scènes, outre la fonction de retarder la révélation finale, ont celle de définir les rapports dans le couple, sur le modèle de la scène du *Thin Man*, dans laquelle Nick se débarrasse de Nora en l'envoyant sur la tombe du général Grant : il l'enferme dans un placard ou la laisse incarcérée dans un commissariat (*After the Thin Man*), il

[1166] Voir note 977, page 241.

[1167] Dans *The Thin Man*, les durées sont croissantes (34 et 43 secondes) au contraire des durées dans les deux films suivants qui, ainsi, indiquent plutôt un compte à rebours.

cache son chapeau pour l'empêcher de sortir (*Another Thin Man*) ou bien il fait en sorte que l'individu qu'elle file « lui donne de l'exercice »(*The Thin Man Goes Home*).

Les films s'ouvrent et se clôturent sur le mode de la comédie, qui s'introduit toujours par petites touches dans la représentation de l'enquête. Comme l'adaptation du roman, ce sont des comédies policières[1168] et non des films policiers comiques.

3.2 - L'évolution de la thématique, de l'après-krach à l'après-guerre

De 1934 à 1947, les films du « Thin Man » couvrent une période particulièrement riche de l'histoire économique, sociale, politique et militaire des États-Unis. [1169]

Rappelons quelques dates : économiquement, les effets du krach de 1929 se font sentir jusqu'à l'entrée dans la Seconde Guerre Mondiale, malgré le New Deal mis en place par le président Roosevelt. Après la fin de la guerre, en 1945, le retour des soldats pose le problème de leur réinsertion dans un monde social transformé : les femmes ont dû faire face à leur absence, les ont remplacés à bien des postes et conquis une certaine indépendance.

Cette période est également celle de « l'âge d'or » du cinéma hollywoodien au cours de laquelle la technique cinématographique est perfectionnée et maîtrisée. Enfin, si cette période débute avec la fin de la prohibition en matière d'alcool, le code de la censure, qui s'est installé progressivement, oblige à une réserve dans la représentation des mœurs, particulièrement sexuelles, ce qui suscite des ajustements et des contournements parfois profitables à l'expression artistique.

Classes sociales, capitalisme, peur des étrangers mais peur des « rouges » évitée.

Un certain nombre de thèmes sont abordés timidement, supports de l'intrigue plus que dénonciations.

L'opposition des classes sociales, les domestique relégués aux rôles secondaires

En 1937, les classes sociales et les générations s'opposent. L'élection présidentielle de 1932 permet la victoire du parti Démocrate avec Franklin D. Roosevelt,

---

[1168] Voir page 274, 3.4 -*Le(s) genre(s) du film, l'hybridation de la comédie et du film policier*.

[1169] Voir page 67, 2.3 - *La reconfiguration du personnage de l'enquêteur dans le roman américain* hard-boiled *au début des années vingt,*

sur le parti Républicain du président sortant, Herbert Hoover. André Kaspi y voit la lutte de deux personnalités opposés[1170]. L'image du parti Républicain souffre des conséquences du krach de 1929 tandis que l'image du parti Démocrate, représentée par Roosevelt, bénéficie de la promesse d'une nouvelle donne, un *New Deal*, expression où le mot « new » n'est pas anodin. L'âge des candidats reflète cette nouveauté : Hoover a soixante-deux ans en 1932, Roosevelt cinquante. *After the Thin Man*, en 1937, joue sur cette opposition.

Tout en restant dans le registre de la comédie[1171], *The Thin Man* n'introduisait que deux personnages étrangers au monde social de Nick et Nora : l'ancien détenu aux manières familières qui s'invite à la fête de Noël et le maître-chanteur à l'appartement et aux ambitions sordides.

Le film suivant, *After the Thin Man* reste dans le même registre dès le début en élargissant l'opposition à deux mondes sociaux : celui – richissime – de Nora (oncles et tantes très âgés au dîner de fin d'année) et celui – populaire – de Nick (journalistes, petits voleurs, livreurs, boxeurs). La condescendance des uns est opposée à la familiarité des autres. Les manières compassées des premiers sont traitées sur le mode comique du ridicule, tandis que les celles, sans-façon, des seconds sont traitées sur le mode comique de l'ignorance des codes. À cette opposition de classes correspond une opposition de générations : les uns – âgés – sont radoteurs, les autres – jeunes – sont entreprenants.

Les trois derniers films font apparaitre des personnages de domestiques dans des rôles très secondaires, que l'on peut rapprocher du rôle de l'ouvrier de Wynant dans *The Thin Man*[1172]. Ils n'ont pas une fonction narrative comme dans le film de Leo McCarey, *L'Extravagant Mr. Ruggles* (*Ruggles of Red Gap*, 1935) ou dans le film de Gregory LaCava, *My Man Godfrey* (1936)[1173]. Dans *Shadow of the Thin Man*, en 1941, le personnage est le stéréotype de la domestique noire, à l'embonpoint rassurant, au franc-parler mais qui bute sur les mots savants[1174] et écarquille les yeux d'étonnement. Son rôle

---

[1170] André Kaspi : *Les Américains*, *op.cit.*, p.303.

[1171] Voir la réflexion de Jean Mitry, note 1081, page 275.

[1172] Voir note 1014, page 247.

[1173] Le fait que ce soient des personnages éponymes laisse supposer qu'ils sont tout, ou rien. Cependant, on peut rappeler, dans les années trente, le rôle de Delilah, la mère de couleur d'*Images de la vie* (*Imitation of Life*, John M. Stahl, 1934), interprété par Louise Beavers qui joue la domestique … des Charles en 1941.

[1174] « Télépathie ».

de double de Nora – elle s'occupe de Nick Jr, ses réflexions sur les hommes redoublent celles de sa maîtresse – s'arrête très rapidement puisque son personnage disparaît au bout d'une vingtaine de minutes après le début du film. Dans *The Thin Man Goes Home*, signe de l'étanchéité des classes sociales, la domestique des parents de Nick, si fortement impressionnée par la popularité de Nick, n'ose demander un autographe qu'à la toute fin du film[1175] lorsqu'une certaine euphorie s'est dégagée de la réunion finale qui a rassemblé des personnages de classes différentes. Dans *Song of the Thin Man*, la domestique est présentée de façon péjorative intellectuellement et professionnellement : elle ramasse le journal où s'étale le mot « Meurtre » en soupirant : « – Encore de la pluie… »[1176], plus tard, elle abandonne Nick Jr. en compagnie de Janet et se fait sermonner par Nora.

Une brève réflexion critique sur le monde capitaliste

Alors que les crises successives, qui ont abouti à celle de 1929, provoquent la remise en question du système capitaliste[1177], les méthodes d'enrichissement personnel à tout prix font l'objet d'une allusion dans *Another Thin Man.* Lorsque Nick essaie de savoir si les prétentions de Church à une compensation financière sont justifiées, il s'en informe auprès de Horn, le successeur de Church au poste d'assistant du colonel.

> Horn : – Ce travail était d'obtenir des résultats sans tracasser le colonel avec trop de détails … certains de ces détails étaient plutôt illégaux et ils remontaient jusqu'à Church.
> Nick : – Mais pas au colonel ?
> Horn : – Exact.
> Nick : – Autrement dit, si tout allait bien, il en tirait profit, sinon Church allait en prison.[1178]

Le dialogue du film reprend mot pour mot celui écrit par Hammett. C'est une réflexion, certes modeste, sur le monde capitaliste qui n'est pas sans évoquer les positions politiques de Hammett prises dans sa propre vie.

[1175] Ce qui ne l'empêche pas d'avoir, à propos du tableau acheté par Nora, un meilleur jugement que la mère de Nick.

[1176] « – Rain again ».

[1177] En particulier celle de John Maynard Keynes.

[1178] « – His job was to get results without bothering the Colonel with too many details … some of the details were pretty illegal, were traced as far as Church / – But not as far as the Colonel ? / – Right / – In others words, if every things goes okay, he gets the profit. If not, Church goes to jail », (00:19:13) et *Return of the Thin Man*, *op.cit.*, p.141.

La collusion du monde politique, journalistique et mafieux

Le thème de la corruption, déjà présent dans les films américains des années trente, se développe avec les films *noirs* de la décennie suivante. [1179]

On ne peut y inclure *Shadow of the Thin Man*, néanmoins le thème de la corruption est abordé avec les personnages du major Sculley, du journaliste Whitey Barrow et du gérant de la salle de spectacles Link Stephens. Le major, non seulement couvre les activités du bookmaker mais va jusqu'au crime pour éliminer le journaliste et le bookmaker compromettants.

La peur de l'étranger, les ennemis de l'intérieur et la guerre

Les quotas d'immigration[1180] n'ont pas diminué la peur de l'étranger, étranger qui caractérise encore le personnage du suspect[1181] jusqu'en 1939 : Dancer, Lee Kum et le Dr Kammer dans *After the Thin Man*, Church, Dum-Dum et Vogel dans *Another Thin Man*. À partir de 1941, une certaine prudence impose sans doute un respect des possibles alliés dans la Seconde Guerre Mondiale : les suspects sont tous anglo-saxons.

Trois ans après l'entrée des États-Unis dans la Seconde Guerre Mondiale, *The Thin Man Goes Home* s'inscrit dans l'actualité. Le film débute dans la gare de Grand Central qui fourmille de soldats. Le couple ne voyage plus dans un luxueux compartiment (*The Thin Man*, *After the Thin Man*) mais dans un train bondé de voyageurs et de bagages. « C'est la guerre, madame, c'est la guerre » commente Nick, en français, à Nora qui s'en plaint (ce qui ne paraît pas, néanmoins, en être une conséquence majeure). Plus en adéquation est le ressort dramatique : l'affaire criminelle qui va les occuper implique non seulement deux meurtres mais également une tentative d'espionnage industriel, celle-ci étant la cause de ceux-là. Le coupable des meurtres, au nom péjoratif de Clayworth, est un Américain, médecin respectable, associé à un couple d'Américains qui le sont moins.

À l'exception de la critique du capitalisme et de l'enrichissement à tout prix, les thèmes sont abordés avec le registre de la comédie. L'absence de représentation de la peur du communisme tient peut-être à ce que cela ferait sortir le film de ce registre pour celui du militantisme, incompatible avec la comédie.

[1179] Marc Vernet, *Le Film noir américain..., op.cit.*, p.79 ; Michel Ciment : *Le Crime à l'écran…*, *op.cit.*, p.56.

[1180] Voir notes 296, page 63 et 337, page 71.

[1181] Voir note 433, page 97.

Le repli sur la famille, quelles conséquences sur les personnages ?

Le succès du roman et de l'adaptation reposait sur la représentation d'un couple non conventionnel et qui, en 1934, s'amusait beaucoup *quoique* marié[1182]. Les scénaristes, Frances Goodrich et Albert Hackett, las des personnages dès 1936, ajoutent un bébé au couple pour, disent-ils, en être débarrassés. Cependant leur stratégie[1183] n'a pas entravé l'exploitation des personnages.

On peut voir dans cette adjonction le recadrage du couple dans un univers traditionnel qui fait de l'enfant le but du mariage car, même dans cette configuration, les scénaristes auraient pu continuer la transgression en montrant une certaine réticence des personnages à se glisser dans le rôle de parents conventionnels.

L'ironie qui consiste à utiliser des stéréotypes est certainement à double tranchant. En 1939, dès l'apparition du bébé (*Another Thin Man*), Nick appelle Nora « Maman »[1184] et le fait jusqu'au dernier film. Nora, quant à elle, se conforme aux rôles assignés à chaque sexe : c'est Nick qui devra apprendre « la vie » à l'enfant car c'est un garçon[1185] (*Another Thin Man*) et c'est à Nick de le punir quand il a désobéi à sa mère (*Song of the Thin Man)*. En 1941, le costume de l'enfant se fait également sur le mode conventionnel : devenu garçonnet, il est habillé en policier ou en marin (*Shadow of the Thin Man*) : dans la perspective de la guerre, on forme de futurs militaires.

À partir de 1941, la vie de famille est soulignée. Il n'y a plus de fête mais un repas à la maison, une promenade au square, une sortie au manège (*Shadow of the Thin Man*), une visite aux parents (*The Thin Man Goes Home*), un petit-déjeuner en famille, une punition de Nick Jr., le rappel des épisodes marquants de son enfance (*Song of the Thin Man*). Il y a surtout, dans ce dernier film, une clôture par le retour à l'appartement et un plan final montrant Asta et Nick Jr. endormis.

En contre-modèle, les couples dysfonctionnels, légitimes ou non, sont sans enfants : ce sont ceux des victimes, des suspects ou des coupables. Smitty trompe son mari emprisonné, Lois, jalouse, abat Church (*Another Thin Man*), Stephens et Miss Porter se dénoncent mutuellement (*Shadow of the Thin Man*), Draque cache ses gains à son

---

[1182] Voir le commentaire de Molly Haskell, note 1113, page 281.

[1183] Voir note 1130, page 286.

[1184] « Mom », « Mommy ».

[1185] « – If he were a girl, that would be different, then I'd do it. But you know more about boys than I do. So, you ought to tell him ».

épouse (*The Thin Man Goes Home*), Phyllis Talbin trompe son époux (*Song of the Thin Man*). L'infidélité crée les couples illégitimes dont les membres se trompent mutuellement.

Les couples donnés en exemple sont ceux qui fonctionnent selon un modèle traditionnel : celui formé par un jeune journaliste consciencieux et sa fiancée honnête (*Shadow of the Thin dMan*) ou par les parents de Nick (*The Thin Man Goes Home*). Dans *Song of the Thin Man*, la jeune fille qui, bravant l'opposition de son père, s'enfuit avec son amoureux, se marie dès le lendemain. Le comportement de cette jeune femme, protecteur vis-à-vis de Nick Jr. menacé, suggère qu'elle sera une bonne mère.

À l'intérieur du couple même de Nick et Nora, le modèle initial régresse vers le modèle de la précédente génération : Nick fesse Nora avec un journal et obtient les félicitations de son propre père (*The Thin Man Goes Home*) : en 1945, les hommes réagissent au féminisme.

L'évolution du couple de Nick et Nora a une conséquence sur les motifs présents dans le roman et dans l'adaptation : l'alcool et le sexe, motifs liés entre eux, le premier semblant un substitut du second.

Nick boit encore beaucoup dans *After the Thin Man* : il boit un dernier verre le matin avant l'arrivée du train, demande de nouvelles livraisons d'alcool à un conducteur de camion[1186] et, chez lui, se verse un grand verre d'alcool à l'idée d'aller chez tante Katherine. Cependant sa consommation n'apparaît pas ensuite systématiquement comme dans *The Thin Man*. S'il ne boit pas pendant la réunion finale, il termine quand même le film, dans le train, un verre à la main.

Il attend avec impatience un verre à son arrivée à l'hôtel au début d'*Another Thin* Man, mais ensuite sa consommation d'alcool diminue, remplacée par celle de cigarettes[1187]. Dans la mesure où le film ne comporte pas de scène de fête et où le colonel interdit l'alcool, il est cohérent que sa consommation soit moins représentée que dans les films précédents. Nick boit pendant la réunion finale mais l'alcool est supprimé dans la

[1186] « – Les grands tonneaux ! »/« The big kegs ! ».

[1187] Le matériel publicitaire du premier film représentait déjà William Powell/Nick avec une cigarette alors que le personnage du film ne fumait pas, voir document en annexe, page 529. .

dernière image qui montre la *famille*, le couple, l'enfant et le chien. Nora, quant à elle, « boit moins souvent, comme il convient à une jeune mère »[1188].

Le thème de la boisson se modifie dans *Shadow of the Thin Man*, il est à la fois source de plaisanterie et marque du pouvoir croissant de Nora au sein de la famille. Source de plaisanterie lorsque Nora dit à Stella, la domestique, que Nick Jr ressemble à son père et que celle-ci approuve : elle a trouvé l'enfant en train de jouer avec un tire-bouchon, ou bien quand Nora gagne deux cent- quarante Martinis aux courses de tortues. Source d'un pouvoir croissant de Nora lorsqu'elle fait ôter le verre d'alcool destiné à Nick : elle le fait remplacer par un verre de lait pour donner un bon exemple à l'enfant. Nick ne boit pas une goutte d'alcool lors de la réunion finale.

Le thème se modifie encore dans le film suivant, *The Thin Man Goes Home* : Nick, si sa réputation est faite et que son père ou un policier se croient ivre, n'y boit que du cidre. Dans le dernier film, *Song of the Thin Man*, Nick tient un verre à sa première apparition mais, de façon plus subtile, une scène le montre n'arrivant pas à se saisir d'un verre sur un plateau.

On peut observer la diminution du thème du sexe et de l'alcool dans la raréfaction d'un motif présent dans le roman et l'adaptation : les réveils nocturnes de Nora.

Dans *The Thin Man*, Nora n'arrive pas à dormir, Nick se lève alors pour leur servir un verre. Le motif est repris, avec des variations, dans les deux films suivants. Dans *After the Thin Man*, un dialogue à sous-entendus sexuels s'engage entre les deux époux dans la chambre à coucher. Nora, qui a réveillé Nick, lui demande s'il a faim. À sa réponse négative il ajoute qu'il peut lui préparer des œufs brouillés. Mais elle refuse car, après tout, elle peut le faire elle-même[1189]. Cependant, ils se lèvent et vont tous deux dans la cuisine pour préparer un petit-déjeuner.

Dans *Another Thin Man*, Nora, réveillée par le bébé, l'installe dans le lit de Nick qui dort. Elle fait semblant d'encourager le jeu de l'enfant qui tente d'arracher la moustache de Nick ou bien met ses doigts dans l'un de ses yeux. Elle semble déléguer au bébé une certaine animation nocturne. L'expression de sa frustration, face à un époux qui ne se lève qu'à contrecœur, apparaît grandissante.

[1188] « Nora rarely imbibes, as is fitting for a young mother », J. M. Rivett, *Return of the Thin Man*, *op.cit.*, p.222.

[1189] « – After all, if I want scrambled eggs, I can get them for myself ».

Dans la chambre à coucher de *The Thin Man Goes Home*, c'est le tableau que Nora, après une petite crise de jalousie rétrospective – il a bu sans elle et aurait revu une ex-petite amie – essaie en vain, par tous les moyens, de mettre sous les yeux de Nick. Dans le dernier film, *Song of the Thin Man*, il n'y a plus de demande ou de combat : la scène de réveil nocturne se reproduit, mais c'est Nick qui est réveillé, qui songe à l'enquête et en discute avec Nora, chacun restant dans son lit.

Nous remarquerons, en étudiant l'influence du code Hays, un certain nombre d'allusions plus fréquentes à la notion de mariage qu'à celle de sexe.

3.3 - Le Code se met en place : stratégies de contournement

La transgression déléguée au personnage d'Asta : besoins et *miscegenation*

De 1936 à 1941, les fonds des génériques d'*After the Thin Man* et d'*Another Thin* Man (Figure 229 et figure suivante, page 377) reprennent le motif comique régressif des besoins d'Asta dans la rue ainsi que la métonymie de la borne à incendie, même s'ils déplaisent à Joseph I. Breen[1190]. Cependant, au début d'*After the Thin Man*, le chien est pratiquement hors-champ sur le quai de la gare et ses besoins d'uriner sont montrés, par la métonymie de ses avancées brusques ou des reculs de Nick et des journalistes. L'image de la borne à incendie reparait dans la première séquence de montage : un livreur lance à côté un paquet de journaux.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:02:22 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 146 : *Another Thin Man*
La borne dans les bagages

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:09:30 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 147 : *Another Thin Man*
Asta (hors-champ) et la borne

Dans l'ouverture d'*Another Thin Man*, la borne à incendie, en tant que « jouet » d'Asta, fait partie des bagages du couple (Figure 146) et est apportée en grande pompe

[1190] Voir page 254.

dans la suite de l'hôtel. Plus loin, Asta ne tire sur sa laisse qu'en restant hors-champ, dans une scène très brève pendant laquelle Nick et Nora attendent un taxi. À l'image, on devine le sommet d'une borne en bas à gauche (Figure 147).

La borne à incendie disparaît du fond de générique de *Shadow of the Thin Man* mais revient dans la présentation d'Asta (Figure 148). Dans le film, son motif revient au début lors de la promenade de Nick et de l'enfant et dans la scène du manège (Figure 149) où Asta est ostensiblement assimilé à Nick : tous les deux sont nauséeux.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:01:28 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 148: *Shadow of the Thin Man*
Asta au générique

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:55:40 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 149: *Shadow of the Thin Man*
Les nausées d'Asta

Le motif disparait des films suivants. En 1945, dans *The Thin Man Goes Home*, il est permis au chien de suivre une femelle tenue en laisse par une jeune femme aguichante dans le hall de Grand Central. Cela semble sans doute moins « bas » dans les deux sens du terme (le caniveau et les besoins) tout en laissant entendre, néanmoins, que Nick en ferait bien autant (avec la propriétaire du chien).

En 1936, tout autre est un cas patent d'adultère et de *miscegenation*[1191] appliqué à Asta et une Mrs. Asta, personnage qui n'apparaît que dans *After the Thin Man*, et auquel la censure n'a pas semblé accorder d'importance : Asta découvre un chiot noir dans la portée de Mrs Asta et l'existence d'un chien voisin tout noir qu'il tente de chasser. E. A. Botta suggère que la MGM cherche à « avoir le beurre et l'argent du beurre »[1192] : ne pouvant reprendre les libertés du film *pre-code* de 1934, le studio les transpose au couple

[1191] Code Hays, paragraphe II, point 6 : « La *miscegenation* (relations sexuelles entre races blanches et noires) est interdite ». Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le rêve américain,…*, *op.cit.*, p.76.

[1192] Botta E. A., *Mrs. Asta, how could you ? A look at the Thin Man's most mysterious canine character* dans *Thoughts on the Thin Man*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014, p.69 : « a way for MGM to both have its cake and eat it ».

de chiens. En revanche, lorsqu'il est suggéré dans le film, le mélange des races entre humains, est immédiatement dénoncé : lorsque Nick demande à Polly si Lum Kee, un asiatique, avait les clefs de son appartement, comme les avait Dancer, la jeune femme répond vivement : « – Non, bien sûr que non ! »[1193].

L'application du code confiée aux personnages dans *The Thin Man Goes Home*

En 1945, au début de *The Thin Man Goes Home*, un policier, réprobateur, suspecte à tort Nick d'être soûl lorsque, tiré par Asta, il chute dans le hall de la gare. Plus tard, son père estime que son fils boit trop[1194] et le croit ivre alors que celui-ci s'est assommé tout seul ou a reçu un coup sur la tête. La boisson ainsi condamnée par deux figures paternelles, Nick, lui-même, s'oblige à ne boire que du cidre tout au long du film.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:25:12 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 150: *The Thin Man Goes Home*
Nick et Nora sont tombés

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:25:13 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 151: *The Thin Man Goes Home*
"Children!"

La mère de Nick rappelle Nick et Nora à l'ordre[1195] lorsque, tombés l'un sur l'autre du hamac et de la chaise-longue dans le jardin, ils s'en amusent (Figure 150 et figure suivante). Le garçon d'une salle de billard réunit les condamnations de l'alcool et du sexe en rappelant à Nora qu'il ne peut servir une femme non accompagnée[1196].

Si la remontrance de la mère de Nick type les mœurs provinciales de la petite ville, le refus du garçon de salle ne fait que constater un état de fait général à la société.

[1193] « – Of course not ! ».

[1194] « Drink too hard ».

[1195] « – Children ! ».

[1196] « – Sorry, lady, but we don't allow no unescorted female in here ».

L'institution du mariage et la fidélité mises à mal … en paroles

Si le couple marié de Nick et Nora reste un modèle (qui se voit imposer des lits jumeaux dans tous les films), les « liens sacrés du mariage »[1197] sont souvent traités sur le mode de la dérision. Tout comme Nora semble croire, dans *The Thin Man*, que le Sullivan Act (sur le port des armes à feu) punit les relations hors mariage, Polly, dans *After the Thin Man*, croit que le mot « illettrée »[1198], que Nick lui applique, désigne ces mêmes relations et rétorque que ses parents ont été « mariés, ici même, à l'Hôtel de Ville »[1199].

En 1939, c'est à nouveau l'institution du mariage qui est tournée en dérision dans *Another Thin Man*, non plus par la méprise sur le sens des mots mais par les enquêteurs eux-mêmes. Dans la scène de l'interrogatoire de Nora, les policiers cherchent à la mettre en garde contre son mari : « – C'est bien, très bien, qu'une femme ait confiance en son mari […] mais ce n'est pas possible qu'un homme qui a en a eu tellement [de femmes] puisse se contenter d'une seule »[1200].

Dans le même film, la pétulante logeuse de la coupable avoue ne pas diriger « un foyer de jeunes filles »[1201] et propose à Nick de tenter sa chance avec Nora qu'elle prend pour une inconnue qui l'a suivi. Nick, qui décline la proposition de la logeuse car, dit-il, il est marié, s'attire la réflexion : « – Ça ne veut rien dire et vous le savez très bien »[1202]. Dans la même scène, le lieutenant Guild, qui n'a pas vu l'inconnue, propose de s'occuper de Nora – qui lui plaît beaucoup – afin de rendre service à Nick[1203]. Les propositions de l'entremetteuse et d'un représentant de la loi vont à l'encontre de l'article du Code qui proscrit la représentation de l'adultère sur le mode attrayant et « les relations sexuelles de bas étage » mais le refus de Nick les en absout, sans doute.

[1197] Code Hays, point II : « The sanctity of the institution of marriage ».

[1198] « Illiterate person », qu'elle confond sans doute avec « illégitimate person ».

[1199] « […] married right here in the City Hall ».

[1200] « – It's nice, very nice for a wife to thrust her husband but […] it' ain't that a man that's had that many numbers could settle down to one ».

[1201] « – I'm not running a YMCA ».

[1202] « – That don't mean a thing and you know it ».

[1203] « – Anytime you'd like to have me to take Mrs Charles out to a movie so you can get away for a while ».

La scène entière tourne autour de la notion de mariage lorsque la caméra s'attarde sur les livres que la locataire possède : deux gros volumes de « Psychologie du mariage » mais aussi « The Coming of Love » et « Dangerous Love » de Meg Swift[1204], et « Love Comes to Helen », « The Greater Love » … La littérature sentimentale discrédite le sérieux des volumes de psychologie.

Il semblerait que, comme pour l'institution du mariage, les bons mots à connotations sexuelles effraient moins les censeurs que l'image d'un lit double : à la fin d'*After the Thin Man*, Lum Kee n'en veut pas à Nick d'avoir envoyé son frère en prison car, dit-il, il n'aime pas son frère mais il aime la petite amie de son frère[1205]. Même en 1941, dans *Shadow of the Thin Man*, le lieutenant Abrams énumère les vêtements d'une facture de nettoyage : « trois culottes bouffantes, vingt-cinq kimonos, dix combinaisons, cinq petites culottes »[1206], tandis que Nora relève qu'il doit s'agir d'un « harem », euphémisme pour désigner une « maison close », lieu plus approprié à la situation des personnages dans le cadre de l'intrigue.

Cependant, un geste allusif n'a pas attiré l'attention de la censure : avant le match de catch, le vendeur de hot-dogs auquel Nick présente son épouse, propose à celle-ci une saucisse en guise de cadeau de mariage.

De 1934 à 1945, on constate donc une ambiguïté des censeurs eux-mêmes face à l'application stricte du Code et aux stratégies de son contournement. La transgression ou l'application du Code est confiée aux personnages sur le mode de la comédie : Asta, trompé par Mrs. Asta, et la mère de Nick sont les personnages de la comédie de mœurs, le « cocu » et le « barbon » féminin, la duègne. Les figures imposées sont devenues des stéréotypes incontournables (le lit double) et l'inventivité passe dans l'assimilation de Nick à son chien et dans le langage.

Le code transgressé par l'application des codes du *film noir* à son apogée (1947)

En 1947, le scénario de *Song of the Thin Man* ne se prête pas à une transgression du code Hays : ce n'est plus le sexe mais l'affection, la confiance et la routine qui

[1204] Meg Swift est un personnage, écrivain et mère de l'héroïne jouée par Myrna Loy, du film de Richard Thorpe *Man-Proof* (1938), produit par la MGM.

[1205] « – I don't like my brother, I like his girl ».

[1206] « Three bloomers, twenty-five kimonos, ten slips, five panties ».

semblent souder le couple de Nick et Nora, réduits à l'état de *parents*. La présence de lits jumeaux dans la chambre à coucher en semble moins étrange. On a vu que, quand le couple est éveillé, c'est pour une activité de réflexion. Cependant, c'est un personnage jusque-là secondaire, Phyllis Talbin, qui met à mal le Code en tuant son mari sous les yeux de Nick : depuis 1941 et l'apparition du *film noir*, la censure a permis l'association de la beauté, de l'érotisme et du crime dans le personnage de la femme fatale. Nous observerons plus loin le caractère hybride du dernier film.

3.4 - Réhabilitation d'un réalisateur, Woody S. Van Dyke : les choix cinématographiques au service du film à énigme de 1934 à 1941

L'observation de l'organisation du travail à la Metro-Goldwyn Mayer[1207] montre comment est favorisée la cohésion de l'adaptation, *The Thin Man* et des deux films suivants, *After the Thin Man* et *Another Thin Man* : même producteur, Hunt Stromberg, même réalisateur, Woody S. Van Dyke, mêmes scénaristes, Frances Goodrich et Albert Hackett, même costumière, Dolly Tree[1208].

Shadow of the Thin Man, qui ne conserve que le producteur et le réalisateur, s'insère néanmoins dans une continuité qui semble due à un réalisateur aujourd'hui oublié, comme le relève Hervé Dumont[1209]. De 1934 à 1941, Woody S. Van Dyke, par le cadrage, l'éclairage ou la mise en scène, apporte des réponses proprement cinématographiques aux problèmes de représentation des personnages et de dramatisation du film à énigme. La maîtrise progressive de son outil s'observe particulièrement dans les séquences de montage.

La maîtrise de l'outil : l'évolution des séquences de montage

L'observation des séquences de montage figurant dans *The Thin Man*, *After the Thin Man* et *Another Thin Man* permet de mesurer leur évolution vers une finesse croissante, aussi bien dans ce qui est montré dans les images que dans leur succession, les mouvements de caméra et le montage.

[1207] Voir La MGM, un travail d'équipe, page 228.

[1208] Outre la permanence du directeur artistique, Cedric Gibbons.

[1209] Voir note 1024, page 250.

Les deux séquences dans *The Thin Man* relèvent de l'esthétique du cinéma muet comme nous l'avons montré en étudiant le film[1210]. Celles d'*After the Thin Man* reprennent sensiblement le même principe en y ajoutant toutefois des éléments diégétiques : on y voit la suspecte incarcérée ou sa mère faisant face à la foule. La deuxième séquence, d'autre part, souligne l'importance croissante d'un média, la radio : un speaker devant son micro, une antenne dressée se détachant sur le ciel, la foule écoutant une émission.

Dans *Another Thin Man*, le montage est le plus souvent « cut » pour la représentation de la police tandis que les surimpressions sont réservées à la représentation de la presse et de ses lecteurs. Cette diversité permet la diégétisation et la dramatisation des séquences. La police n'est plus représentée par des figures statiques (Figure 152) mais par un policier frénétique (Figure 153) transmettant des ordres, par des voitures en mouvement. L'activité de la police n'est plus un travail d'observation (de la foule) mais d'investigation (les voitures se ruent chez le coupable).

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:58:30 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 152 : policier dans *The Thin Man*…

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:37:35 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 153 : … et dans *Another Thin Man*

L'activité de la presse est montrée par un directeur hurlant ses consignes aux journalistes (Figure 154 et figure suivante), par la vente des journaux aux lecteurs passionnés (Figure 156).

[1210] Voir page 272 : *L'héritage du muet : la représentation de l'enquête menée par la police*

.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:37:38 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 154 : *Another Thin Man*
la direction du journal

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:37:38 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 155 : *Another Thin Man*
le directeur du journal

L'étendue des recherches n'est plus représentée par des lignes s'agrandissant sur une carte fixe des États-Unis mais par un *travelling* sur une carte aboutissant à la ville de Chicago.

Un *montage parallèle* montre la nurse s'enfuyant du domaine où le crime a eu lieu (Figure 157). Enfin, le son de la rue, à la fin de la deuxième séquence, se prolonge diégétiquement dans la scène suivante et provoque la fermeture d'une fenêtre : la diégétisation se fait également dans le montage de la bande-son.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:50:28 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 156: *Another Thin Man*
les lecteurs, passionnés

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:37:27 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 157: *Another Thin Man*
la nurse s'enfuit

Les acteurs, l'effet corporel et la caractérisation par le costume

Dans le roman ou le film à énigme, certains personnages doivent susciter le doute (les suspects), la confiance (le coupable) ou la déconsidération (l'enquêteur). Leur traitement est dissemblable : dans les deux premiers cas, il s'agit d'une relation entre le lecteur (ou le spectateur) et la représentation des suspects et du coupable. Dans le troisième, c'est une relation structurelle établie entre deux personnages de la fiction (l'enquêteur et le coupable) dont les codes sont connus ou non par le lecteur (ou le

spectateur). L'évolution des stéréotypes de représentation dépend du monde extérieur (le socialement ou politiquement admis, le socialement ou politiquement incorrect) et du monde interne de l'industrie cinématographique (un stéréotype perd de son pouvoir à l'usage, le lecteur (ou le spectateur) devient perspicace). On observera des différents cas de figures des films réalisés par Woody S. Van Dyke.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:41:14 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 158 : *After the Thin Man*,
Joseph Calleia dans le rôle de Dancer

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:24:33 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 159 : *Another Thin Man*
Sheldom Leonard dans le rôle de Church

Des figures « ethniques » pour les suspects

On retrouve le type du *latin lover*, figure passée du séducteur (Cesar Romero dans le rôle de Jorgensen dans *The Thin Man*) à celle du fourbe dans *After the Thin Man*) : c'est Joseph Calleia, acteur d'origine maltaise[1211], dans le rôle de Dancer (Figure 158). Dans *Another Thin Man*, Church[1212] est interprété par Sheldom Leonard (Figure 159)

[1211] Son physique le prédispose aux personnages de « rastaquouère » (*Dictionnaire mondial du cinéma*, Larousse, 2011, p.166). Il est Slimane dans *Casbah* (John Cromwell, 1938), Nick Varna dans *La Clé de verre* (*The Glass Key*, Stuart Heisler, 1942), El Sordo dans *Pour qui sonne le glas* (*For Whom the Bell Tolls*, Sam Wood, 1943), le détective Obregon dans *Gilda* (Charles Vidor, 1946), Pete Menzies dans *La Soif du mal* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958).

[1212] Hammett indiquait dans son histoire un personnage « bronzé » et son garde du corps « un jeune et beau Noir » (« sunburned » et « a good-looking young Negro », Dashiell Hammett, *Return of the Thin Man*, *op.cit.*, p.144).

habitué aux rôles d'étranger[1213] et son garde du corps par Abner Biberman[1214] dont le type inscrit le personnage dans la sphère des Caraïbes – thème repris par le voyage à Cuba.

Dans le même film, l'ethnicité « latino » est également utilisée comme outil de dévalorisation d'autres personnages : le danseur que Nora invite est une caricature de *latin lover* et leur danse une caricature de tango, la mère du bébé kidnappé par erreur est une caricature de *mama* italienne[1215]. Dans *After the Thin Man*, le calme de William Law, acteur d'origine asiatique dans le rôle de Lee Kum, peut être perçu comme le comble de la duplicité.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:33:29 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 160 : *After the Thin Man*
George Zucco dans le rôle du Dr Kammer

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:32:07 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 161 : *Another Thin Man*
Don Costello dans le rôle de Vogel

Comme le personnage de Nunheim dans *The Thin Man* évoquait l'Europe de l'Est, tant dans son nom que dans le visage se prêtant aux rôles d'étranger d'Harold Huber[1216],

[1213] Le visage de Sheldom Leonard lui permet de jouer un guide égyptien ou des personnages aux noms à consonance italienne, voire un chef iroquois : Abdullah (*My Mummy's Arm*, Ralph Staube, 1934) ; Ferronne (*Crime, Inc*., Jack Bernhard, 1946), Stazzi (*The Gentleman Misbehaves*, George Sherman, 1946) ou Frontelli (*Take One False Step*, Chester Erskine, 1949) ; Chief Organe (*The Iroquois Trail*, Phil Karlson, 1950).

[1214] L'acteur peut jouer un personnage japonais, russe ou même tahitien : Satsuma (*Little Tokyo USA*, Otto Brower, 1942) ou Yamato (*Trahison japonaise/Betrayal from the East*, William Berke, 1945) ; Baronoff (*Enemy Agent*, 1940) et Leo Proplinski (*Balalaïka,* 1939) deux films de Lew Landers ; Tahawa (*South of Tahiti*, George Waggner, 1941).

[1215] Petite et boulotte, elle traite celui qui a « loué » son bébé d' « im'bet'chilé ».

[1216] Acteur d'origine russe, il a joué les asiatiques dans *Annie du Klondike* (*Klondike Annie*, Raoul Walsh, 1936), dans *Lady from Chungking* (William Nigh, 1942), dans *Little Tokyo USA* (Otto Brower, 1942), mais aussi un brésilien dans *Charlie Chan in Rio* (Harry Lachman, 1941), un français dans *Charlie Chan at*

le personnage du docteur Kammer, dans *After the Thin Man*, interprété par George Zucco[1217] (Figure 160), d'origine grecque, est le plus inquiétant des suspects dans sa référence cinématographique.

Le nom et la profession du personnage le placent parmi les étrangers venus de l'Europe centrale, mais son typage tient moins à son physique qu'à ses accessoires. La monture de ses lunettes, qui constitue un véritable maquillage, et les verres, qui font loupe sur l'iris, cachent et soulignent à la fois un regard qui peut sembler hypnotique. Son expression évoque à la fois celle du docteur et celle de Cesare dans *Le Cabinet du docteur Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920). Le nom de « Kammer » lui-même possède en allemand un sens voisin de « cabinet » et l'on peut remarquer que les noms de Kammer et Caligari débutent par la même sonorité[1218]. Le personnage est, de plus, chargé d'une boiterie qui peut être considérée comme le reflet physique de son état mental et de sa capacité de nuisance.

Dans *Another Thin Man*, le personnage de « Back Diamond » Vogel, interprété par Don Costello (Figure 161) dont c'est le premier long métrage, peut être mis en parallèle avec le Dr Kammer du précédent film : nom à consonance germanique[1219], lunettes de myope et regard inquiétant.

Des acteurs* WASP *pour les rôles de coupables aux noms anglo-saxons

David Graham, Lois MacFay, Jason I. Sculley, Bruce Clayworth, Mitch Talbin, l'onomastique des personnages de coupables relève de la sphère anglo-saxonne comme le nom du coupable du roman : Macaulay. Les acteurs qui les interprètent offrent différents profils physiques.

James Stewart (Figure 162) et Virginia Grey (Figure 163), interprètes des personnages de coupables dans, respectivement, *After the Thin Man* et *Another Thin Man* sont de jeunes acteurs : vingt-huit ans pour le premier, vingt-deux ans pour la seconde. Ils offrent l'innocence apparente de leur jeunesse.

Monte Carlo (Eugene Forde, 1937) et de nombreux rôles aux noms à connotation italienne (Castro, Maratti, Panatella etc.).

[1217] « Les amateurs de fantastiques lui vouent un petit culte pour ses apparitions dans de nombreuses bandes relevant de leur genre favori », Jean Tulard, *op.cit.*, p.978.

[1218] Dashiell Hammett a-t-il chargé son prénom – Adolf – d'une connotation particulière en 1936 ?

[1219] De plus, en allemand, le « komische vogel », c'est le « drôle de coco ».

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:01:49 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 162 : *After the Thin Man*
James Stewart dans le rôle du coupable

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:51:20 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 163 : *Another Thin Man*
Virginia Grey dans le rôle de la coupable

James Stewart apparaît déjà en 1936 tel qu'il apparaitra en amoureux timide et balbutiant dans *The Shop Around the Corner* (Ernst Lubitsch) en 1940. Mais son explosion de colère finale annonce ses grands rôles dans les westerns d'Anthony Mann, en particulier dans *Winchester 73* dans lequel « sa douceur apparente explose parfois en brusques colères qui révèlent sa névrose »[1220]. Virginia Grey est connue pour de petits rôles tenus dès l'âge de dix ans[1221]. Dans *Another Thin Man*, sa blondeur et ses traits délicats en font une jeune fille en retrait.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:20:01 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 164 : *Shadow of the Thin Man*
les cheveux blancs d'Henry O'Neill

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:43:20 à partir du début

Réf. DVD : Les trésors de la Warner, 2013

Figure 165 : *Manhattan Melodrama*
le costume croisé de William Powell

Les cheveux blancs d'Henry O'Neill (Figure 164), qui interprète le major Sculley dans *Shadow of the Thin Man*, lui confèrent une respectabilité convenant au statut social

[1220] David Bordwell et Kristin Thomson, *L'Art du film, une introduction*, Paris ; Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p.228.

[1221] Elle est parfois *chorus girl* dans des films musicaux tels que *Dames* (R. Enright et B. Berkeley, 1934), *Chercheuses d'or de 35* (*Gold Diggers of 35*, Busby Berkeley), *Le Grand Ziegfeld* (*The Great Ziegfeld*, R. Z. Leonard, 1936), *L'Ange impur* (*The Shopworn Angel*, H. C. Potter, 1938).

du personnage. Il porte le costume croisé qui l'associe à la figure de William Powell : celui-ci le porte dans tous les films de l'ensemble, et le portait déjà dans son rôle d'attorney (Figure 165) dans *Manhattan Melodrama* (Woody S. Van Dyke, 1934). La filmographie de l'acteur, également, innocente le personnage : il a interprété bon nombre de personnages d'inspecteur, d'attorney, de médecin, de militaire, de juge, de religieux[1222].

Des acteurs au physique opposé pour deux versions du policier

Nat Pendleton (Figure 167), le lieutenant Guild de *The Thin Man* et d'*Another Thin Man*, possède le physique du lutteur amateur qu'il a été, médaillé d'argent aux Jeux Olympiques d'été à Anvers en 1920[1223].

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:48:44 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 166 : *After the Thin Man*
Sam Levene dans le rôle d'Abrams

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:55:15 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 167 : *Another Thin Man*
Nat Pendleton dans le rôle de Guild

Le physique de Sam Levene, le lieutenant de police d'*After the Thin Man* et de *Shadow of the Thin* Man en est l'opposé : serré dans son trench-coat, il semble aussi frêle que le majordome de tante Katie (Figure 166). Ces deux figures d'enquêteurs se différencient de la figure de l'ex-détective : la brute et l'agité face à l'aisance spirituelle et à la désinvolture[1224].

[1222] Pour ne citer que les réalisateurs les plus connus, avec William Dieterle, Henry O'Neill a été inspecteur dans *From Headquarters* (1933), médecin dans *La Vie de Louis Pasteur* (*The Story of Louis Pasteur*, 1936), *La Balle magique du docteur Ehrlich* (*Dr. Ehrlich's Magic Bullet*, 1940), militaire dans *La Vie d'Émile Zola* (*The Life of Emile Zola*, 1937), avec Anatole Litvak, il a été juge dans *Le Mystérieux Docteur Clitterhouse* (*The Amazing Dr. Clitterhouse*, 1938), attorney dans *Les Aveux d'un espion nazi* (*Confessions of a Nazi Spy*, 1939) …

[1223] https://www.olympic.org/fr/anvers-1920/lutte-libre.

[1224] Voir page 425, 1.4 -*La redéfinition du personnage du détective Nick* Charles.

La fonction du costume : détourner, hiérarchiser, qualifier

« Tout vêtement à l'écran est costume car, dépersonnalisant l'acteur, il caractérise le "héros" »[1225]. Les vêtements de Lois l'écartent de la liste des coupables potentiels. Alors que l'on apprend à la fin du film que, sous le nom de Linda Mills, elle se maquille « comme une vieille »[1226], la jeune fille est vêtue de robes sages, aux cols fermés et aux manches demi-courtes (Figure 168). Elle est coiffée de façon naturelle, les cheveux aux épaules ou bien relevés dans la scène finale où elle porte le deuil de son père adoptif vêtue d'une stricte robe sombre, aux manches longues. C'est un personnage en retrait, en opposition au personnage de Smitty aux fourrures voyantes (Figure 169) et l'on ne peut imaginer que Lois soit, elle-aussi, la maîtresse de Church

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:14:06 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 168 : *Another Thin Man*
les robes et la coiffure sages de Lois

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:25:35 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 169 : *Another Thin Man*
les fourrures voyantes de Smitty

La hiérarchie des représentants de la loi est établie par les costumes : ceux de l'assistant du district attorney, Van Slack, situent le personnage dans un monde intermédiaire entre celui de la bonne société et celui des voyous avec lesquels il n'a pas la familiarité vulgaire du lieutenant Guild. Son costume en fait l'alter ego de Nick (Figure 170).

Le lieutenant Guild (Figure 171), loin de l'élégance dont il faisait montre dans le dîner final de *The Thin Man*, est fagoté dans un costume qui semble trop petit pour lui. La représentation du policier a changé : il vient d'un milieu populaire et son salaire ne lui permet pas de renouveler sa garde-robe. Le trench-coat du lieutenant Abrams semble trop grand pour lui (Figure 166, page 328).

[1225] Jacques Manuel, *Esquisse d'une Histoire du costume de cinéma* dans *La Revue du cinéma, anthologie*, Paris, Gallimard, collection Tel, 1992, p.374.

[1226] « The way she wears make-up, you'd think she's an old-timer » dit d'elle la concierge.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:42:13 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 170 : *Another Thin Man*

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:15:54 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 171 : *Another Thin Man*

Dans *Shadow of the Thin Man*, les chapeaux de Nora caractérisent le burlesque de son rôle. Dans les précédents films, les vêtements qu'elle porte symbolisent une fonction décorative de la femme : elle semble toujours sortir du salon d'un grand couturier flattant le désir de représentation de ses clientes : luxe affichant son coût ou transparence érotique. Dans *Shadow of the Thin Man*, ses tenues « en négligé » (lorsqu'elle attend Nick et Nick Jr. pour le déjeuner, lorsqu'elle reçoit le caissier) ne sont pas appropriées alors que la même tenue portée par Miss Porter lorsqu'elle reçoit Nick connote ses relations avec les hommes.

En revanche, le film utilise véritablement la fonction du costume – tout particulièrement les chapeaux – dans la représentation du rôle burlesque imparti à Nora. Ce registre burlesque est résumé par l'une de ses répliques lorsque Nick assure, lors de la réunion finale, qu'il connaît le coupable : elle demande alors « – C'est moi ? » tandis que le lieutenant Abrams enchaîne dans le même registre « – C'est elle ? ».

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:08:12 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 172 : *Shadow of the Thin Man*
Nora en voiture

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:26:13 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 173 : *Shadow of the Thin Man*
Nora au spectacle de catch

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:07:52 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 174 : *Shadow of the Thin Man*
Nora au restaurant

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:55:35 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 175 : *Shadow of the Thin Man*
Nora au grand magasin

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:21:24 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 176 : *Shadow of the Thin Man*
Nora à la réunion finale

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:14:45 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 177 : *Shadow of the Thin Man*
les chapeaux de Nora et Molly

La jeune femme porte de nombreux chapeaux différents, que ce soit pour assister aux courses de chevaux (Figure 172) ou au match de catch (Figure 173), pour aller au restaurant (Figure 174), pour rejoindre Nick au manège (Figure 175) ou assister à la réunion finale (Figure 176). S'ils sont tous différents, elle les porte tous de la même manière, si déséquilibrée qu'elle doit souvent les redresser. Comparés aux chapeaux de Nora, ceux de Miss Porter peuvent être aussi extravagants mais ne sont pas autant portés sur l'oreille. Le port du chapeau de Nora et de celui de Molly, au restaurant, montre bien cette opposition (Figure 177).

De façon redondante, ces chapeaux font l'objet de remarques ou de plaisanteries utilisant toutes le terme de *screwy*[1227] : « – Un chapeau à l'air bizarre »[1228] (un personnage

[1227] Screwy : fou, cinglé, loufoque, dictionnaire Harraps, Londres, 1994.

[1228] « A screwy-looking hat ».

dans la file d'attente du match), « – Eh, regardez ce chapeau de cinglé »[1229] (un spectateur). Même le gardien du champ de courses s'en moque : « – Dingue, pas vrai ? »[1230] dit-il, provoquant un mouvement d'humeur de Nora qui le lui met sur la tête.

Indices et contre-indices visuels du genre policier : mise en scène, cadrage et montage

Le genre veut que le coupable doive échapper à l'attention du spectateur mais que des indices soient destinés à le mettre en alerte. Nous avons observé, dans *The Thin Man*, que le coupable peut tantôt disparaître hors-vue (Figure 113 et figure suivante, page 265) ou au contraire être cadré de façon insistante avec sa complice (Figure 115, page 266).

Woody S. Van Dyke, dans les trois films suivants, s'ingénie dans certaines scènes, particulièrement dans les réunions finales, à distraire ou, plus rarement, à soutenir l'attention du spectateur en utilisant diverses ressources cinématographiques, cadrage et mise en scène, éclairage et montage. Nous en citons quelques exemples.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:33:06 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 178 : *After the Thin Man*
David au bord gauche du cadre

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:39:52 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 179 : *After the Thin Man*
David effacé derrière les autres personnages

La spatialisation du coupable au bord de l'image s'observe dans *After the Thin Man* alors que l'attention se fixe sur le policier au centre de l'image. David, le coupable, est isolé à gauche de l'écran et séparé des suspects par la silhouette de Nick (Figure 178). Son costume gris le fond dans le décor alors que les costumes sombres des autres personnages les font ressortir. Par la suite, les personnages se déplacent pour former un ensemble derrière lequel le jeune homme semble en retrait (Figure 179). L'éclairage et le

[1229] « Hey, look at the screwy hat ».

[1230] « Screwy, ain't it ? ».

vêtement clair qu'il porte le font paraître presque irréel, contrairement aux suspects du premier plan. Le coupable demeure visible mais semble s'effacer de l'image.

La spatialisation est à nouveau utilisée pour écarter de Lois, la coupable d'*Another Thin Man*, les soupçons du spectateur. La scène finale regroupe les suspects en un plan large : Nick, Van Slack et le lieutenant Guild occupent le centre de l'image (Figure 180). Plus tard, le plan se resserre autour de Guild sur les personnages féminins. Les femmes suspectes sont à droite du policier et les hommes hors-champ, Lois est assise à gauche en contrebas du lieutenant et semble sous la protection de Nora debout derrière elle (Figure 181).

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:25:11 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 180: *Another Thin Man*
plan large sur les suspects

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:25:22 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 181: *Another Thin Man*
Lois en bas dans le coin gauche

Dans la scène de la réunion finale de *Shadow of the Thin Man*, la mise en scène isole également deux séries de personnages tandis que les mouvements de caméra balaient l'espace, montrant tous les personnages … à l'exception du coupable.

La scène se passe dans le bureau du lieutenant Abrams qui a indiqué à chacun sa place : Stephens, Macy, Miss Porter et Maguire côté fenêtre (Figure 182), le jeune journaliste et sa fiancée côté couloir (Figure 183). À leur arrivée, Nora s'assied à côté de Molly et de Paul, Nick reste debout, les isolant de façon nette. Le major Sculley va s'installer hors-champ.

Des plans d'ensemble et isolés montrent Stephens, Macy, Miss Porter et Maguire, ou bien le journaliste et sa fiancée, répondre aux questions de Nick.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:24:13 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 182 : *Shadow of the Thin Man*
les suspects côté fenêtre

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:25:47 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 183 : *Shadow of the Thin Man*
Paul Nora, Molly et Nick côté couloir

Alors qu'un plan rapproché montre, par exemple, Nora faire un commentaire, aucun plan ne s'attarde sur le major, pas même un contre-champ lorsque Paul l'interpelle tout en le désignant de la main tenant son chapeau (Figure 183).

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:20:28 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 184: *Shadow of the Thin Man*
un suspect en contre-plongée

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:25:58 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 185: *Shadow of the Thin Man*
le coupable en plongée

Il n'apparaît à l'image que huit minutes après le début de la réunion alors qu'il met en cause Stephens montré en contre-plongée (Figure 184). Le major, filmé en plan rapproché taille, et en plongée, semble être acculé dans un coin (Figure 185). Des treize minutes que dure la réunion, le major a été hors-champ pendant plus de la moitié. Toute la scène a été filmée de son point de vue, comme s'il en était un observateur extérieur assimilé au spectateur.

Dans le même film, le personnage est mis en évidence (indice) ou en retrait (contre-indice) dans deux scènes significatives par le montage ou le cadrage.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:14:22 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 186 : *Shadow of the Thin Man*
« – Stephens, Macy, Rainbow Benny et … »

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:14:23 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 187 : *Shadow of the Thin Man*
« … ah, voici le major Sculley »

Le coupable est quasiment désigné quand, au restaurant, Nick énumère à Paul et au lieutenant les noms de ceux qui avaient des motifs de tuer Barrow : « Stephens, Macy, Rainbow Benny et … » en désignant quelqu'un hors-champ (Figure 186). Le montage cut montre le major arrivant, tandis que, hors-champ, la voix de Nick enchaîne : « … Ah, voici le major Sculley »[1231] (Figure 187). Le major s'assied et serre la main de Paul qui lui sourit chaleureusement tandis que ni Nick ni Abrams n'esquissent un geste pour le saluer.

Dans la scène suivante, le major conduit Nick, Paul et le lieutenant Abrams à l'appartement de Benny, où dit-il, il est déjà venu quelques jours auparavant.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:15:51 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 188: *Shadow of the Thin Man*
l'ombre du pendu

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:16:01 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 189: *Shadow of the Thin Man*
le coupable reste à l'extérieur de la pièce

Sans réponse de l'occupant, le lieutenant ouvre la porte. L'ombre du pendu se dessine sur le mur (Figure 188). Le coupable laisse les autres entrer, ne participe pas à la descente du cadavre et reste en retrait dans l'encadrement de la porte, semblant assister

[1231] « Oh, here comes Major Sculley ».

au spectacle qu'il a mis en scène (Figure 189). Il entre ensuite en allumant machinalement la lumière et conduit le policier à la découverte du registre calciné qu'il a lui-même déposé dans la cheminée. Il est successivement actif, passif puis actif, dans une situation type du roman policier : la découverte par le coupable des indices qu'il a lui-même disposés.

On observe sur ces deux dernières figures un éclairage fortement contrasté accentuant le graphisme des ombres portées. Nous verrons plus loin comment Woody S. Van Dyke a donné à l'ensemble des films du « thin man » qu'il a réalisés un éclairage déjà *noi*r[1232] , et comment les réalisateurs des deux derniers films ont repris cette option.

3.5 - Les deux derniers films, vers la discontinuité

Deux nouveaux réalisateurs : Richard Thorpe et Edward Buzzell

Voir page 290, 1.2 - *Les continuations allographes : une succession de collaborateurs.*

Nous observerons dans le prochain chapitre comment une notion d'ensemble de films a été voulue par le studio. Des scènes semblables ou des allusions aux péripéties précédentes rattachent les deux derniers films à l'ensemble tandis que des incohérences scénaristiques ou la reprise de certains acteurs les en écartent.

Les facteurs de continuité

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:08:06 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 190 : *After the Thin Man*
le saut d'Asta par-dessus la biche

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:10:44 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 191 : *The Thin Man Goes Home*
le saut d'Asta par-dessus le cervidé

[1232] Voir note 1114, page 281.

Asta, facteur de continuité entre les films, est mis à contribution. Dans *The Thin Man Goes Home*, le chien arrive dans le jardin des parents de Nick en sautant devant la statue d'un cerf (Figure 190) comme il sautait par-dessus la statue d'une biche (Figure 191) dans le jardin des Charles (*After the Thin Man*). Dans *Song of the Thin Man*, le chien emporte dans sa gueule la partition comme il emportait un billet anonyme dans *After the Thin Man*. Dans le dernier film, Nick avertit un gangster de la férocité d'Asta alors que le chien se cache, reproduisant sa menace envers Tanner, le comptable de Wynant dans *The Thin Man* et le chien reproduisant sa conduite de peureux.

D'autres personnages reproduisent des attitudes : Nick essaie de se montrer à l'aise, les bras écartés, sur un vélo d'enfant dans *Song of the Thin Man* (Figure 192) comme il voulait le paraître sur un dragon du manège dans *Shadow of the Thin Man* (Figure 193). Il s'agit à chaque fois d'un rapport entre le père et l'enfant : le père est contraint moralement par le fils dans *Shadow of the Thin Man* tandis qu'il veut impressionner son fils dans le dernier film.

Les policiers à la mine patibulaire et mal à l'aise dans leur rôle de serveurs durant la réunion finale de *Song of the Thin Man* rappellent ceux de la même scène dans *The Thin Man*.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:15:58 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 192 : *Song of the Thin Man*
Nick sur la bicyclette de son fils

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:53:25 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 193 : *Shadow of the Thin Man*
Nick sur le dragon du manège

L'affaire Wynant, l'affaire séminale qui a « créé » Nick est déjà rappelée dans *After the Thin Man* par les journalistes qui attendent le couple à la gare et dans *Shadow of the Thin Man* par un policier les escortant jusqu'au champ de courses. Nora à son tour l'évoque devant le père de Nick dans *The Thin Man Goes Home*. Elle glisse également le nom de « Rainbow » Benny, personnage du film précédent, sans doute moins à

destination du père de Nick qu'à destination des spectateurs, pour leur rappeler le film le plus récent.

Il reste, dans *The Thin Man Goes Home*, une trace des séquences de montage des deux premiers films : très courte (17 secondes), elle ne concerne pas l'enquête policière mais montre, sur le mode comique, la propagation d'une rumeur dans une petite ville.

Les facteurs de discontinuité, la croyance du spectateur perturbée

Scénaristiquement, l'avant-dernier film, *The Thin Man Goes Home*, qui situe l'histoire pendant la Seconde Guerre Mondiale, se démarque des autres films de l'ensemble en introduisant une actualité historique menaçante. Le monde du film n'est plus en dehors du monde extérieur, le réel s'y installe[1233] même si le registre reste celui de la comédie. Si le dernier film revient à une histoire en dehors de l'Histoire, il présente, comme l'avant-dernier, d'autres facteurs de discontinuité.

L'absence de Nick Jr. entre* Shadow of the Thin Man *et le dernier film

Si le rôle de Nick Jr. est insignifiant dans *Shadow of the Thin Man* (il disparaît peu après la moitié du film), son absence paraît déconcertante dans le film suivant, *The Thin Man Goes Home*. À la grand-mère qui demande où est « Junior », Nora répond qu'ils n'ont pas voulu priver Nick Jr. du jardin d'enfant, qu'il adore[1234]. Scénaristiquement, cela revient à priver les grands-parents de leur petit-fils et ne cadre pas avec la notion de famille présente dans l'ensemble des films. Y-a-t-il eu un problème de casting ? Ou bien une difficulté à gérer à la fois le rapport de Nick avec son père (une exigence constamment déçue) et le rapport attendu d'un grand-père avec son petit-fils (un attendrissement fissurant sa rigueur) Le personnage est à nouveau repris dans le dernier film en l'étoffant : Nick Jr. y a un véritable rôle, tant du point de vue familial que du point de vue policier.

***La perte de l'ascendance grecque de Nick et son insertion dans la société* WASP**

Dans *The Thin Man Goes Home*, une modification profonde du personnage de Nick s'opère pour les spectateurs ayant lu le roman : il n'est plus le fils d'un émigrant grec s'étant fait une place aux États-Unis, mais le fils du médecin d'une petite ville de province. Les plaisanteries qui entourent son ascendance grecque sont certes absentes de

---

[1233] Voir note 564, page 129.

[1234] « Where's Junior ?/ We didn't want take him out of school. He's in kindergarten. Loves it ».

l'adaptation et des films suivants, mais non le doute sur l'honnêteté de son père, doute que Nick introduit dans *Another Thin Man*[1235]. L'apparition d'un respectable père américain[1236] – sans accent – semble quelque peu incohérente.

De nouveaux types de personnages féminins dans le dernier film

Dans *Song of the Thin Man*, l'introduction de personnages féminins modifie l'équilibre masculin/féminin des autres films de l'ensemble. Fran la chanteuse, Helen la compagne du gangster et Phyllis l'épouse du coupable, sont des personnages féminins jeunes et sensuels, ayant, dans un autre registre, une importance comparable à celle de Nora. L'unité de l'ensemble est alors menacée dans son genre. Nous y reviendrons plus loin.

La croyance du spectateur troublée par le réemploi de certains acteurs

Nous avons vu l'importance de la reprise d'un même acteur[1237] pour la crédibilité d'un rôle principal récurrent. Dans une moindre mesure, l'utilisation par les studios des acteurs secondaires sous contrat pose un problème. Les deux derniers films du « thin man » en offrent deux exemples.

Dans *The Thin Man Goes Home*, la reprise d'Edward Brophy dans un rôle opposé (un allié de Nick) à celui qu'il tenait dans *The Thin Man* (un gangster) peut lancer le spectateur dans une fausse piste. [1238] Dans le même film, le rôle d'ingénieur tenu par Maurice Ankrum, l'ingénieur Willoughby, revient à la mémoire du spectateur lorsque, dans *Song of the Thin Man*, il apparaît dans le rôle du policier auquel Nick téléphone lors de la disparition de Jr. et qui assure, plus tard, une surveillance dans la réunion finale.

La plus troublante impression est produite par le réemploi de Leon Ames, le malhonnête acheteur de tableaux dans *The Thin Man Goes Home*, dans le rôle de mari

---

[1235] Nora : « – Mon père était aussi honnête que le tien/My father was just as honest as yours) », Nick : « – Un jour, tu te rendras compte de quelle chaude recommandation il s'agit !/Some day, you 'll find what a hot recommendation that is ! ».

[1236] Interprété par Harry Davenport, habitué aux rôles de juge (*Vous ne l'emporterez pas avec vous*/*You Can't Take It With You*, Frank Capra, 1938), ou de grand-père (*Le Chant du Missouri*/*Meet Me in St. Louis*, Vincente Minnelli, 1944).

[1237] Voir page 158, 3.4 - *Des acteurs récurrents et interchangeables pour des films de genre*.

[1238] On voit également dans *The Thin Man Goes Home* le réemploi d'Oliver B. Prickett, l'avocat de Stephens dans *Shadow of the Thin Man*. Il est devenu journaliste, rôle tout à fait secondaire. Représenté en plan américain de trois-quart dos, il en est moins reconnaissable.

trompé et meurtrier deux ans plus tard dans *Song of the Thin Man*. Sans ce précédent rôle, il aurait pu induire en erreur le spectateur : il a été le père de de Judy Garland dans *Le Chant du Missouri* (*Meet Me* in St. Louis, Vincente Minnelli, 1944), Napoléon dans *Suez* (Allan Dwan, 1938) ou attorney dans *Le Facteur sonne toujours deux fois* (*The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett, 1946), tous rôles de personnages respectables.

3.6 - Une unification de l'ensemble des films par un éclairage de *film noir*

L'étude de la photographie montre, dès le premier film, que sa technique et son esthétique ont atteint un classissime alors que la musique, bien logiquement, est encore tributaire de l'héritage du cinéma muet.

Nous avons observé que James Wong Howe donne un éclairage *noir* au film *The Thin Man*[1239]. Après lui, les directeurs de la photographie qui se succèdent restent, certains plus, certains moins, dans la même tonalité, tout en soulignant le mélange des genres observé dans l'adaptation du roman : la tendance expressionniste est réservée au drame policier tandis que la comédie bénéficie d'un éclairage homogène plus clair.

Le contraste, réversé à l'intrigue policière

Les scènes d' « escalier » introduisent le danger, le changement d'état, et sont propices à un éclairage contrasté donnant un fort graphisme à l'image.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:24:45 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 194 : *After the Thin Man*
Dancer dans l'escalier

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:03:13 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 195 : The Thin Man
Nick dans l'escalier de l'atelier

[1239] Voir page 274, 3.4 - *Le(s) genre(s) du film, l'hybridation de la comédie et du film policier.*

Dans *After the Thin Man* (Figure 194), si la photographie d'Oliver T. Marsh[1240] est moins contrastée que celle de James Wong Howe (Figure 195), les ombres portées jouent néanmoins un rôle dramatique.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:31:45 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 196: *Shadow of the Thin Man*
Paul dans l'escalier

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:34:56 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 197: *The Thin Man Goes Home*
le Dr Clayworth dans l'escalier

Le même rôle s'observe dans la photographie de William Daniels[1241] (Figure 196), dans *Shadow of the Thin Man* ou dans celle de Karl Freund[1242] dans *The Thin Man Goes Home* (Figure 197).

[1240] Oliver T. Marsh travaille avec Erich von Stroheim (*La Veuve joyeuse*/*The Merry Widow*, 1925), assure la photographie de deux films avec Greta Garbo (*The Divine Woman* (Victor Sjöström, 1928) et *The Single Standard* (John S. Robertson, 1929) ainsi que celle du remake de *La Veuve joyeuse* (Ernst Lubitsch, 1935). Il travaille avec Woody S. Van Dyke (*San Francisco* (1936), *Amants* (*Sweethearts*, 1938), *Chante mon amour* (*Bitter Sweet*, 1940), avec George Cukor (*David Copperfield* (1935) et, plus tard, *Femmes* (*The Women*, 1939). Il sera associé au genre « musical » pour de nombreux films de Robert Z. Leonard.

[1241] William Daniels est crédité au générique de films d'Erich von Stroheim (*Folies de femmes/Foolish Wives*, 1922, *Chevaux de bois*/*Merry-Go-Rou*nd, 1923, *Les Rapaces*/*Greeds*, 1924). Il photographie Greta Garbo (*Le Torrent*/*Torrent*, Monta Bell, 1926) et la retrouve pour une vingtaine de films. Il travaille cinq fois avec Woody S. Van Dyke avant *Another Thin Man* (dont le musical *La Fugue de Mariette*/Naughty Marietta, 1935, ou le film historique *Marie-Antoinette* (1938).

[1242] Karl Freund travaille en Allemagne avec Fritz Lang (*Les Araignées/Die Spinnen*, 1920 ; *Metropolis*, 1927), Paul Wegener (*Le Golem/Der Golem*, 1920), Friedrich W. Murnau (dont *Le Dernier des hommes/Der Letze Mann*, 1924), Carl Th. Dreyer (*Michael*, 1924) puis aux Etats-Unis avec Tod Browning, John Stahl, Robert Z. Leonard, Rouben Mamoulian, George Cukor … « Karl Freund, est passé « de l'expressionnisme du Kammerspiel […] au réalisme des débuts du parlant hollywoodien », c'est un « pionnier de l'image d'intérieur qui part du studio noir pour recomposer entièrement un univers artificiel », René Prédal, *op.cit.*, pp.280-281.

On observe dans ces exemples que l'éclairage se conjuge au décor : la simplicité de celui-ci (Figure 195 et Figure 196) renforce un graphisme qui est atténué par un décor surchargé (Figure 197).

Dans *After the Thin Man*, lorsque Nick questionne et accuse David en une série de champs et contrechamps, les ombres du visage de ce dernier sont de plus en plus marquées au fur et à mesure que sa haine éclate (Figure 198 et figures suivantes) tandis que le visage de Nick reste éclairé de façon constante. Le contraste dû à l'éclairage souligne alors le changement qui s'opère dans le personnage du coupable dans *After The Thin Man* :

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:42:12 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 198 : *After the Thin Man* …

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:42:45 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 199 : le visage …

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:42:58 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 200 : … s'assombrit

Enfin, l'éclairage peut se faire très sombre et le noir envahir l'image dans *Shadow of the Thin Man* ou *The Thin Man Goes Home* (Figure 201 et figure suivante).

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:44:43 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 201 : *Shadow of the Thin Man*
Nick enquêtant dans le vestiaire

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:40:46 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 202 : *The Thin Man Goes Home*
Nick assommé par Crazy Mary

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:43:50 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 203: *After the Thin Man*
Selma prostrée et David accourant

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:22:47 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 204 : *Song of the Thin Man*
Nick s'apprête à enquêter sur le bateau

À l'opposé de ces images contrastées dramatisant l'atmosphère, le flou des scènes de brouillard crée un sentiment d'incertitude. On les observe dans *After the Thin Man* (Figure 203) ou dans *Song of the Thin Man* (Figure 204).

Cependant, dans ce dernier film, l'image, due à Charles Rosher[1243], accompagne une scène de marchandage cocasse entre Nick et le propriétaire d'une barque, la substitution d'un sandwich et l'imitation d'un policier par le détective. Le brouillard, qui rappelle la scène du cimetière de *Satan Met a Lady* (dûe à la photographie d'Arthur Edeson, voir Figure 59, page 202) est presque trop prononcé pour ne pas évoquer la parodie.

La lumière diffuse appliquée aux scènes intimes

Par opposition aux scènes de l'intrigue policière, la lumière est diffuse dans les scènes intimes éclairées par James W. Howe dans *The Thin Man* (Figure 97, page 260). Oliver T. Marsh fait de même dans une scène dans la cuisine des Charles (*After the Thin Man*, Figure 205), Oliver T. Marsh et William Daniels pour l'installation à l'hôtel (*Another Thin Man*, Figure 206), William Daniels seul pour un repas familial **(***Shadow of the Thin Man*, Figure 207), Karl Freund pour décrire l'intérieur des parents de Nick (*The*

[1243] Charles Rosher gagne un Oscar en 1929 pour la photographie de *L'Aurore* (*Sunrise : A Song of Two Humans*, Murnau), puis avec notamment George Cukor, Gregory La Cava, Michael Curtiz, William Dieterle. Avant *Song of the Thin Man*, il participe à plusieurs films musicaux dirigés par Busby Berkeley, Vincente Minnelli, Richard Thorpe. Il ne va ensuite plus guère assurer la photographie que de films musicaux, réalisés principalement par George Sidney mais aussi par Edward Buzzell et à nouveau Minnelli.

Thin Man Goes Home, Figure 208) et Charles Rosher pour la scène de la fessée de Nick Jr. (*Song of the Thin Man*, Figure 209).

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:07:54 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 205 : *After The Thin Man* dans la cuisine des Charles

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:05:14 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 206 : *Another Thin Man* installation à l'hôtel

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:18:37 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 207 : *Shadow of the Thin Man*

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:12:31 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 208 : *The Thin Man Goes Home*

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:14:06 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 209 : *Song of the Thin Man*

Dans ce dernier film, la mise en scène et l'éclairage de la réunion finale, modifiant le genre du film, seront étudiés dans le prochain chapitre.

3.7 - Une continuité évolutive dans le traitement de la musique et du son : vers le classicisme hollywoodien

Le cinéma hollywoodien s'efforce de faire oublier au spectateur toute matérialité qui pourrait lui indiquer l'artifice, que ce soient les sauts, les coupes, le cadre lui-même ou les silences de la bande-son. Tout ce qui met en danger la formation de l'identification du spectateur est atténué par la musique de film qui attire le spectateur dans l'illusion

diégétique.[1244] Cependant, malgré les avancées de Max Steiner ou d'Erich Wolfgang Korngold dans le traitement de la musique non-diégétique dès la première moitié des années trente, celle-ci demeure rare dans les premiers films de l'ensemble.

Les possibilités offertes par le cinéma parlant font que l'industrie « s'efforce de multiplier ou en tout cas d'exploiter les situations donnant matière à une "musique d'écran", c'est-à-dire découlant de l'action »[1245]. Le cinéma des premiers temps garde un certain temps « des liens de parenté avec le monde du spectacle, du music-hall et du café-concert »[1246]. C'est ainsi que des « numéros » musicaux ou dansés sont montrés en totalité et accompagnés d'une musique diégétique dans les films du « thin man » de 1936 et 1939.

On peut observer le traitement et le rôle que la musique non-diégétique conquiert à différents moments spécifiques des films du « thin man » étudiés : les génériques d'ouverture et de fermeture ou les séquences de montage. Enfin, on peut observer son exploitation progressive pour souligner l'intensité de certaines scènes ou pour caractériser certains personnages sous forme de leitmotiv.

Dans l'ensemble des films, « en dépit de l'évolution des conventions et du changement des compositeurs, certains éléments demeurent constants »[1247].

La collaboration des musiciens et des réalisateurs à la MGM

Les noms de William Axt (*The Thin Man*), Herbert Stothart et Edward Ward (*After the Thin Man*), Edward Ward seul (*Another Thin Man*) et David Snell (les trois derniers films[1248]) figurent au générique des films. La plupart ont travaillé ou vont le faire avec Woody S. Van Dyke et, pour David Snell, avec Richard Thorpe et Edward Buzzell. Travaillant principalement au sein de la MGM, leurs collaborations assurent l'unité de l'ensemble

---

[1244] Claudia Gorbman, *Unheard Melodies : Narrative Film Music*, London, BFI, 1987, pp.58 et 59.

[1245] Michel Chion, *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p.83.

[1246] Édouard Arnoldy, *op.cit.*, p.3.

[1247] Cameron Howard dans Danny Reid et al., *Thoughts on the Thin Man*, *op.cit.*, p.89, « Despite shifting conventions and rotating composers, there are certain elements that remain constant throughout the series ».

[1248] Cependant, le site de l'American Film Institute (www.afi) cite David Snell parmi d'autres collaborateurs dès le premier film.

William Axt qui travaille à la MGM depuis 1925[1249], participe en 1933 à *Penthouse* de Woody S. Van Dyke et en 1934, outre *The Thin Man*, à *Hide-Out* du même réalisateur.

Herbert Stothart, qui a débuté à la MGM à la fin du muet, en 1929, assure la musique de plusieurs films musicaux de Woody S. Van Dyke mettant en scène Jeanette MacDonald[1250]. Il collabore avec Edward Ward pour *After the Thin Man*[1251]. Ce dernier en outre assure la musique d'*Another Thin Man* et, en 1939, et d'un autre film de Van Dyke : *Le Monde est merveilleux* (*It's a Wonderful World*).

David Snell débute à la MGM avec *Dangerous Number* de Richard Thorpe (1937) et termine au même studio par *Mon héros* (*A Southern Yankee*, Edward Sedgwick, 1948). Il collabore aux séries des films du juge Hardy, du Dr Kildare … ou du « thin man ». Avec Edward Ward, il assure la musique du film de Woody S. Van Dyke *André Hardy s'enflamme* (*Andy Hardy Gets Spring Fever*, 1939). Il est crédité de la musique de plusieurs films de Richard Thorpe[1252] et de celle de plusieurs films avec Edward Buzzell[1253].

Sont importants également les musiciens et auteurs des chansons : Nacio Herbert Brown (musique) et Arthur Freed (paroles), auteurs de « Smoke Dreams » (*After the Thin Man*) ont déjà participé à des films de Woody S. Van Dyke : *The Pagan* (1929), *Hide-Out* (1934), *San Francisco* (1936)[1254]. Walter Donaldson[1255] (musique), Chet Forrest et Bob Wright (paroles) sont les auteurs de « Blow That Horn » (*After Thin Man*). Chet

---

[1249] *Ben-Hur*, Fred Niblo ou *The Big Parade*, King Vidor.

[1250] *Rumba des îles* /*The Cuban Love Song*, (1931), *Rose-Marie* (1936) et *San Francisco* (1936) et plus tard, *I Married an Angel* (1942). Il travaille pour d'autres films musicaux dirigés par William K. Howard (*The Cat and the Fiddle*, 1934) ou Sam Wood (*Une nuit à l'opéra/A Night et the Opera*, (1935). Il obtient un oscar pour la musique du *Magicien d'Oz* (*The Wizard of O*z, Victor Fleming, 1939).

[1251] Mais aussi, la même année, pour *La Petite Provinciale* (*Small Town Girl*, William A. Wellman).

[1252] *Le Trésor de Tarzan* (*Tarzan's Secret Treasure*, 1941) et *Les Aventures de Tarzan à New York* (*Tarzan's New York Adventure*, 1942).

[1253] *The Omaha Trail* (1942), *The Youngest Profession* (1943) ou *Keep Your Powder Dry* (1945).

[1254] Mais aussi *Une Nuit à l'opéra* (*A Night at the Opera*, Sam Wood, 1935) ou *Le Chant du Missourri* (*Meet Me in St Louis*, Minnelli, 1945).

[1255] Crédité pour plusieurs chansons dans *Le Grand Ziegfeld* (*The Great* Ziegfeld, Robert Z. Leonard, 1936),

Forrest travaillera encore avec Woody S. Van Dyke pour *Sweethearts* en 1938 et *I Married an Angel* en 1942. Enfin, Herb Magidson[1256] et Ben Oakland[1257] sont les auteurs de la chanson leitmotiv « You're Not So Easy to Forget » dans *Song of the Thin Man*.

La musique diégétique, du « numéro » isolé à sa prise en charge par les acteurs

L'utilisation de la musique diégétique des deux premiers films s'appuie sur la radio ou la présence d'un orchestre de bar dans *The Thin Man*, sur un petit orchestre et le chant des invités chez les Charles, sur le piano joué par Selma chez tante Katherine ou le grand orchestre au Lychee Club dans *After the Thin Man*.

Son évolution s'observe dans l'inclusion de « numéros » que l'on peut observer dans *After the Thin Man* et *Another Thin Man*. Ces « numéros » sont abandonnés ensuite, puis repris, mais en relation avec la diégèse, dans *Song of the Thin Man*.

Les chansons de Polly au Lychee Club apparaissent comme des « numéros » ouverts et clos par les applaudissements des spectateurs. La première chanson, « Blow That Horn », est entrecoupée par une vue des spectateurs et, à plusieurs reprises, par celle du visage de Robert. Se passant entièrement à l'intérieur du club, elle met en valeur la chanteuse, Penny Singleton. La seconde chanson, « Smoke Dreams », est introduite dans la diégèse (Penny quitte la table de Robert au moment de son « numéro », que le patron du club annonce). Le son s'atténue lorsque la caméra montre la table de Nick et Nora, ou lorsque Robert téléphone (nous sommes à l'intérieur du club). Il s'arrête pendant les plans sur David (il est à l'extérieur). Cameron Howard relève que les plans qui coupent ceux de Polly se font sur le rythme des chansons[1258]. Elle lie cet effet à une stratégie des studios essayant de promouvoir et de vendre les chansons des films à la fin des années vingt et au début des années trente, période pendant laquelle plusieurs studios, dont la MGM,

---

[1256] Un oscar en 1934 pour *La Joyeuse Divorcée* (*The Gay Divorcee*, Mark Sandrich), il est aussi crédité d'une chanson dans *Le Grand Ziegfeld*

[1257] Auteur avec Milton Drake d'une chanson dans *Cette sacrée vérité* (*The Awful Truth*, Leo McCarey, 1937)

[1258] « The cuts fall in time to the rythm of the song […] none of the shots of Polly begin or end mi-phrase », p.96.

créèrent des filiales ayant pour but de publier des chansons de film ou destinèrent certaines au même but»[1259].

Dans *Another Thin Man*, comme dans le film précédent, le « numéro » dansé par Rene et Estela au West Indies Club, débute et se termine par les applaudissements du public, comme une inclusion dans la narration. Il est, à la fin, souligné par un plan en plongée qui renvoie à un possible spectateur observant la salle. Ensuite, la musique diégétique de l'orchestre est modulée selon le déroulement de la narration. Elle passe en fond sonore à chaque fois que les personnages s'entretiennent entre-eux. Elle reste en fond sonore pendant la panne d'électricité et s'arrête brutalement.

Dans *The Thin Man Goes Home*, c'est Nora qui participe – à son corps défendant : Nick l'a jetée dans les bras d'un marin pour s'en débarrasser lors de la fête de charité – à une séance de jitterbug très animée. Même si l'épisode n'est pas plaqué sur la narration et est pris en charge par l'actrice, sa durée (quarante-deux secondes entrecoupées par des gros-plans de Nick), sa virtuosité et sa mise en scène (les autres danseurs font cercle autour de Nora et son cavalier, en sont les spectateurs) le mettent exceptionnellement en valeur et en font un « numéro » spectaculaire.

En revanche, dans *Song of the Thin Man*, la musique diégétique est justifiée par l'intrigue qui met en scène le meurtre d'un musicien. Les « numéros » sont introduits plus subtilement, tel celui de Fran chantant la chanson leitmotiv du film, « You're Not So Easy to Forget ». Le thème tend le générique et se prolonge de façon non-diégétique dans les premières images montrant le bateau-casino S. S. Fortune. Un mouvement de caméra montre la foule à l'intérieur du bateau où la chanson est alors entendue hors-vue, puis un plan cut s'arrête sur Fran, la chanteuse, qui termine son « numéro » dans le champ.

Plus loin, la recherche de Buddy Holly, le clarinettiste disparu, justifie la tournée des jam-sessions de Nick et Nora, accompagnés de Clinker, un musicien, qui les guide. Chaque jam-session n'est pas un « spectacle » mais plutôt une très courte scène essayant d'en capter l'atmosphère. Il y a cependant un effet d'énumération de plusieurs types de jazz qui donne à l'ensemble un effet didactique. La recherche du clarinettiste amène plus tard le couple dans une maison de repos où le clarinettiste joue sans cesse le thème d'une

[1259] Cameron Howard, *op.cit.*, p.95 : « Studios tried to market and sell film songs in the late 1920s and early 1930s. Several studios, MGM among them, created or designated subsidiary companies for the purpose of publishing motion picture songs ».

chanson, thème que l'on entend d'abord hors-vue. Diégétiquement la chanson a déjà été entendue à la fin de l'épisode des jam-sessions, chantée par Fran dans un cabaret et, plus tard, provenant d'un disque qui continue à tourner alors que Nick et Nora découvrent le corps de la jeune femme assassinée.

C'est ainsi que la musique diégétique n'est plus réduite, dans *Song of the Thin Man*, à des « numéros ». Sa venue est préparée dans le thème du générique, dans son écoute non-diégétique et diégétique, provenant des instruments, de la chanteuse ou d'un disque.

La musique non-diégétique : soulignements, transitions et leitmotiv

La musique du générique : mélange des genres et glissement dans la diégèse

En 1934, le générique de *The Thin Man* s'ouvre sur la musique allante, vive et joyeuse d'un grand orchestre de cordes.

> La musique accompagne habituellement les ouvertures et les clôtures des longs métrages. En tant qu'arrière-plan de l'ouverture, elle définit le genre […], établit l'ambiance générale […]. Enfin, la musique d'ouverture annonce que l'histoire va commencer, nous demande de nous installer à notre place, d'arrêter de parler à nos amis et nous entraîne vers la rêverie. [1260]

Elle annonce une comédie quoique Claudia Gorbman précise que, « de façon conventionnelle, les compositeurs écrivaient des musiques d'ouverture "pleines de joie et d'allégresse" pour les mélodrames, les films d'aventures et les comédies »[1261].

Deux ans plus tard, la musique du générique d'*After the Thin Man* est plus complexe, tout en annonçant encore une pure comédie. Elle est vive en soulignant l'apparition des noms de William Powell et Myrna Loy et marque une légère emphase sur le titre. Elle annonce ensuite de façon discrète la mélodie de la chanson de Polly, « Smoke Dreams », et fait entendre un bref effet *wah-wah* pour accompagner le carton

---

[1260] Claudia Gorbman, *op.cit.*, p.82 : « Music normally accompanies opening and end titles of a feature film. As background for the opening title, it defines the genre […] ; and it sets a general mood […]. Finally, opening title music signals that the story is about to begin, bids us to settle into our seats, stop chatting with fellow moviegoers, and drift into its daydream ».

[1261] *Idem*, p.82 : « Conventionally for melodramas, adventures films and comedies, composers wrote opening music "full of joy and gladness" ».

présentant Asta. Elle devient non-diégétique en se prolongeant dans la première séquence, se fondant dans le rythme du train et ne s'arrêtant qu'à l'arrivée de ce dernier en gare. En 1939, l'accompagnement musical du générique d'*Another Thin Man* reprend le schéma du générique du film précédent : musique vive annonçant une comédie et soulignement repris du personnage d'Asta. Elle ne se fond toutefois pas avec la musique non-diégétique qui ouvre le film proprement dit.

Le générique de *Shadow of the Thin Man*, en 1941, marque une rupture en s'ouvrant sur l'image d'une ombre en diagonale accompagnée par un nouveau thème musical, solennel et inquiétant, martelé à l'arrière-plan sonore. Le thème musical vif repris pour accompagner les noms de Powell et Loy fait place ensuite au thème inquiétant pour accompagner le titre et le reste de la distribution. Le thème d'Asta abandonne le *wah-wah* pour un motif sautillant. L'effet d'emphase qui accompagne le nom du distributeur est remplacé par un motif en suspension interrogative pour accompagner celui du réalisateur.

Les génériques de *The Thin Man Goes Home* (1945) et *Song of the Thin Man* (1947) débutent de façon identique au film précédent. Le premier reprend le thème d'Asta et se termine par une emphase sur les noms du producteur et du réalisateur.

C'est la musique du générique de *Song of the Thin Man* qui est la plus complexe de celles des génériques de l'ensemble. À partir du carton annonçant le nom de Gloria Grahame, le thème au piano de la chanson qu'elle interprète dans le film, en y devenant un leitmotiv, se superpose au thème de Nick et Nora. Ce thème au piano, dans une formule concertante, s'impose dans la suite du générique, cédant place au thème inquiétant, à la fin, lorsqu'apparaissent les noms du producteur et du réalisateur. La chanson s'entend ensuite, non-diégétique sur l'image d'un bateau.

On a observé que la musique du générique pouvait se fondre dans les premières images du film (*After the Thin Man*, *Song of the Thin Man*). Elle peut également, après un *cut* sonore faire place à une musique non-diégétique différente. Un accompagnement musical, sur les vues du port et de la gare de Grand Central dans *Another Thin Man*, est ponctué par les coups égrenant l'heure de l'horloge et terminé par un effet de *mickeymousing*[1262] sur le transfert désinvolte des bagages.

[1262] Ou *underscoring* (Michel Chion, *La Musique au cinéma*, *op.cit.*, 123). Le *mickeymousing* souligne tous les mouvements ou péripéties.

Dans le film suivant, *Shadow of the Thin Man*, la totalité de la première séquence, dans laquelle Nick promène Nick Jr et Asta dans le parc, est accompagnée d'une musique « bucolique » illustrative se transformant en une charge de cavalerie quand il est question de courses de chevaux. On entend également une musique de carrousel que l'on retrouve plus tard dans la scène du manège. Cette musique non-diégétique qui suit le générique opère une fonction d'unification comme elle « lisse les discontinuités du montage entre les scènes et les séquences »[1263].

De 1934 à 1947, la musique des génériques, en se complexifiant, annonce le genre et opère la transition avec la diégèse.

La musique de l'épilogue : soulignement du rassemblement autour de la famille

La musique finale de *The Thin Man*, non-diégétique, débute en arrière-plan de l'épilogue (dans le train). Elle s'enfle et souligne le dialogue (Nick, portant un toast à Dorothy et son époux : « you two too ! ») par un effet de *mickeymousing* imitant la sirène du train (« wouh-wouh ») qui le souligne. Elle se termine sur une musique vive reprenant le thème du générique caractérisant le couple de Nick et Nora. Sa fonction correspond à celle relevée par Claudia Gorbman : « la récapitulation et la clôture musicale renforcent la clôture narrative et formelle du film »[1264] en un « crescendo fort et déterminé »[1265]

Dans les épilogues des films suivants apparaissent plusieurs types de musique non-diégétique : musique romantique ou musique allante caractérisant le couple de Nick et Nora, les deux reprenant de plus en plus le thème du générique d'ouverture, ou bien musique vive liée à l'apparition d'Asta.

La musique romantique, qui débute souvent en sourdine, accompagne la notion de famille : Nick découvre que Nora tricote un chausson de bébé[1266] (*After the Thin Man*), Nick, Nora, le bébé et Asta s'écroulent, soulagés, sur un grand lit (*Another Thin Man*), Nora apprend que le pistolet qui les menaçait n'était pas chargé (*Shadow of the Thin*

[1263] Claudia Gorbman, *op.cit.*, p.89 : « Music smooths discontinuites of editing within scenes and sequences ».

[1264] Claudia Gorbman, *op.cit.*, p.82 : « Musical recapitulation and closure reinforces the film' narrative and formal closure […] it typically provides a rising crescendo, loud and definite ».

[1265] Dimitri Tiomkin, cité par Claudia Gorbman, *op.cit.*, p.82 : « It typically provides a "rising crescendo", loud and definite ».

[1266] Elle démarre très précisément sur le mot *baby sock* (01:47:04).

Man). La musique se fait légère dans *Song of the Thin Man* pour accompagner le retour à la maison du couple. Seule la fin de *The Thin Man Goes Home* ne présente qu'un type de musique qui souligne alors la comédie (les boutons du gilet de Nick sautent).

La musique vive de l'épilogue est associée au personnage d'Asta : il hurle dans *After the Thin Man*, se cache la tête dans *Shadow of the Thin Man*, se faufile sous les couvertures de Nick Jr. dans *Song of the Thin Man*[1267] et s'enfle en fanfare jusqu'au carton annonçant « The End ».

La fonction d'unification des séquences de montage et d'établissement d'un climat

La fonction d'unification de la musique[1268] se retrouve dans les séquences de montage où, « assurant une continuité auditive, elle semble atténuer la discontinuité visuelle, spatiale ou temporelle »[1269]. Ces séquences, dans *The Thin Man*, *After the Thin Man* et *Another Thin Man*, représentent l'effervescence de la presse et de la police. Une autre suit la propagation d'une rumeur dans *The Thin Man Goes Home*.

Les séquences de montage des trois premiers films, aux plans extrêmement rapides en fondu enchaîné, ont un point commun : une musique frénétique, martelée sur le fond sonore réaliste des appels de vendeurs de journaux ou de policiers, de la voix d'un speaker à la radio, du bruit des rotatives, des télétypes, des sirènes de police. Le martèlement se rythme sur celui du métro bondé de lecteurs de journaux (*Another Thin Man*, seconde séquence). Assez curieusement, une musique jazzy accompagne l'arrivée des voitures de police chez un suspect (*Another Thin Man*, première séquence).

Leur diégétisation progressive s'accompagne d'une dramatisation musicale (Selma incarcérée dans *After the Thin Man*, première séquence), d'un effet de *mickeymousing* (la sortie sur la pointe des pieds de la nurse dans *Another Thin Man*, première séquence) ou d'un effet de clôture (le coup de canne de tante Katherine sur un appareil photographique dans la première séquence d'*After the Thin Man*).

Il est à noter qu'un fondu sonore s'opère dans la seconde séquence de montage d'*Another Thin Man*. La musique s'efface à la fin derrière les cris des vendeurs de

---

[1267] Asta y est accompagné d'un effet de mickeymousing.

[1268] Voir note 1263, page 351.

[1269] Claudia Gorbman, *op.cit.*, p.89 : « As an auditory continuity it seems to mitigate visual, spatial or temporal discontinuity ».

journaux (mélange non-diégétique) qui, devenant diégétiques mais hors-vue, contraignent la gouvernante à fermer la fenêtre pour le repos de Lois.

Toute autre, la musique de la séquence de montage de *The Thin Man Goes Home* souligne l'ironie de la situation (Laurabelle s'empresse de raconter la raison de la présence de Nick dans la ville alors qu'elle vient de promettre à Nora d'en garder le secret, mais celle-ci compte bien sur l'indiscrétion de la jeune fille) par une musique sautillante avec « cordes et cuivres, rapide et aiguë »[1270]. Elle s'enfle au fur et à mesure que la rumeur atteint un certain personnage intéressé.

***Le personnage d'Asta : leitmotiv et* mickeymousing**

Dans *After the Thin Man*, l'arrivée d'Asta dans le jardin puis sa découverte des infidélités de Mrs. Asta sont accompagnées d'une musique entraînante suivant ses gambades puis, par un effet de *mickeymousing*, soulignant la progression de sa découverte : musique animée face aux chiots, ralentie face au problème que pose l'apparition d'un chiot noir, frénétique pour accompagner la chasse de l' « amant » chez le voisin. Le thème accompagnant les gambades revient lorsque, plus tard, Nora met le chien dans le jardin. Asta se dirige vers l'enclos de Mrs. Asta et chasse à nouveau le chien noir, la musique souligne ses actions et le thème devient leitmotiv.

On retrouve plusieurs effets de *mickeymousing* accompagnant Asta dans le dernier film, *Song of the Thin Man*, soit qu'il accompagne Jr. s'esquivant de l'appartement, soit qu'il se faufile sous les couvertures de l'enfant.

La musique non diégétique : développement et épanouissement dans les deux derniers films

Une musique non-diégétique élaborée apparaît réellement à partir de 1945 dans les deux derniers films. Elle est relativement simple dans *The Thin Man Goes Home*, plus complexe dans *Song of the Thin Man*.

Dans *The Thin Man Goes Home*, en dehors de la séquence de montage que nous avons étudiée plus haut, la musique non-diégétique accompagne deux séquences : celle des recherches de Nick dans la chambre de la première victime et celle de la filature de Nora.

Dans la première séquence, le thème musical mystérieux et menaçant apparu au générique est repris tout en étant accompagné d'effet de *mickeymousing* (quelqu'un se

[1270] « rapid, high pitched strings and brass », Cameron Howard, *op.cit.*, p.99.

cache, Nick descend un store), avec une emphase sur les gros plans (l'étiquette d'une boite de peinture, le nom d'un établissement sur une raquette) et un final sur un coup (diégétique) porté à Nick par Crazy Mary.

Dans la seconde séquence, Nora file Brogan et est elle-même suivie par Draque. La musique se modèle sur les pas des trois personnages, chacun bénéficiant d'un « ton » associé à un instrument comme le relève Cameron Howard[1271]. La musique, forte quand les personnages marchent, reste en sourdine lorsqu'ils sont confrontés à d'autres personnages (clients d'un coiffeur, guichetier) ou disparaît lorsqu'ils entrent dans le club de billard. Durant toute la séquence, un effet de *mickeymousing* souligne les arrêts, les reprises et les accélérations de la filature.

Dans *Song of the Thin Man*, la présence de la musique non-diégétique est plus diffuse. Sa complexité peut s'observer dans une longue séquence (le petit-déjeuner chez les Charles et la fessée de Jr.) et dans la reprise d'un thème menaçant.

La musique se fait fanfare sur la une d'un journal (« Murder ! ») puis guillerette et ironique sur le commentaire de la domestique (« Rain Again …»[1272]), elle produit un effet de *mickeymousing* pour accompagner la tentative de Jr. d'échapper à la leçon de piano, enfin elle se multiplie en plusieurs thèmes pour souligner les trois flash-backs montrant les souvenirs de Nick. Ceux-ci sont séparés par un motif musical soulignant les hésitations de Nick et ouverts par un effet musical spécifique : les cordes descendent rapidement la gamme « comme si Nick glissait dans le terrier de ses souvenirs »[1273]. Ensuite, chaque flash-back possède sa tonalité : radieuse pour la naissance de Jr., nostalgique pour sa première coupe de cheveux, allègre pour son apprentissage du vélo. Ce dernier se termine par un effet de *mickeymousing* sur le rire de Jr. devant son père tombé par terre (ce qui permet à Nick de passer à l'acte de la fessée).

Plus tard, lors de l'enquête de Nick, un thème menaçant annonçant un mystère l'accompagne dès son arrivée au port et le suit à l'intérieur du bateau. La séquence se continue par l'écoute d'une musique diégétique hors-vue qui guide Nick vers la salle où les musiciens répètent. Le thème est repris pour accompagner la visite nocturne de Nick et Nora au domicile des Thayar, celle de Janet à la prison, l'arrivée de Nick et Nora dans

---

[1271] « The various instruments come to be associated with the characters », C. Howard, *op.cit.*, p.100.

[1272] Ironie que ne traduit pas le sous-titre français erroné (« Encore un meurtre ! »).

[1273] « as though Nick is sliding down the rabbit hole into his memory », Cameron Howard, *op.cit.*, p.104.

l'immeuble de Fran. À ce moment encore, la musique non-diégétique fait place, dans l'escalier, à une musique diégétique hors-vue puis, à l'arrivée dans l'appartement, par un plan sur sa source : un disque qui tourne, faisant entendre le thème du générique et de la chanson de Fran.

CHAPITRE II

PROBLÉMATIQUE DU GENRE ET MODÉLISATION DES FORMES « SUITE » ET « SÉRIE » DANS LES SIX FILMS DU « THIN MAN »

1. Le(s) genre(s) des films

Il a été évoqué la notion de « comédie policière » pour qualifier l'adaptation du roman de Dashiell Hammett, *The Thin Man*, en 1934. Les films suivants reprennent ce double registre en continuant de subordonner la dimension policière à celle de la comédie. Par ailleurs, les films se dégagent progressivement de l'héritage forain par une incorporation des numéros musicaux dans la diégèse et leur prise en charge par les acteurs eux-mêmes. Le dernier film réalise cet objectif et se distingue par une hybridation des codes de la comédie familiale et de ceux *du film noir*.

1.1 - Le registre de la comédie

Le registre de la comédie va du plus commun au plus sophistiqué. Un exemple caractéristique de cet écart est fourni par le dernier film, *Song of the Thin Man* en 1947. À la fin de la première séquence chez les Charles, une bouteille de whisky est pulvérisée par un tir, Asta lèche l'alcool répandu et rote (fin de la séquence). La séquence suivante montre Nick furetant dans la pièce où a eu lieu le crime. Trouvant par terre une lame de rasoir, il s'exclame : « Non, ça ne pourrait pas être Somerset Maugham »[1274].

De manière générale, la plupart des formes du registre comique sont exploitées dans l'ensemble des films, prenant appui sur les personnages, qu'ils en soient conscients – ils veulent amuser un autre personnage ou le spectateur – ou qu'ils en semblent inconscients – ils sont tout simplement amusants.

[1274] « – No ! It couldn't have been Somerset Maugham », allusion au roman *Le Fil du rasoir* (*The Razor's Edge*) publié en 1944 et adapté au cinéma en 1946 par d'Edmund Goulding.

Il s'agit d'un comique des corps, d'un comique de caractères, d'un comique de situations, et enfin d'un comique verbal, tous genres exploités dans la modalité de la répétition.

Le comique du corps

Le corps grotesque, ou rendu grotesque

Le grotesque est devenu inséparable du sublime depuis leur réunion par Victor Hugo dans la « préface à Cromwell » en 1827. À l'origine, représentation visuelle d'un assemblage libre d' « éléments humains, animaliers, naturels et abstraits pour former de surprenantes figures imaginaires […] le grotesque concerne donc d'abord le visuel avant que de s'orienter vers le comique »[1275].

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:07:46 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 210: *Shadow of the Thin Man*
le serveur du restaurant

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:26:57 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 211: *Shadow of the Thin Man*
l'avocat à droite de Nick

Le corps des policiers déguisés en serveurs de *The Thin Man* et *Song of the Thin Man* est boudiné par des vêtements étriqués[1276]. Dans *Shadow of the Thin Man*, le serveur au restaurant possède une tête toute ronde et des bajoues tremblotantes (Figure 210), la concierge de Whitey Barrow, un visage ridé et malicieux, Fenster, l'avocat de Stephens, homme long et maigre, un visage qu'un nez énorme rend disgracieux (Figure 211). Dans le même film, les corps grotesques du frêle Spider et de sa plantureuse épouse, assistant au spectacle de catch, forment l'assemblage des contraires du grotesque originel.

[1275] Claire Lozier, *Au-delà de la « Préface de Cromwell », le sublime et le grotesque de l'Antiquité à Amélie Nothomb*, Acta fabula, vol.17, n°1, Notes de lectures, Janvier 2016.
URL : http:/fabula.org/acta/document9650.php, page consultée le 30 avril 2017.

[1276] Ils renforcent ainsi l'opposition des deux figures : l'ex-détective privé élégant et le policier mal fagoté.

Le grotesque appelle la moquerie de l'imitation. Nick imite la démarche mal assurée et vacillante du majordome de la tante Katherine dans *After The Thin Man*, le tremblement des bajoues du serveur dans *Shadow of the Thin Man*, le mouvement répété des mains de Crump, le vendeur de tableaux dans *The Thin Man Goes Home*. Le comique devient connivence avec les spectateurs (des films) puisque les personnages imités ne s'en aperçoivent pas. Seul, peut-être, un policier comprend la moquerie lorsque Nora imite son claquement de doigt dans *Another Thin Man.*

Les personnages grotesques s'opposent, sur le mode comique, aux deux personnages principaux – qui atteignent ainsi au sublime vu par Hollywood. Ceux-ci, ne pouvant être comiques par nature, le sont par le manque de maîtrise de leur corps parfait ou par la déformation volontaire de leur visage harmonieux, ou par l'imitation moqueuse et caricaturale des autres personnages.

La maîtrise du corps qui échappe à son propriétaire

Le comique de la course et de la chute est exploité dès *The Thin Man* : à sa première apparition, Nora, tirée par Asta, tombe en arrivant au bar, les bras chargés de paquets qui s'éparpillent. Dans le film suivant, *After the Thin Man*, Nick et Nora courent après le chien, Nick se dandine de façon exagérée, ils chutent l'un contre l'autre. Dans *Shadow of the Thin Man*, Nora tombe dans l'obscurité du vestiaire des jockeys. Dans *The Thin Man Goes Home*, Nick, à la poursuite d'Asta, chute dans le hall de Grand Central, il chute de son hamac dans le jardin de ses parents tandis que Nora tombe de sa chaise-longue.

Mais aussi, Nick ne semble plus maître de son corps qui continue à danser mécaniquement[1277] après l'arrêt de la musique (*Shadow of the Thin Man*).

Le comique du corps malmené et désarticulé est récurrent. Dans *After the Thin Man*, le majordome vacille sous le poids du manteau de Nick ou face aux questions du lieutenant Abrams, le petit Casper, l'avocat de Dancer, est soulevé de terre par les policiers et agité comme un pantin, le lieutenant est terrassé par erreur lors d'une bagarre dans l'obscurité. Dans *Shadow of the Thin Man*, le corps de Nick est malmené par Nora

[1277] « Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique », Henry Bergson, *Le Rire*, Paris, Presses Université de France, 2010, p.22.

qui mime les prises de catch[1278], Asta, pris de nausées sur un manège, git contre une borne à incendie ou bien est livré au tourbillonnement d'une porte à tambour. Dans *The Thin Man Goes Home*, un homme énorme se déplace dans le couloir bondé d'un train en aplatissant les autres voyageurs, Nick se cogne dans une tablette chez ses parents ou reçoit un coup sur la tête en enquêtant, le chef de la police s'évanouit après avoir été assommé, Nora feint d'étrangler le père de Nick en mimant les exploits de son fils ou titube après une séance de jitterbug.

Paraît alors comique le corps immobile au milieu de l'agitation : l'imperturbabilité de Nick téléphonant pendant une bagarre (*After the Thin Man*) ou celle du visage de Nora apprenant par les enquêteurs, qui la pressent de questions, les multiples conquêtes féminines de Nick (*Another Thin Man*).

Nick grimace et écarquille les yeux volontairement, nous avons observé que le son en redoublait l'effet dans *The Thin Man* (voir page 256), tandis que la domestique de couleur, dans *Shadow of the Thin Man* (Figure 212) ou la tenancière du motel dans *The Thin Man Goes Home* (Figure 213) écarquillent les leurs, involontairement, par « nature ».

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:17:52 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 212 : *Shadow of the Thin Man*
la domestique de couleur

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:38:27 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 213 : *The Thin Man Goes Home*
la tenancière du motel

Les rôles-types du comique de caractères et sa mise en valeur par les acteurs

Autour les deux personnages principaux dont les stéréotypes ne sont pas de l'ordre du comique, les rôles-types sont simplifiés par la caricature.

[1278] Les catcheurs font semblant de se malmener (« Le catch n'est pas un sport, c'est un spectacle », Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957).

Le rôle du peureux, qui unit les deux pôles de la comédie policière (le rire et le danger), est attribué au personnage d'Asta qui se cache volontiers sous un lit ou un bureau en cas de danger (*The Thin Man*), a peur d'un chat (*Another Thin Man*) ou d'un chaton (*Shadow of the Thin Man*). Mais le chien, à son tour, peut faire peur à quelqu'un qui ne devrait avoir peur de rien (le lieutenant Abrams dans *After the Thin Man*).

Le rôle du distrait se retrouve dans le personnage de Wynant qui ne se souvient plus d'avoir renvoyé son employé, de Nora qui oublie la poche de glace sur sa tête (*The Thin Man*), de Nick qui ne voit pas le tableau que Nora a acheté ou de sa mère qui propose du cacao en plein drame (*The Thin Man Goes Home*).

Le rôle du bavard, c'est le personnage de la concierge de Linda Mills qui commente abondamment les activités de la jeune fille (*Another Thin Man*), du serveur qui vante longuement le poisson (*Shadow of the Thin Man*), de Brogan qui débite avec complaisance les sentences de ses cartes de vœux, de Laurabelle qui ne peut garder un secret, comme tous les personnages auxquels elle le répète[1279] (*The Thin Man Goes Home*).

Le rôle de l'indécis, c'est le personnage de Van Slack, l'assistant de l'attorney, qui hésite sur les mots et épie les réactions de Nick avant de proposer une collaboration (*Another Thin Man*). C'est également l'avocat de Stephens, qui bégaie et demande à réfléchir à la moindre question (*Shadow of the Thin Man*).

Le rôle de l'adolescent sentencieux, c'est de personnage de Gilbert qui étale son savoir tout frais (*The Thin Man*) ou bien Laurabelle qui met en pratique ses cours de théâtre dans la vie réelle (*The Thin Man Goes Home*).

Si ces traits de caractères sont prêtés à plusieurs personnages différents au gré des films, d'autres n'apparaissent qu'une fois : le pique-assiette (l'homme qui ouvre la porte de leur propre maison à Nick et Nora dans *After the Thin Man*), la passionnée d'émissions radiophoniques d'horreur (la concierge de Barrow dans *Shadow of the Thin Man*), l'hypocrite (l'employé de l'hôtel qui affirme ne pas épier ses clients dans *Song of the Thin Man*).

[1279] La séquence pourrait provenir d'une comédie de Capra, réalisateur avec lequel Robert Riskin, co-auteur et coscénariste du film, a collaboré de nombreuses fois.

Dans *The Thin Man Goes Home*, le choix des acteurs secondaires soutient particulièrement le comique de caractère. Donald Meek, « remarquable "second plan" dans les années 30 »[1280] prête au personnage du vendeur de tableaux tatillon sa silhouette étriquée, son visage ingrat et sa voix aiguë. Edward Brophy donne au personnage du représentant en cartes de vœux sa rondeur, son aplomb et sa vulgarité. Le visage disgracieux et le jeu exagéré d'Anita Bolster[1281] situent son personnage de domestique soumise et craintive. Irving Bacon[1282] et Virginia Sale qui interprètent les tenanciers du motel, Charles Halton[1283] dans le rôle de l'employé de Ronson ou Nora Cecil[1284] dans celui de l'ex-institutrice de Nick sont également des acteurs de caractère qui chargent leurs rôles. Il est remarquable que ces acteurs de caractère de l'avant-dernier film fassent place à des acteurs de second plan sans connotation comique dans le dernier film : la tonalité a changé.

Le personnage en situation, principe dramaturgique, et la modalité de la répétition

Le comique de situation va de la situation la plus simple, l'enfermement physique d'un personnage contre son gré, à la situation plus complexe de la méprise ou du retournement de situation. La tonalité générale rend une situation comique qui, prise dans un autre contexte, pourrait se révéler inquiétante. La répétition, outre l'effet de rappel d'un film à l'autre, apporte, dans un même film, la notion de surenchère.

[1280] Jean Tulard, opus cité, p.637.

[1281] Anita Bolster a pu accepter de jouer la femme à barbe du cirque dans *Cinquième Colonne* (*Saboteur*, Alfred Hitchcock, 1942).

[1282] Irving Bacon a joué les personnages secondaires sans toujours être crédité dans un très grand nombre de films de Capra, de *NewYork-Miami* (*It Happened One Night*, 1934) à *Si l'on mariait papa* (*Here Comes the Groom*, 1951), mais aussi de John Ford : *La Route au tabac* (*Tobacco Road*), de Hitchcock : *L'Ombre d'un doute* (*Shadow of a Doubt*, 1943), *La Maison du Dr Edwards* (*Spellbound*, 1945)

[1283] Charles Halton a tourné sous la direction de John Ford : *Vers sa destinée* (*Young Mr. Lincoln*, 1939), *La Route au tabac* (*Tobacco Road*, 1941), d'Ernst Lubitsch : *La Huitième Femme de Barbe-Bleue* (*Blubeard's Eighth Wife*, 1938), *The Shop Around the Corner* (1940), *To Be or Not To Be* (1942), d'Alfred Hitchcock : *Correspondant 17* (*Foreign Correspondent*, 1942), *Mr. and Mrs. Smith* (1941), *Cinquième Colonne* (*Saboteur*, 1942), de Frank Capra : *La Vie est belle* (*It's a Wonderful Life*, 1947).

[1284] Nora Cecil a joué avec W. C. Fields dans *La Parade du rire* (*The Old Fashioned Way*, William Beaudine, 1934) ou avec Laurel et Hardy dans *Les Sans-soucis* (*Pack Up Your Troubles*, George Marshall et Ray McCarey, 1932).

L'impossibilité d'agir

L'enfermement de Nora afin de la dissuader d'enquêter[1285] est un ressort répété : mise par Nick dans un taxi et envoyée visiter la tombe du général Grant (*The Thin Man*) ou bien, dans *After the Thin Man*, enfermée dans un placard ou laissée captive à la demande de Nick dans une prison. De film en film, le motif se transforme, mais non sa cause et son effet : Nick cache le chapeau de Nora pour l'empêcher de sortir ou nie la connaître (*Another Thin Man*), il demande à Brogan de la lancer sur une fausse piste ou la met dans les bras d'un danseur (*The Thin Man Goes Home*).

La méprise et le quiproquo

Fingers vole le sac de Nora sans savoir qu'elle est l'épouse de Nick (*After the Thin Man*), Guild propose de distraire Nora, croyant Nick en compagnie d'une autre femme (*Another Thin Man*), les connaissances de Nick ou le policier goguenard ne croient pas Nick marié avec Nora (*After the Thin Man* et *Shadow of the Thin Man*), Nora demande à Nick de courir, le croyant faussement en danger (*Shadow of the Thin Man*), le gros voyageur pense que Nora tient un bébé, et non un chien enveloppé dans son manteau de fourrure (*The Thin Man Goes Home*).

La répétition de la méprise est particulièrement utilisée dans *Another Thin Man.* Asta ramasse deux fois un couteau : la première fois pour le rendre innocemment à Dum-Dum qui l'a pourtant lancé contre son maître et la seconde fois pour s'enfuir dans les bois avec ce qui est devenu une pièce à conviction. Il se trouve trois fois nez-à-nez avec un autre animal : le chien de Lois, une moufette dans les bois, un chat dans la résidence de Linda Mills.

Le retournement de situation

Dancer invite Nick et Nora à consommer aux frais de la maison avant qu'une bande de connaissances de Nick ne s'installe à leur table et commandent du champagne (*After the Thin Man*). Creeps, le voleur, se croit seul dans la suite des Charles tandis que Nick l'observe (*Another Thin Man*). Miss Porter fouille l'appartement de Barrow, ignorant que Nick est caché dans un placard (*Shadow of the Thin Man*). Nora, filant Brogan, est elle-même filée par Draque, le père de Nick s'indigne de la fouille des notables avant de découvrir que chacun est armé (*The Thin Man Goes Home*).

[1285] Qui n'est comique que dans la mesure où l'on fait abstraction de la misogynie sous-jacente.

Les bagarres géantes

Les bagarres mêlant un grand nombre de combattants se répètent. Elles peuvent être motivées par l'intrigue ou purement distractives.

L'intrigue justifie, dans *After the Thin Man*, la bagarre dans le bureau de Dancer : il éteint la lumière pour échapper à la police. Elle justifie, dans *Another Thin Man*, la bagarre entre Dum-Dum et Vogel : l'un se méprend sur la responsabilité de l'autre. Dans les deux films, les participants sont alors strictement réduits aux policiers et/ou aux suspects. La bagarre que Nora déclenche dans un bar en giflant l'homme qui la suit est justifiée : elle va lui permettre de se débarrasser de l'homme et de le faire enfermer

On observe alors que les plans d'ensemble sont cadrés frontalement et suivis par des travellings latéraux (Figure 214 et figure suivante). On est dans l'action et l'expectative.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:26:12 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 214 : *Another Thin Man*
début de la bagarre …

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:26:13 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 215 : *Another Thin Man*
… suivi par un travelling latéral

À l'opposé, les deux bagarres au restaurant semblent purement distractives, même si le scénario les motive par un différend entre deux personnes (*Another Thin Man*) ou la maladresse d'Asta (*Shadow of the Thin Man*). La plupart des personnages qui se batttent n'ont aucun lien avec la diégèse et semble prêts à en découdre. On observe, particulièrement dans *Shadow of the Thin Man*, que la caméra opère un travelling vertical vers le haut puis un léger panoramique vers le bas (Figure 216 et figure suivante) : on est dans l'observation amusée du saccage.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:10:23 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 216 : *Shadow of the Thin Man*
milieu de la bagarre …

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:10:55 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 217 : *Shadow of the Thin Man*
…suivie par un travelling vertical

La caméra s'attache, dans les scènes de bagarre de ces deux films, à montrer des détails anecdotiques avec peu de rapport (le danseur de tango, après la bagarre, Figure 218) ou sans rapport (plusieurs clients du restaurant, Figure 219), avec la diégèse, montrant ainsi la fonction purement comique de ces scènes.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:09:04 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 218: *Another Thin Man*
après la bagarre

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:10:59 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 219 : *Shadow of the Thin Man*
pendant la bagarre

En contrepoint, Nick se garde bien de participer à ces bagarres. Il se met sous le bureau de Dancer et téléphone (*After the Thin Man*), reste assis (*Another Thin Man*) ou va s'asseoir à l'écart, un verre à la main (*Shadow of the Thin Man*).

Les objets malmenés et le comique de destruction

Le comique de destruction, conséquence des scènes de bagarre, est montré en lui-même dans le jeu de Nick faisant éclater tous les ballons du sapin de Noël[1286] dans *The Thin Man* (Figure 123, page 268).

On retrouve cette forme de comique dans la première séquence *d'Another Thin Man* : les bagages des Charles sont déchargés sans ménagement, particulièrement le jouet et la niche d'Asta dont la protection se casse (Figure 220 et figure suivante).

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:02:39 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 220: *Another Thin Man*
la protection brisée du jouet

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:02:44 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 221: *Another Thin Man*
la protection brisée de la niche

Le comique verbal

Cette forme de comique va également de la simple moquerie au jeu de mot, au quiproquo, au dialogue à double-sens et au dialogue nonsensique.

On observe que le registre du comique verbal des trois premiers films (avec le double sens, le bon mot, l'équivoque sexuelle), dû aux scénaristes Frances Goodrich et Albert Hackett, se modifie avec l'arrivée des nouveaux scénaristes des derniers films (avec le dialogue nonsensique, absurde).

Comme pour le comique des bagarres géantes relevé plus haut, la moquerie peut être, dans la diégèse, gratuite ou, au contraire, signifiante. Lorsque sont moqués l'accent du personnage de la « mama » italienne qui récupère son bébé[1287] (*Another Thin Man*) ou

[1286] La destruction du décor du sapin évoque le court-métrage *Œil pour Œil* (*Big Business*, James W. Horne, 1929) où la vente d'un sapin de Noël par Laurel et Hardy est l'occasion d'une destruction générale du décor du film.

[1287] Voir note 1215, page 325.

les difficultés de la domestique à se rappeler et à prononcer le mot « télépathie » (*Shadow of the Thin Man*), lorsque la domestique lisant la une du journal (« Murder ! ») soupire avec un claquement de langue désabusé : « Rain again ! »[1288], la moquerie tient du stéréotype lié à la représentation des classes sociales. En revanche, lorsque Nick et Nora ont des difficultés à comprendre l'argot des musiciens (*Song of the Thin Man*), c'est le vieillissement de leur couple qu'elles indiquent.

La moquerie se souligne par la répétition : Smitty se disculpe plusieurs fois avec la même phrase qui répète les mêmes mots[1289] (*Another Thin Man*), Crump répète le mot « pêle-mêle »[1290] accompagné du même geste des mains (*Shadow of the Thin Man*).

Le jeu sur les mots fait appel à l'agilité de compréhension du spectateur : il peut porter sur la transposition du sens d'un mot (« tabloids ») [1291], ou sur la double signification d'un terme (« drawers », « nuts ») et l'ambiguïté de la syntaxe qui s'ensuit (« Serve the nuts. I mean serve the guests the nuts ») (*The Thin Man*).

Le quiproquo vient de l'ignorance d'un mot (les journalistes et le mot « sexagenarian »[1292] dans *The Thin Man*, Polly et le mot « illiterate »[1293] dans *After the Thin Man*) ou du contenu d'une loi[1294] (Nora et le Sullivan Act dans *The Thin Man*). Le quiproquo peut provenir d'une incompréhension : Nora, apprenant que le jockey qui avait fait exprès de perdre la veille a été abattu, s'exclame : « – Ça alors, ils sont stricts sur ce champ de courses ! »[1295] (*Shadow of the Thin Man*). Les deux derniers exemples donnent au personnage de Nora le type de l'écervelée que le jeu de Nick confirme (son épouse est un petit être irresponsable mais très amusant).

C'est dans *Shadow of the Thin Man* qu'apparaîssent plusieurs réflexions nonsensiques. Nick arrêté pour excès de vitesse dit à Nora « – Dieu merci, ni toi ni moi ne conduisions »[1296]. À Nick qui examine lentement les suspects lors de la réunion finale

---

[1288] Voir note 1272, page 354.

[1289] « – I don't know anything about anybody's murder ».

[1290] « Higgledy-piggledy ».

[1291] Voir note 951, page 235 .

[1292] Voir note 954, page 235.

[1293] Voir note 1198, page 319.

[1294] Voir note 1000, page 245.

[1295] « – My, they're strict at this track ! ».

[1296] « – Thank goodness, neither of us was driving ».

et déclare qu'il connait l'identité du coupable, Nora demande : « – Nicky, je ne peux plus le supporter, c'était moi ? » tandis que le lieutenant Abrams enchaîne : « – Ouais, Nick, c'était elle ? »[1297]. On peut y voir l'influence du coscénariste, Irving Brecher qui fut également scénariste pour deux films des Marx Brothers, *Un jour au cirque* (*At the Circus*, 1939) et *Chercheurs d'or* (*Go West*, 1940). Dans *Song of the Thin Man*, c'est l'influence de Nat Perrin que l'on peut soupçonner dans le dialogue entre Nick et le possesseur de la barque, dialogue digne des films des Marx Brothers auxquels il a participé[1298].

Nick veut utiliser la barque pour se rendre sur le SS Fortune, lieu du crime :

> Le propriétaire : – Descendez de la barque.
> Nick : – Cinq dollars.
> Le propriétaire : – Montez dans la barque.
> Nick : – Pour aller à ce bateau.
> Le propriétaire : – Descendez de la barque.
> Nick : –Vingt-cinq dollars.
> Le propriétaire : – Montez dans la barque. Pour vingt-cinq dollars, vous avez la barque ! »[1299].

Le comique nonsensique entraîne une reconsidération des enchaînements et opère un dynamitage du sens. Il possède une valeur destructrice qui se retrouve dans le détournement de l'un des codes du genre policier : les références à d'autres récits du genre[1300].

Un des codes du genre policier détourné, la réflexivité au second degré

La réflexivité à l'œuvre dans le rappel aux autres récits du genre s'observe dans plusieurs films, mais son traitement, souligné et ironique, en fait une réflexivité au second degré.

[1297] « – Nicky, I can't stand it ! Was it me ? »/ « Yeah, Nick, was it her ? ».

[1298] L'écriture des dialogues de *La Soupe au canard* (*Duck Soup*, Leo McCarey, 1933) et l'histoire du film *Les Marx au grand magasin* (*The Big Store*, Charles Reisner, 1941).

[1299] « – Hey, you. Get out of the boat/– Who are you/– Get out of my boat. That's who I am/– Look. How you like to make yourself a quick $5/– Get into the boat/– I just want you to row me out to that gambling ship/– Get out of the boat/– $25/– Get into the boat. For $25, I'll give you the boat ! ».

[1300] Voir note 445, page 100.

Dans *Another Thin Man*, un suspect, Freddie, écrit une pièce policière. Son activité éveille la suspicion stupide d'un policier et lui attire les conseils de Nick. Dans *Shadow of the Thin Man*, la concierge de la victime suit passionnément des émissions de radio policières[1301] tout en lisant des magazines sur les crimes des gangs[1302]. Sans valeur narrative, le personnage de la concierge permet de se moquer de la surenchère des titres[1303] des magazines et des super-héros[1304]. Dans *The Thin Man Goes Home*, Nora dit ironiquement à Nick qu'elle ne veut pas le déranger tandis qu'il étudie ses leçons[1305] alors qu'il se repose dans un hamac en lisant les aventures de Nick Carter (Figure 222 et figure suivante).

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:20:50 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 222 : *The Thin Man Goes Home*
Nick dans le hamac

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:20:50 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 223 : Nick dans le hamac
(détail)

Dans ces deux films, la référence fait appel à la littérature des *pulp magazines* qui a engendré le genre cinématographique du « policier » : il s'agit toutefois non d'hommage mais de dérision.

Cette dérision, manifeste dans la remarque de Nora, produit par ailleurs une neutralisation par le comique des effets dramatiques que nous observons plus bas.

[1301] « L'heure du crime, avec les compliments du Dr Croc, votre ami dentiste / Murder Time, with the compliments of Dr Fang, your friendly dentist ».

[1302] « Gang Murders ».

[1303] L'émission : « Le tonneau de sang » / The Barrel of Blood Program ».

[1304] « Mon chapeau à ondes courtes, ma cape d'invisibilité, mes gants à six doigts / My shortwave hat, my invisible cap, my six-fingers gloves ».

[1305] « – I don't want to disturb you while you're working on your lessons ».

1.2 - L'énigme policière neutralisée par le registre de la comédie

L'étude du registre de la comédie le montre lié aux scènes de la vie domestique, mais également lié aux scènes relevant de l'énigme policière. Il en neutralise alors le ressort dramatique par des effets dont plusieurs ont été notés plus haut.

Asta, chien comique, adjuvant innocent

Si les réactions d'Asta sont anthropomorphisées dans la vie privée[1306], il redevient chien dans le cadre de l'enquête[1307]. Il est particulièrement mis à contribution, à la fois dans le rôle du peureux et dans celui du gaffeur qui ne comprend pas l'importance de ses trouvailles.

Dans *The Thin Man*, Asta se cache dans chaque séquence dramatique : lorsque Morelli menace Nick d'un pistolet ou lorsque Nick surprend le comptable dans l'atelier de Wynant. C'est bien le chien qui découvre l'endroit où le corps a été enterré, mais il a d'abord débusqué … un chat. Dans *After the Thin Man*, Asta s'empare d'une lettre anonyme et ne veut pas la rendre à ses maîtres. Dans *Another Thin Man*, il s'empare du couteau, pièce à conviction, et s'enfuit dans les bois. Dans *The Thin Man Goes Home*, il découvre le tableau, autre pièce à conviction, mais c'est en aboyant à un chien qui y est peint. Dans *Song of the Thin Man*, il laisse tomber le reçu du bookmaker, pièce à conviction, dans un étui de clarinette.

Les réunions finales : l'effet dramatique déjoué par le jeu des suspects

La mise en tension des réunions atteint son climax avec la révélation du coupable et la tentative de ce dernier d'annihiler la vérité en supprimant Nick, donnant par-là la confirmation de sa culpabilité. Même présent, Asta n'y joue pas de rôle mais les réunions sont dédramatisées par le comportement inapproprié des personnages, sans rapport avec l'enjeu de la situation.

Dans *The Thin Man*, les deux « Mrs. » Jorgensen se lancent des remarques acerbes. Dans *After the Thin Man*, la chanteuse s'oublie à poser pour les photographes, tante Katherine fracasse l'appareil d'un reporter à coups de canne. Dans *Another Thin Man*, Smitty répète toujours la même phrase. Dans *Shadow of the Thin Man*, Miss Porter

---

[1306] Voir page 246.

[1307] Il n'a rien de Rintintin, l'acteur vedette et le personnage de films et de séries.

gifle Stephens, l'avocat de ce dernier n'ose donner un avis. Dans *The Thin Man Goes Home*, on découvre des armes sur tous les honorables citoyens mais seulement un stéthoscope sur le médecin, Mrs. Draque lance une bouteille à la tête de Ronson, atteint le chef de la police et gifle son mari, la mère de Nick propose du cacao. Dans *Song of the Thin Man*, Nora signale à Nick que « les boucles d'oreille, c'est plus haut »[1308] après qu'elle lui ait fait admirer celles de Phyllis Talbin.

Mais aussi, les policiers sont ridiculisés par leur accoutrement de serveurs et leurs manières (*The Thin Man* et *Song of the Thin Man*). Le lieutenant Abrams supplie Nick de ne pas le laisser seul « avec cette bande »[1309] (*After the Thin Man*), il déjeune pendant la réunion, adopte une démarche chaloupée en direction d'un suspect (*Shadow of the Thin Man*). Un policier est en alerte lorsqu'Amboy met la main sous sa veste et sort un étui à cigarettes (*Song of the Thin Man*).

D'autres personnages sont également mis à contribution pour dédramatiser les réunions : Nora se trompe de suspect (« – I thought it was Macy all along ») puis demande si c'est elle, la coupable (*Shadow of the Thin Man*), Clinker demande à être éloigné du clarinettiste car peut-être quelqu'un va lui tirer dessus et le manquer[1310] (*Song of the Thin Man*).

Tout au long des enquêtes, paroles, personnages, sous-entendus comiques

Le mode comique s'introduit dans d'autres scènes d'enquête par le bon mot, l'imitation, les personnages, la situation, le contournement du code. Nick s'exclame « – C'est quoi, le gros lot ? »[1311] en découvrant le cadavre du jardinier (*After the Thin Man*). Il opère la substitution de deux sandwichs et imite la voix du policier Callaghan[1312] lorsqu'il essaie d'enquêter sur le bateau (*Song of the Thin Man*).

Dans *Another Thin Man,* l'assistant du district attorney, l'indécis Van Slack, se confronte à Nick par un jeu de regards dérobés hérités du cinéma muet. Les interrogatoires

---

[1308] « – The earring are higher up ».

[1309] « – Don't walk off and leave me with this bunch ».

[1310] « – Suppose somebody takes a shot at him and misses ».

[1311] « – Say, what is this, Bank Night ? » (le terme désigne une loterie établie pendant la Grande Dépression).

[1312] Nick a entendu sa commande d'un sandwich à un collègue, et en apporte un autre pour créer un quiproquo entre eux et avoir le champ libre.

des différents suspects sont menés par toutes sortes de policiers – en civil et en uniformes – utilisant toutes les formes de tactique policière, l'intimidation, l'insinuation, la déstabilisation. Dans *Shadow of the Thin Man*, une pièce à conviction est constituée par une facture de nettoyage énumérant des sous-vêtements féminins.

On constate que les comportements violents (bagarres, destruction, gifle, coup) sont représentés sur le mode comique de l'exagération, de la destruction, tandis que les comportements incongrus (la pose de Polly, la proposition de cacao, la demande d'aide du lieutenant) sont représentatifs du mode comique du manque d'à-propos ou de la dérision.

1.3 - Du film à « numéros musicaux » au film musical

De 1934 à 1947, on observe dans l'ensemble des films une progression dans l'incorporation des numéros de spectacle musicaux à la narration elle-même. Cette incorporation lisse la narration et maintient le spectateur dans l'illusion d'être « dans » l'histoire car montrer une salle de spectacle dans un film, c'est rappeler au spectateur qu'il est dans une autre sorte de salle de spectacle. C'est opérer une réflexivité que le cinéma met en œuvre dans d'autres genres.

On suit dans les six films une évolution qui va du spectacle plaqué sur la diégèse au spectacle devenu thème du film, en passant par le spectacle auquel assiste le personnage puis le spectacle assuré par le personnage lui-même.

En 1934, *The Thin Man* introduit le personnage de Morelli par une scène dans le bar de Studsy. La séquence commence *in media res* par la répétition d'un spectacle de danse : un groupe de *girls* dansent au son d'un piano et des directives du répétiteur. Un mouvement de caméra suit Studsy allant vers le bar où est installé Morelli. Le son de la musique s'affaiblit pendant leur dialogue et la séquence se clôt, sans retour à la répétition de danse. C'est cependant elle qui est mise en valeur en débutant la scène.

Opérant d'une autre façon, en 1936 et 1939, les scénarios s'efforcent d'introduire des scènes dans lesquelles les personnages principaux se rendent au cabaret. Les numéros de chansons (*After The Thin Man*) ou de danse (*Another Thin Man*) sont ouverts et clôturés par les applaudissements, ils se déroulent en entier et ne se plient pas à la narration mais la modèlent, nous l'avons noté en étudiant le son et la musique dans

l'ensemble des films[1313]. La séquence de danse fournit une plus-value en mettant en valeur le couple renommé de danseurs Rene y Estela[1314] tandis que les numéros de chanson présentent un intérêt commercial autre que cinématographique pour le studio[1315].

En 1941, dans *Shadow of the Thin Man*, le spectacle de danse est abandonné pour un spectacle de catch justifié par l'univers diégétique (un crime dans le monde des bookmakers). Le spectacle en lui-même s'ouvre avec la présentation des catcheurs et continue avec le combat. Mais il s'insère dans une séquence qui s'est ouverte par l'arrivée de Nick et Nora, leur placement dans la salle, leur rencontre avec des connaissances, et qui se continue par leur départ de la salle, au beau milieu du match. La représentation du spectacle se plie à la diégèse.

En 1945, dans *The Thin Man Goes Home*, c'est le personnage de Nora lui-même qui assure le spectacle : elle est poussée par Nick dans les bras d'un danseur qui l'entraîne dans une séance de jitterbug. La longueur de la scène l'apparente à un numéro qui n'est pas plaqué sur l'histoire mais justifié par l'intrigue. Est-ce dû à une évolution du Code ? Les talents de l'actrice sont ainsi mis à contribution sans dévaloriser le statut de son personnage.

En 1947, dans *Song of the Thin Man*, c'est le monde du spectacle lui-même qui est mis en scène avec la représentation des numéros musicaux et chantés, menés à leur terme en fonction de la narration (Nick doit attendre la fin du numéro de Fran pour l'interroger) ou non (les jam-sessions dont s'éclipsent Nick et Nora ou le numéro du clarinettiste interrompu par Nick pendant la réunion finale).

1.4 - Une hybridation dans le dernier film avec le *film noir*[1316]

Les cinq premiers films gardent l'homogénéité de la comédie policière où l'intérêt de l'intrigue policière cède le pas à l'amusement produit par la comédie. Il n'y a guère de suspense. Le spectateur sait qu'au cours d'une réunion finale Nick va démasquer le coupable. Il sait que celui-ci va le menacer en vain : Nick désarme (*The Thin Man*, *After*

[1313] Voir page 349,

[1314] Ils se produisent au New York's Havana-Madrid Club (www.tcm.com/tcmdb/title/1747/Another-Thin-Man).

[1315] Voir note 1259, page 348.

[1316] Voir Francine Ananian, *L'adaptation cinématographique d'un roman noir…*, *op.cit.*

the Thin Man) ou bien il a pris soin de décharger l'arme (*Shadow of the Thin Man*) ou de la faire décharger (*The Thin Man Goes Home*) avant la confrontation. Ou bien la coupable se trompe d'otage (*Another Thin Man*).

En revanche, *Song of the Thin Man*, qui s'écarte du registre de la comédie policière pour s'associer avec le film musical et la comédie familiale, se termine de façon inattendue, dans le registre et l'esthétique du *film noir*[1317].

Un début de comédie familiale

Le monde du spectacle dans lequel se situe strictement l'intrigue du dernier film est mis en relief, il en est le thème narratif : le chef d'un orchestre et une chanteuse assassinés, un musicien maintenu dans une maison de santé, un entrepreneur de spectacles coupable. Le rôle du personnage de Nicky s'est étoffé considérablement. L'enfant marche sur les traces de son père : il s'intéresse au meurtre[1318] et déduit qu'un personnage de sa bande-dessinée est un homme déguisé en femme car « une nana ne passerait jamais devant un miroir sans regarder si son jupon ne dépasse pas »[1319]. Il est l'objet de la nostalgie de Nick, montrée par trois flash-backs retraçant ses souvenirs de père. La représentation de la famille, dans le dernier film, remplace la représentation réduite au couple, de façon quasi-exclusive dans les films précédents. Si le premier film, *The Thin Man*, a pu être considéré comme préfigurant le genre *screwball*, les flashbacks du dernier film – dans leur principe et leur motif – l'en écartent définitivement[1320]. La nostalgie et l'attendrissement sont propres à la comédie familiale[1321].

[1317] L'année 1947 est l'une des plus riches en *films noirs*, entre autres : *Sang et or* (*Body and Soul*, Robert Rossen), *Né pour tuer* (*Born To Kill*, Robert Wise), *Les Démons de la liberté* (*Brute Force*, Jules Dassin), *Feux croisés* (*Crossfire*, Edward Dmytryck), *Les Passagers de la nuit* (*Dark Passage*, Delmer Daves), *Le Carrefour de la mort* (*Kiss of Death*, Henry Hathaway), *La Griffe du passé* (*Out of the Past*, Jacques Tourneur), *La Brigade du suicide* (*T-Man*, Anthony Mann).

[1318] « – Ça alors ! Un autre meurtre ! ».

[1319] « – A dame would never pass a mirror without looking if her slip was showing ».

[1320] Voir notes 1098 et 1099, page 279.

[1321] On peut y voir l'influence de Robert Riskin, collaborateur fidèle de Capra, voir note 1148, page 291.

Deux séquences hétérogènes

Cependant, le ton de deux séquences situées à la fin du film, s'écarte considérablement de la comédie, qu'elle soit familiale ou policière.

Situé aux trois-quarts du film, un quiproquo amène Nick et Nora à croire que Nicky a été kidnappé par l'épouse du suspect, Janet[1322]. Celle-ci, qui a eu un comportement singulier lors de la découverte du corps de la chanteuse assassinée, a emmené Nicky en leur absence.

Revenue avec l'enfant à l'appartement du couple, elle justifie sa conduite : elle a cherché à protéger l'enfant des menaces d'un homme armé d'un couteau, le garde du corps du bookmaker[1323]. Le registre de la séquence d'attente du retour de Janet, n'est plus celui de la comédie familiale, ni de la comédie policière, mais celui du thriller.

Les personnages féminins du *film noir*

D'autre part, la scène de la réunion finale introduit les personnages féminins du *film noir*, la femme de gangster et/ou la femme fatale : la compagne du bookmaker, interprétée par Mary Windsor, qui procède à un échange de bijoux avec Phyllis, l'épouse de Mitch Talbin qu'elle va tuer, interprétée par Patricia Morison.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:02:16 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 224 : *Song of the Thin Man*
Fran (Gloria Graham)

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:13:09 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 225 : *Song of the Thin Man*
la compagne du bookmaker (Mary Windsor)

[1322] Voir page 301, 2.5 - *Song of the Thin Man* (Edward Buzzell, 1947).

[1323] Le thème du kidnapping n'est pas étranger au roman de Dashiell Hammett, *The Thin Man* : Nora fait allusion à l'affaire Lindberg (*Romans*, *op.cit.*, p.888).

Leurs personnages sont annoncés, en quelque sorte, par celui de Fran, qui ouvre le film. Si Gloria Graham (Figure 224), qui l'interprète, n'a pas encore figuré dans les *films noirs* de Nicholas Ray[1324] ou Fritz Lang[1325], elle possède le physique de la femme fatale, accentué dans *Song of the Thin Man* par une chevelure blonde coiffée à la Veronika Lake[1326]. Sa première apparition la montre moulée dans une robe en lamé qui souligne ses formes : elle chante en semblant s'offrir aux regards.

La courte apparition de Mary Windsor (Figure 225), qui « symbolise la grande époque de la série B »[1327], renvoie à un genre bien différent de celui de la comédie. Sa plastique et son attitude renvoient au stéréotype de la compagne décorative du gangster. Patricia Morison, dans le rôle de l'épouse de Talbin, apporte dans la scène du meurtre final (Figure 227) le mélange de la beauté, de la violence et de l'érotisme caractéristique du film noir[1328]. Sa robe met en valeur son buste tout en le voilant légèrement. Elle apparaît alors avoir la froideur et l'inaccessibilité de la femme fatale.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:21:15 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 226: *Song of the Thin Man*
l'aveu du coupable

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:22:06 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 227: *Song of the Thin Man*
Phyllis tue son époux

[1324] *Le Violent* (*In a Lonely Place*) en 1953.

[1325] *Règlement de comptes* (*The Big Heat*) en 1953 et *Désirs humains* (*Human Desire*) en 1954.

[1326] Veronika Lake, telle qu'elle apparaît en 1942 dans *Tueur à gages* (*This Gun for Hire*, Frank Tuttle) et *La Clé de verre* (*The Glass Key*, Stuart Heisler) ou en 1946 dans *Le Dahlia bleu* (*The Blue Dahlia*, George Marshall), trois films noirs.

[1327] Jean Tulard, opus cité, p.965. Mary Windsor va jouer en 1948 dans *L'Enfer de la corruption* (*Force of Evil*) d'Abraham Polonsky, en 1952 dans *The Sniper* d'Edward Dmytryck et *L'Énigme du Chicago-Express* (*The Narrow Margin*) de Richard Fleischer.

[1328] Voir Marc Vernet, *Le Film noir américain…*, *op.cit.*, p.50.

Le détective impuissant

La réunion s'achève par un crime en direct devant Nick, impuissant, celui de l'entrepreneur de spectacles, Mitch Talbin par son épouse, Phyllis.

Dès le début de la réunion, le personnage du détective est modifié. Il ne s'adresse plus à l'assistance sur un ton désinvolte, comme dans les films précédents, mais avec emphase au clarinettiste : « – Dis-leur comment Tommy Drake a été tué », « – Dis-leur comment Fran Page a été tuée » où la répétition n'a plus un caractère comique mais solennel.

Il ne révèle plus en pleine lumière le nom du coupable, celui-ci s'accuse lui-même. Le changement de rôle de Nick est souligné par l'image, sombre et contrastée, et une caméra en plongée sur Mitch Talbin qui s'est levé (Figure 226) : ce n'est plus Nick qui le désigne, c'est la caméra. Celle-ci se réinstalle à hauteur de personnage pour montrer le meurtre. Nick y assiste impuissant, malgré ses exhortations – « – Laissez la police s'en occuper »[1329] – inutiles. Il semble gagné par l'impuissance et la lassitude du détective du *film noir*.

Par ce changement d'esthétique, de figures et de situations archétypales, *Song of the Thin Man* semble chercher à regrouper plusieurs genres (musical, comédie, policier) sans en définir un nouveau. Son ton s'éloigne considérablement du comique léger du premier film : c'est la fin d'un ensemble cohérent. En 1947 s'ouvre une nouvelle ère portée à la mélancolie.

1.5 - Les génériques des six films, marqueurs du genre

Le générique de film est le « lieu où s'établit un contrat entre le film et son spectateur »[1330].

Si, à propos des musiques d'ouverture, Claudia Gorbman rappelle qu'elles étaient conventionnellement « "pleines de joie et d'allégresse" pour les mélodrames, les films d'aventures et les comédies »[1331], nous avons observé que, de 1934 à 1947, elles se sont

[1329] « – Let the police have him ».

[1330] Nicole de Mourgues, *Le Générique de film*, Paris, Klincksiek, 1994, p.12.

[1331] Voir note 1261, page 349.

ingéniées à annoncer le mélange de genre des films[1332]. L'étude des génériques montre qu'ils exercent la même fonction.

Dans l'ensemble des films du « thin man », après le logo au lion de la MGM, le générique se déroule sur un, puis sur plusieurs fonds fixes, avec un effet narratif qui « se glisse de manière insidieuse dans l'esprit du spectateur et y œuvre sans qu'il en ait forcément conscience »[1333].

La typographie (Figure 228 et figures suivantes), différente pour chaque film, à l'exception de *Shadow of the Thin Man* et *The Thin Man Goes Home*, n'est pas exploitée pour créer un ensemble (comme l'est la typographie des génériques des films de Woody Allen, par exemple). Ce sont les fonds qui tendent progressivement vers l'idée d'une identité générique.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:00:18 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 228 :*The Thin Man*

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:00:18 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 229 *:After the Thin Man*

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:00:23 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 230 *:Another Thin Man*

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:00:24 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 231 *:Shadow of the Thin Man*

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:00:20 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 232 *:The Thin Man Goes Home*

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:00:20 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 233 *:Song of the Thin Man*

Le générique de *The Thin Man* s'appuie sur la plus-value d'une adaptation

Le fond du générique de *The Thin Man* (Figure 228) représente l'une des premières éditions du roman recouvert de sa jaquette (voir Figure 1, page 109). Le volume

[1332] Voir page 349, *La musique du générique : mélange des genres et glissement dans la diégèse*

[1333] Nicole de Mourgues, *op.cit.*, p.115.

est présenté presque de face et son dos est visible. Les mentions, horizontale sur le dos et verticale sur le plat recto, indiquent non seulement le titre du livre mais celui du film. Les noms et prénoms de Dashiell Hammett sont privilégiés. C'est l'auteur et le titre de son roman, dont la valeur est rehaussée par les « nobles » reliures anciennes sur lequel il s'appuie, que le film présente d'abord aux spectateurs. Cette image fixe constitue l'unique fond du générique.

Sa valeur est redondante : « couverture » d'un livre en guise d' « ouverture » d'un film. Les génériques de film s'ouvrant sur l'image d'un roman adapté à l'écran ne sont pas rares : en 1931, la première image du film de Roy Del Ruth, *Le Faucon maltais*, présente l'image d'un volume indiquant son titre et son auteur. Mais l'aspect du volume est imaginé pour les besoins du film, ne reprenant ni la couverture ni la jaquette originales.

Le générique de *The Thin Man* a la singularité de montrer le volume tel qu'il est matériellement apparu en vente au début de l'année 1934 : le logo de la maison Knopf, un lévrier, est visible au bas du dos. Nous avons noté les liens entre les industries du livre et du film[1334], ce fond de générique en est l'exemple.

Les génériques des films suivants se déroulent sur un fond dessiné sur lequel figurent plusieurs éléments.

Progression vers une identité générique

Les génériques d'*After the Thin Man* et d'*Another Thin Man* (Figure 229 et figure suivante) conservent une même disposition entre l'ombre raide d'un « thin man » à gauche et le dessin stylisé d'un couple en mouvement, du chien et de la borne à incendie, objet récurrent dès l'adaptation. Cette disposition annonce le mélange des genres de la comédie policière : l'ombre mystérieuse d'un côté et le couple qui ne semble pas s'en soucier de l'autre.

À partir de *Shadow of the Thin Man*, le fond de générique n'est plus unique : après le logo au lion, le nom du studio s'inscrit sur l'image en diagonale de l'ombre démesurée d'un « thin man » seul (Figure 234) en une manière de « logo » représentatif des films du « thin man ».

[1334] Voir page 118, *Lien des bénéfices à ceux de l'industrie du livre*

.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:00:12 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 234*:Shadow of the Thin Man* (1ère image du générique)

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:00:17 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 235:*Shadow of the Thin Man* (2ème image du générique)

Le texte s'affiche ensuite, jusqu'à la fin du générique, sur un fond également modifié (Figure 235) : le dessin du couple et de son chien, plus statique, est passé à gauche comme pour indiquer, dans le sens de la lecture, le retour et la répétition. L'ombre, par un raccord image, est celle du couple, et non celle du « thin man ». La borne à incendie a disparu.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:00:13 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 236*:The Thin Man Goes Home* (1)

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:00:16 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 237*:The Thin Man Goes Home* (2)

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:01:11 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 238*:The Thin Man Goes Home* (3)

Le fond de générique de *The Thin Man Goes Home* évolue dans la continuité : première image (Figure 236) et deuxième image (Figure 237) semblables au générique du film précédent mais un retour au « logo » du « thin man » (Figure 238) à partir de la distribution (*cast*).

Enfin, le générique du dernier film, *Song of the Thin Man*, se déroule entièrement sur le « logo » du « thin man » (Figure 233). Nick, Nora et Asta ont disparu de l'image.

Asta au générique, marqueur de la comédie

Asta, nous l'avons observé, marque la comédie. À ce titre, il bénéficie, d'*After the Thin Man* à *Shadow of the Thin Man*, d'un carton particulier dans les génériques, à la suite de la distribution (*cast*) (Figure 239 et figures suivantes). En revanche, il n'apparaît

au générique de *The Thin Man Goes Home* qu'en même temps et à la suite des acteurs (Figure 238) et disparaît du générique du dernier film.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur 0:01:21 à partir du début Réf.DVD : voir filmographie	Illustration supprimée en respect des droits d'auteur 0:01:44 à partir du début Réf.DVD : voir filmographie	Illustration supprimée en respect des droits d'auteur 0:01:28 à partir du début Réf.DVD : voir filmographie
Figure 239 : Asta au générique d'*After the Thin Man*	Figure 240: Asta au générique d'*Another Thin Man*	Figure 241: Asta au générique de *Shadow of the Thin Man*

En conclusion, on note que l'ombre du « thin man », alliée à la représentation du couple et de son chien dans les génériques de 1936 et 1939, se schématise à partir de 1941. Elle devient isolée, associée au nom du studio et, comme telle, image première des films. Le motif de l'ombre est alors transféré à l'image du couple, avouant la difficulté d'allier la comédie au film policier. En 1947, le changement de registre du film est confirmé par l'absence d'Asta au générique. La disparition de l'image du couple et du chien, pour ne laisser que l'association du studio et de l'ombre d'un « thin man » en une sorte de logo, évoque la réduction à une notion de *série*, notion que nous étudierons plus loin.

2. Les films du « thin man » et la transfictionnalité

La transfictionnalité, selon Richard Saint-Gelais, est « un phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise des personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel » [1335]. L'auteur, même s'il étudie particulièrement le texte littéraire, donne à la notion de *texte* « une acceptation [sic] large qui couvre aussi le cinéma, la télévision, la bande dessinée etc.» [1336].

Le procédé, qui a son origine dans la pratique du roman-feuilleton au XIXe siècle, vise la fidélisation d'un public. « Un jeu d'attente s'instaure ainsi aux origines de la

[1335] Richard Saint-Gelais, *op.cit.*, p.7.

[1336] Voir Richard Saint-Gelais, *op.cit.*, note 1, p.7.

littérature commerciale : attendre la suite de l'histoire pour le roman-feuilleton, en France, attendre les nouvelles aventures du héros favori pour les "pulps", aux États-Unis[1337] ». Cependant, la pratique peut être savante et d'une distribution commerciale certainement confidentielle, comme un certain nombre d'ouvrages cités par Richard Saint-Gelais le suggèrent[1338].

L'étude de la transfictionnalité va de pair avec celle de la transtextualité : la première peut-elle se passer de la seconde ?

2.1 - Le devenir du personnage de transfiction et sa légitimité

L'opération de transfictionnalisation est presque inséparable de la notion de personnage[1339] quoique Richard Saint-Gelais cite des cas de transfictionnalisation autour d'objets[1340]. La forme la plus simple et la plus répandue du texte transfictionnel donne une expansion aux aventures du héros d'une fiction, plus rarement de l'un de ses personnages secondaires. Dans sa forme la plus surprenante, elle fait se rencontrer, dans une fiction originale (*crossover*), des personnages de fictions antérieures indépendantes les unes des autres, d'un ou de plusieurs auteurs différents[1341]. Les films qui suivent l'adaptation du roman de Dashiell Hammett, *The Thin Man*, s'inscrivent dans la première

---

[1337] Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p.6.

[1338] Citons un exemple : le livre de Sylvère Monod, *Madame Homais* (Paris, Belfond, 1988), ne figure plus au catalogue des Éditions Belfond (www.belfond.fr, consulté le 21/11/2016). Il est en vente, d'occasion, sur les grands sites marchands, et disponible sous format numérique. Notons que trois universités, seulement, en France en offrent un exemplaire (catalogue Sudoc http://www.sudoc.abes.fr consulté le 21/11/2016) mais qu'aucun n'est disponible à la Bibliothèque de l'université Paul Valéry à Montpellier.

[1339] Anne Besson, *op.cit.*, p.47 : « le retour d'un personnage déjà présenté, installé, demeure le moyen le plus simple et le plus efficace d'unifier fortement les différents épisodes d'un cycle ».

[1340] Voir Richard Saint-Gelais, *op.cit.*, note 3, p.20.

[1341] Le film *Murder by Death* (Robert Moore, 1976) réunit des personnages de détective parodiant Charlie Chan (« Sidney Wang »/Peter Sellers), Nick et Nora Charles (« Dick and Dora Charleston »/ David Niven et Maggie Smith), Hercule Poirot (« Milo Perier »/James Coco), Sam Spade et Richard Diamond (réunis en « Sam Diamond »/Peter Falk), Miss Marple (« Jessica Marbles »/Elsa Lanchester), ainsi que Truman Capote et Alec Guiness.

forme, la plus simple, en reprenant les personnages de Nick Charles, son épouse, Nora et leur chien, Asta.

De la pratique de la transfictionnalité, pourrait découler l'idée que « le personnage transcenderait son texte d'origine pour se mettre à circuler à travers l'intertexte (quand ce n'est pas l'intermédialité), présent dans chaque œuvre mais assujetti à aucune »[1342]. Cependant, les nécessaires modifications du personnage, de transfiction en transfiction, suscitent le problème suivant : « À partir de quel degré d'altération [le personnage de transfiction] cesse-t-il d'être le "même" ? »[1343]. La question se pose au sujet du personnage de Nick à partir de *Shadow of the Thin Man* : nous y apprenons qu'il joue aux courses de façon assidue, ce que rien ne laissait présager dans les films précédents. Dans *The Thin Man Goes Home*, il est doté d'un père médecin dans une petite ville de province et son origine grecque a disparu. Il semble alors que le retour qu'il effectue dans la transfiction n'est pas « congruent »[1344], que cette apparition ne se cumule pas tout à fait avec les précédentes pour développer le personnage que nous connaissions.

Un autre problème est celui de la légitimité du personnage de transfiction en fonction de(s) auteur(s), pour le lecteur ou le spectateur.

La légitimité du personnage des continuations autographes et allographes

On accorde une légitimité à l'auteur d'une suite autographe, quoi qu'il puisse aussi bien être suspecté d'exploitation abusive que l'auteur de la suite allographe. Gérard Genette est plus tendre avec le premier (« il est tout naturel qu'un auteur veuille profiter lui-même d'une telle aubaine »[1345]) qu'avec le second (qui diffère indéfiniment le dénouement « pour ne pas tuer la poule aux œufs d'or »[1346]). Cependant, Richard Saint-

---

[1342] Richard Saint-Gelais, *op.cit.*, p.14.

[1343] *Idem*, p.22. Même un personnage « référentiel » (voir note 65, page 23), Napoléon, par exemple, dans *Une ténébreuse affaire* (Balzac, 1841), se trouve transformé par son acceptation d'une rencontre fictionnelle avec le personnage de Mademoiselle de Saint-Cygne et par sa réponse fictionnelle à la demande de grâce que celle-ci fait (voir plus haut, page 19, 1.3 - *L'introduction de la figure de l'enquêteur et/ou du criminel dans la littérature légitime au XIXe siècle en Europe et aux États-Unis*).

[1344] Daniel Aranda, citée par Anne Besson, *op.cit.*, p.71 : « ce que Daniel Aranda appelle le retour "congruent" (les apparitions successives du personnage s'additionnent et sont compatibles entre elles) ».

[1345] Gérard Genette, *Palimpsestes…*, *op.cit.*, p.282.

[1346] *Idem*, p.283.

Gelais fait une distinction entre les suites autographes qui semblent faire partie d'un dessein initial et celles, plus tardives, dont les auteurs semblent découvrir « après coup des virtualités insoupçonnées à ce qu'ils ont écrit »[1347]. Les suites allographes, elles, lui semblent n'atteindre jamais la légitimité des suites autographes[1348].

Que le texte transfictionnel soit autographe ou allographe, la paternité des auteurs de littérature populaire est, quoi qu'il en soit, mise à mal par Antonio Gramsci :

> Le nom et la personnalité de l'auteur n'ont pas d'importance, c'est le protagoniste qui compte. Les héros de la littérature populaire, une fois entrés dans la sphère de la vie intellectuelle populaire, se détachent de leur origine « littéraire » et acquièrent la validité du personnage historique. Toute leur vie intéresse, de leur naissance à leur mort et cela explique le succès des « suites » […] Il ne faut pas prendre l'expression « personnage historique » au sens littéral […] mais au sens métaphorique pour comprendre que le monde fantastique prend dans la vie intellectuelle populaire l'aspect concret d'une fable particulière[1349].

Or, qu'en est-il, toutefois, de la « validité du personnage historique » ? L'emploi du terme « personnage » pour désigner un acteur réel de l'Histoire est significatif. Plus que le « personnage » de roman, il possède une *persona*.

> La *persona* n'est qu'un masque, qui, à la fois, dissimule une partie de la psyché collective dont elle est constituée, et donne l'illusion de l'individualité : un masque qui fait penser aux autres et à soi-même que l'être en question est individuel, alors qu'au fond il joue simplement un rôle à travers lequel ce sont des données et des impératifs de la psyché collective qui s'expriment. [1350]

La notion d' « auteur » est travaillée par chaque lecteur qui, un peu comme le continuateur, autographe ou allographe, contribue à une transformation du personnage, qu'il soit issu de la littérature populaire comme de la littérature légitime, comme nous l'avons remarqué à propos de l'adaptation cinématographique d'un texte littéraire.[1351]

[1347] Richard Saint-Gelais, *op.cit.*, pp.72 et 73.

[1348] *Idem*, p.73.

[1349] Antonio Gramsci, *Cahiers de prison*, cahiers 6 à 9, trad. de l'italien par Monique Aymard et Paolo Fulchignoni, Paris, Éditions Gallimard, 1983, pp.325 et 326.

[1350] Carl G. Jung, *op.cit.*, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1964, pp.83 et 84.

[1351] Voir page 115, 1.2 - *L'adaptation cinématographique, source de débats*.

La particularité des continuations cinématographiques

La continuation littéraire est soit le fait de l'auteur lui-même, soit d'un autre écrivain. La continuation cinématographique offre en plus la particularité d'être opérée par plusieurs intervenants à plusieurs niveaux : le(s) auteur(s) du sujet, le(s) scénaristes(s), le(s) réalisateur(s). Même si l'auteur littéraire ou le réalisateur initial y participe, il y a toujours une part d'allographie dans le résultat cinématographique final.

Nous avons noté plus haut[1352] que les contributions autographes de Dashiell Hammett à *After the Thin Man* et *Another Thin Man* ont été transformées par les scénaristes Frances Goodrich et Albert Hackett : ce sont eux, par exemple, qui remanient l'intrigue policière d'*After the Thin Man* et ont l'idée d'introduire la grossesse de Nora à la fin du film[1353]. Enfin, les scénarios sont eux-mêmes modifiés au tournage et/ou au montage, comme on le constate dans l'étude de l'adaptation[1354].

À cette multiplicité d'intervenants, s'ajoute la « posture socio-économique qui, au-delà de notations anecdotiques, montre la pluralité des apports dont résulte le film »[1355]. La stratégie commerciale de la MGM implique que, si le succès du roman suscite l'adaptation cinématographique de *The Thin Man*, c'est le succès du film qui permet d'envisager une continuation[1356]. D'autre part, la stratégie de l'agent de William Powell, Myron Selznick, continue à intervenir dans le choix de l'acteur, après la décision consciente de le faire passer du rôle de *villain* à celui de personnage romantique.[1357]

Une autre particularité de la transfictionnalité cinématographique, qui est d'un autre ordre, tient au fort pouvoir de reconnaissance procuré au spectateur[1358] par

---

[1352] Voir page 285, 1.1 - *Les continuations autographes et la collaboration avec les scénaristes* .

[1353] Voir note 1130, page 286.

[1354] Voir page 258, *Du scénario au film : dynamisation de l'action, indices et contre-indices* .

[1355] Pierre Beylot et al., *Les Images en question : cinéma, télévision, nouvelles images ; les voies de la recherche*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p.60.

[1356] Voir page 284, 1. *The Thin Man, roman et film : une veine scénaristique*

[1357] Mark Winokur, *William Powell and the Transformation of Ethnic Hollywood*, Cinema Journal 27, n° 1, Fall 1987, p.11 : « the conscious Hollywood decision to convert Powell from villain to romantic lead ».

[1358] Jean-Marc Leveratto relève, à propos de la star, « le caractère immédiatement évocateur, la magie du nom de l'acteur, qui explique l'importance de la star pour le public ». Ce qui est valable pour la star, l'est aussi pour l'acteur en général. *De « l'étoile » à « la star » L'acteur de cinéma et la naissance du film de*

l'incarnation du personnage lorsque celle-ci est confiée au même acteur. L'assimilation de l'acteur à un personnage récurrent présente le danger, pour lui-même, d'un enfermement dans un rôle-type mais l'avantage pour le studio de donner, à l'ensemble des films, une cohérence, malgré l'hétérogénéité des suites allographes. [1359] Ce n'est pas éloigné du principe du *star sytem*, dont Richard Dyer relève le paradoxe :

> D'un côté la star entre en contradiction avec le principe du jeu, puisque c'est pour sa personnalité qu'elle a été choisie plutôt que pour son aptitude à la perdre ; pourtant, sa capacité à jouer une certaine personnalité de façon répétée dans des films et tout au long de sa carrière, représente, en soi, une forme de savoir-faire professionnel[1360].

2.2 - Les mots qui nomment le rapport au temps des transfictions par rapport à celui du texte-source

L'ensemble des films du « thin man » s'inscrit dans le mode de la continuation proleptique[1361]. Ce mode est le plus fréquent comme le relève Gérard Genette qui distingue

> outre la continuation par l'avant (c'est-à-dire l'*après*) ou, pour parler français, *proleptique* (la plus répandue […]), une continuation *analeptique* ou par l'arrière (c'est-à-dire l'*avant*), chargée de remonter, de cause en cause, jusqu'à un point de départ plus absolu, ou du moins plus satisfaisant, une continuation *elliptique* chargée de combler une lacune ou une ellipse médiane, et une continuation *paraleptique*, chargée de combler d'éventuelles paralipses, ou ellipses latérales (« Que faisait X pendant que Y… »).[1362]

---

qualité dans Vincent Amiel et al. (dir.), *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, colloque de Cerisy, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p.57.

[1359] Richard Saint-Gelais applique cette facilité de reprise à la transfictionnalité elle-même : « nulle meilleure façon de dissiper les doutes du lecteur quant à un éventuel lien entre ce qu'il lit et une autre fiction que d'en reprendre un protagoniste connu », *op.cit.*, p. 20.

[1360] Richard Dyer, *Federico Fellini et l'art du casting* dans Vincent Amiel et al. (dir.), *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, colloque de Cerisy, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p.105.

[1361] Au terme « proleptique » correspond l'anglais *sequel* tandis qu'à « analeptique » correspond l'anglais *prequel*. Richard Saint-Gelais indique la proposition ironique, par Gary Westfahl d'*interquel* et *paraquel* pour les deux autres termes indiqués par Gérard Genette. Voir Richard Saint-Gelais, *op.cit.*, page 77, note 2.

[1362] Gérard Genette, *Palimpsestes…*, *op.cit.*, pp.242 et 243.

La suite proleptique ou *sequel* est la plus fréquente : *Murder on the Underground Express : Son of a Son of the Thin Man*, publié en décembre 2013, conte les aventures de Nicholas Charles III[1363]. La continutation analeptique, ou *prequel*, plus rare, existe toutefois autour des romans de Dashiell Hammett. La plus connue, en France, est celle de Joe Gores, *Spade & Archer, une histoire avant l'histoire du… Faucon maltais de Dashiell Hammett*[1364], qui explore le passé des deux détectives avant la mort de Miles Archer dans *Le Faucon maltais.* Moins connue, semble-t-il est celle de Scott F. Neve, *The Heiress & the Detective, The Thin Man's Nick & Nora : Origin*[1365], qui imagine la rencontre des deux personnages avant l'aventure du « thin man ».

Un autre rapport au temps existe pour le lecteur/spectateur : celui de l'écart de temps entre la publication ou la sortie du texte-source et celles des continuations proleptiques, qui peuvent, ou non, correspondre, à son propre temps réel. Cet écart a une incidence, nous l'observons plus bas, dans le mode de la *suite*. Cependant, cette incidence est éphémère : elle ne concerne qu'une réception en « temps réel » : la relecture des feuilletons plusieurs années après leur parution ou la ressortie périodique des films d'une série propose un tout autre rapport à la chronologie. L'interaction, entre le texte-source et la continuation, se différencie alors selon les générations de lecteurs ou de spectateurs.

2.3 - Les formes de la *suite* et de la *série*[1366]

Deux grandes formes procèdent à l'expansion transfictionnelle. La première forme approfondit et étire une intrigue initiale, c'est la *suite*. La seconde propose « la déclinaison (quasi infinie) d'un prototype de départ »[1367], c'est la *série*.

Même si Gérard Genette, citant d'Alembert (« On donne la continuation de l'ouvrage d'un autre et la suite du sien »), relève la différence génétique entre suite

---

[1363] P. A. Gawel, *Murder on the Underground Express : Son of a Son of the Thin Man*, Bloomington, In, AuthorHouse, 2013.

[1364] Joe Gores, *Hammett, op.cit.*.

[1365] Une nouvelle de, semble-t-il, 31 pages, disponible sur Amazon en format Kindle.

[1366] Les termes « suite » et « série » seront mis en italiques quand ils désignent ces formes.

[1367] Stéphane Benassi, *Séries et feuilletons T.V. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, CÉFAL, 2000, p.49. Cité par Richard Saint-Gelais, *op.cit.*, p.27.

autographe et continuation allographe[1368], nous adopterons la définition des notions de *suite* (ou cycle[1369]) et de *série* telles que définies plus haut.

La suite : « le tout vaut plus que ses parties »

La *suite* à une œuvre fictionnelle répond à la question : « Et ensuite, que devient le héros ? Que deviennent les personnages qui gravitent autour des héros ? »[1370]. L'histoire du cinéma en fournit très tôt des exemples : *King Kong* sort en mars 1933, *Le Fils de Kong* (*The Son of Kong*) sort en décembre de la même année.[1371]

> Retour évolutif, continuité de l'intrigue et totalisation : dans le cycle, la chronologie fait le lien entre les parties d'*un tout qui vaut plus que ses parties*. Les intrigues de chaque partie peuvent être largement indépendantes, mais la présence entre elles d'une temporalité partagée dans la durée fait que le monde fictionnel présenté ne peut que se développer ou se transformer au fur et à mesure de leurs apparitions, et même le doit pour préserver un quelconque intérêt et justifier ainsi son existence[1372].

Si la *suite* à une œuvre ne tient pas compte de la clôture du récit voulue par l'auteur, cette façon de « retirer à son dénouement le rôle privilégié qu'il jouait dans la configuration esthétique et sémantique de l'œuvre [initiale] »[1373] peut se reproduire dans la suite elle-même, laissant place, dans une semi-clôture, à une potentielle suite de la *suite*, pratique héritée du roman-feuilleton.

> Les cycles romanesques [les *suites*] représentent l'adaptation de ce modèle structurel [du roman-feuilleton] à des « épisodes » beaucoup plus longs, aux dimensions du roman, et à une périodicité elle-même aussi plus longue : on ne suit pas l'intrigue au jour le jour, le temps d'attente entre les épisodes va de quelques mois à plusieurs années. Cette évolution se traduit logiquement par un

---

[1368] Gérard Genette, *Palimpsestes…*, *op.cit.*, p.222.

[1369] Je reprends l'équivalence faite par Richard Saint-Gelais, *op.cit.*, p.27, entre cycle et série à propos de la terminologie d'Anne Besson (« "cycle" dans la terminologie d'Anne Besson »), quoique la notion de *cycle* pose d'autres questions que la *suite*, en particulier son caractère prémédité et planifié.

[1370] Elle peut également répondre à la question : « Que devient la société après la victoire ou la mort du héros ? ».

[1371] Tous deux réalisés par Meriam C. Cooper et Ernest B. Shoedsack.

[1372] Anne Besson, *op.cit.*, p.23 (c'est moi qui souligne).

[1373] Richard Saint-Gelais, *op.cit.*, p.72

relâchement de la stricte linéarité chronologique : le cycle [la *suite*] ne peut plus guère, comme le roman-feuilleton, se modeler sur le cours quotidien de la vie de ses lecteurs.[1374]

Dans une *suite*, le dénouement de l'histoire est mis provisoirement en attente. L'ensemble des films d'une *suite* ressemble à un vaste film divisé en chapitres avec, pour chacun, sa chute (le *cliffhanger*).[1375] Son principe est le morcellement mais le héros cinématographique de la *suite* (Nick Charles, Harry Potter), pour un développement chronologique vraisemblable, *doit* être interprété par le même acteur (William Powell, Daniel Radcliffe).

Dans les films du « thin man », c'est la narration de la vie privée du couple et de son chien qui fait appartenir l'ensemble à la *suite*. Les films qui suivent l'adaptation du roman de Hammett en gardent l'univers de référence (urbain, aisé) en l'explorant au travers des aventures de Nick et Nora (la sphère privée : la parenté de Nora et celle de Nick, leurs relations ; la sphère publique : monde des courses et du divertissement).

Les sorties des films sont espacées de deux à trois ans. Pour ancrer la fiction dans le réel contemporain sans toutefois se modeler précisément sur le quotidien des lecteurs, les films abordent de loin l'entrée en guerre et l'espionnage industriel qui en résulte (*The Thin Man Goes Home*) ou la popularité grandissante du jazz (*Song of the Thin Man*). Il est à noter que ce dernier film met en évidence involontairement, par défaut de présence[1376], le quotidien d'une partie des Américains victimes de la ségrégation raciale : tous les musiciens – de *jazz* – y sont blancs.

La *série* : les parties « l'emportent sur le tout »

Au contraire de la suite qui développe le devenir du héros, la série s'attache à le replacer dans une situation paradigmatique, en une « forme non séquentielle de l'extension »[1377].

[1374] Anne Besson, *op.cit.*, p.18.

[1375] Voir plus bas, note 1394, page 396.

[1376] Voir Edmond Cros, *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.15 : « faire [du tissu textuel], dans les termes d'Althusser, une "lecture symptomale", c'est-à-dire une lecture plus attentive à ce que le texte tait qu'à ce qu'il exprime ».

[1377] Richard Saint-Gelais, *op.cit.*, p.99.

> Retour répétitif, discontinuité de l'intrigue, réitération : la série est l'ensemble où *les parties l'emportent sur le tout*, c'est-à-dire où chaque partie vaut fondamentalement pour le tout […] le passage du temps n'exerce pas sur [le monde fictionnel] sa fonction métamorphosante. Des intrigues analogues se déroulent dans un monde fictionnel inaltérable d'où la chronologie est absente[1378].

Le héros cinématographique de la *série* (James Bond) peut ne pas être interprété par le même acteur (six acteurs différents, de Sean Connery à Daniel Craig[1379]).

Dans l'ensemble des films du « thin man », c'est l'intrigue policière qui obéit non seulement aux codes du genre policier mais aux lois de la *série* avec le retour répétitif d'une trame narrative paradigmatique : un crime ou une disparition inquiétante, la réticence première de Nick à s'en mêler, la survenue d'un élément qui l'incite à enquêter aux côtés de policiers incompétents, une enquête dépourvue de réelle action, le rassemblement final de tous les personnages de la fiction en une réunion présidée par Nick, l'exposition de sa prétendue perplexité, le surgissement d'une nouvelle inopinée ou d'un incident révélateur, la désignation du coupable qui alors le menace et sa réaction ou l'intervention d'un des participants pour le protéger. À l'exception du dernier film, dans lequel le coupable se désigne lui-même avant que Nick ne le fasse, toutes les intrigues se déroulent selon ce schéma.

Que « les parties l'emportent sur le tout » n'est pas sans évoquer les problèmes posés par la classification des films en *genres* : on doit retrouver dans chaque partie ce qui la rattache au tout, comme on doit n'y pas retrouver ce qui l'en détacherait. À propos du genre des films, Marc Vernet propose une formule d'inclusion et d'exclusion :

> Un film de genre ne doit pas (ou plutôt doit ne pas) comprendre certains éléments, car la « loi du genre » est aussi inclusive qu'exclusive. Il ne saurait y avoir par exemple, dans le film policier, d'épisode chanté et dansé par le héros, ou, dans la comédie musicale, de mort violente particulièrement atroce.[1380]

[1378] Anne Besson, *op.cit.*, pp.22 et 23 (c'est moi qui souligne).

[1379] De *James Bond contre Dr No* (Terence Young, 1962) à *Spectre* (Sam Mendes, 2015).

[1380] Marc Vernet, *Genre* dans *Lectures du film*, *éléments pour une sémiologie du cinéma*, Paris, Éditions Albatros, 1980, p.110.

La formule ne peut être appliquée à la *série* : on doit retrouver dans celle-ci la réitération, on n'y doit pas retrouver la chronologie.

La formule ne peut pas s'appliquer à la *suite* à cause de l'ordre du temps qui se déroule. Si la *série*, comme le *genre*, sont des collections d'objets classifiables, la *suite* constitue un objet unique d'enchaînements causals[1381]. Paul Ricœur, commentant Aristote, le résume : « L'une après l'autre, c'est la suite épisodique [la *série*] et donc l'invraisemblable ; l'une à cause de l'autre, c'est l'enchaînement causal [la *suite*] donc le vraisemblable »[1382]. C'est pourquoi l'acteur peut ne pas être le même dans la *série* qui s'accorde de l'invraisemblance, mais doit l'être dans la *suite* afin qu'elle soit vraisemblable.

3. Les films du « thin man » : combinaison de la *suite* et de la *série*

Au sein de l'ensemble des six films, une longue histoire se déroule chronologiquement qui suit l'évolution du couple, l'arrivée d'un enfant qui, de bébé devient garçonnet puis pré-adolescent. Les personnages, qui vieillissent, appartiennent au mode de la *suite*. Les intrigues policières renouvelées dans chaque film, avec une trame narrative paradigmatique et l'apparition de personnages nouveaux, appartiennent au mode de la *série*. Cependant, à l'exemple du personnage de Nick qui appartient aux deux modes, il se joue un croisement entre les personnages permanents et la trame évolutive de la *suite* d'un côté et les personnages renouvelés et la trame constante de la *série* de l'autre côté.[1383]

Après avoir étudié précédemment l' « institution Hollywood » son âge d'or et sa pratique de l'adaptation des œuvres littéraires[1384], nous abordons le sujet de sa pratique des *séries* et des *suites*.

[1381] Il serait intéressant d'approfondir le rapport entre la *série* et la notion d'éternel retour et le rapport entre la *suite* et la notion d'apocalypse constamment différée.

[1382] Paul Ricœur, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, *op.cit.*, p.85.

[1383] Soixante années après *The Thin Man* et ses continuations, c'est le mode de fonctionnement d'une « série » policière télévisée américaine telle que *NYPD Blue*, première saison de septembre 1993 à mai 1994 en vingt épisodes (DVD, Studio 20th Century Fox, sortie août 2006). Chaque épisode comporte une ou plusieurs résolutions de cas et d'enquêtes tandis que la vie personnelle des personnages principaux se développe tout au long des épisodes qu'elle chevauche.

[1384] Voir page 126, 2. *L'institution Hollywood* et page 139, 3. *De l'écrit à l'écran à Hollywood*.

3.1 - La Métro-Goldwyn Mayer, les *series* et les *serials*

Anne Besson voit, dans le principe de la *suite* ou de la *série* littéraire, une réponse à un seul et même enjeu, de nature mercantile : « il s'agit d'une entreprise de fidélisation du public[1385] ». Son affirmation peut être appliquée à la pratique cinématographique correspondante. Nous avons observé[1386], en étudiant le personnage de l'enquêteur, que tous les studios ont aspiré à une fidélisation du public.

> Ayant eu son début en 1912 avec la sortie d'une série de films intitulés *Qu'est-ce-qui est arrivé à Mary ?* (qui était juste une série plus qu'un feuilleton, mais avec la permanence d'un personnage principal et d'une trame narrative), le feuilleton, en tant que forme cinématographique, commença à prendre la tournure qu'il eut finalement pendant la période des années 1913 à 1915 […] Comme moyen unique de distraction, qui donnait aux spectateurs un sujet de conversation entre les épisodes et leur retour de semaine en semaine, la popularité du feuilleton s'accrut. Il devint la base des programmes de cinéma dans les années précédant et suivant 1920, quand les premiers producteurs de longs métrages expérimentaient et développaient les idées, les techniques et les sujets qui pouvaient attirer la masse grandissante du public de cinéma. [1387]

Ces films de production B fonctionnent comme les lignes de bande-dessinée dans les quotidiens. La Metro-Goldwyn-Mayer, cependant, soucieuse d'une certaine qualité, est équipée d'un département de production B spécialisé dans des *series* ou des *serials*, avec des vedettes importantes et un budget que d'autres studios considèrent comme celui

---

[1385] Anne Besson, *op.cit.*, p.16.

[1386] Voir page 139, 3. *De l'écrit à l'écran à Hollywood,.*

[1387] William C. Cline*, In the Nick of Time, Motion Picture Sound Serials*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 1984, p.1 : « Having had it beginning in 1912 with the Edison Company's release of a series of films titled *What Happened to Mary ?* (which was just that – a series rather than a serial – but with a continuing main character and general story line), the serial as a form of motion picture entertainment began to take shape as it would eventually be during the period from 1913 to 1915 […] As a unique form of entertainment that gave the moviegoer something to talk about between episodes and come back to week after week, the serial grew in popularity and became a mainstay for theatres in the years preceding and following 1920, when the pioneer producers of the feature-length film were experimenting and developing ideas, techniques and subjects that would be attractive to the growing public market ».

d'un film de production A.[1388] La MGM, outre les personnages d'enquêteurs, Philo Vance et Nick Charles, exploite par exemple, à la même époque que ce dernier, ceux de Maisie Ravier, de Tarzan ou d'Andy Hardy.

Maisie, une héroïne de série

Le personnage de Maisie, héroïne du roman de Wilson Collison, *Dark Dame* (1935), est joué par une seule actrice, Ann Sothern, dans dix films de 1939 (*Maisie*, Edwin L. Marin) à 1947 (*Undercover Maisie*, Harry Beaumont), tandis que son partenaire masculin se renouvelle de film en film[1389]. L'ensemble des films de « Maisie » semble appartenir au mode de la *série*.

Tarzan entre la suite ou la série

Les personnages de Tarzan, héros du roman d'Edgar Rice Burroughs, *Tarzan of the Apes* (1912) et de sa compagne, Jane, sont mis en scène dans six films de la MGM, tous interprétés par Johnny Weissmuller et Maureen O'Sullivan, de 1932 (*Tarzan the Ape Man*, Woody S. Van Dyke) à 1942 (*Tarzan's New York Adventures*, Richard Thorpe). Les titres, tels celui du dernier film, indiquent la notion de série : *Tarzan Escapes* (R. Thorpe, 1936), *Tarzan's Secret Treasure* (R. Thorpe, 1941) mais certains indiquent également la notion de suite (*Tarzan and His Mate*, C. Gibbons et J. Conway, 1934), *Tarzan Finds a Son* (R. Thorpe, 1939).

Andy Hardy, héros d'une suite

Le cas du personnage d'Andy Hardy, l'un des multiples personnages d'une pièce d'Aurania Rouverol, *Skidding*, montée à New York en 1928, est plus complexe. Le

---

[1388] James Naremore, *More Than Night…*, *op.cit.*, p.141 : « The most profitable B pictures functioned much like the comic strips in the daily newspapers […] Even a major studio like MGM was equiped with a so-called B unit that specialized in the serial productions. At MGM, however, the Andy Hardy, Dr. Kildare and Thin Man films were made with major stars et with what some organizations would have considered A budgets ».

[1389] Cinq réalisateurs se partagent la réalisation des dix films : Edwin L. Marin (quatre films), H. C. Potter, Roy Del Ruth et Norman Z. McLeod (un film chacun), Harry Beaumont (les trois derniers films).

premier film[1390] de l'ensemble, au titre évocateur, *A Family Affair* (1937), présente le sujet : le juge Hardy entouré de sa femme, de sa fille Marian, de son fils Andy, d'une amie des deux enfants, Polly, et de la tante Milly. Les titres originaux des films suivants indiquent que le thème se déplace de la famille (*Judge Hardy's Children* et *Out West with the Hardys* en 1938, *The Hardys Ride High* et *Judge Hardy and Son* en 1939) pour se focaliser sur un de ses membres, le fils Andy. Dès 1938, avec *Love Finds Andy Hardy*, puis *Andy Hardy Gets Spring Fever* en 1939 l'intérêt est centré sur le fils[1391] joué depuis le début par Mickey Rooney. La particularité (et sans doute la popularité) de cet ensemble de quinze films dont les sorties sont très rapprochées (quinze films en dix ans), tient à la reprise de mêmes acteurs pour au moins six rôles. Lionel Barrymore et Spring Byington qui jouent le juge et son épouse dans le premier film, sont remplacés dans le second par Lewis Stone et Fay Holden qui les interprètent jusqu'à la fin. Dans le premier film, Cecilia Parker qui interprète Marian Hardy reprend le rôle onze fois, Sarah Haden qui joue la tante Milly reprend le rôle treize fois. Ruth Rutherford joue douze fois le rôle de l'amie des enfants, Polly.[1392] L'ensemble des films d' « Andy Hardy » appartient au mode de la *suite*.

Il y a une analogie entre les films de ces trois ensembles et ceux du « thin man » : l'organisation du travail à la Metro-Goldwyn-Mayer en favorise la cohérence avec les mêmes équipes de réalisateurs, les mêmes acteurs et la permanence de Cedric Gibbons et Douglas Shearer respectivement responsables des décors et du son.

Il serait intéressant, dans une autre étude, de découvrir pourquoi, en revanche, le studio n'adopte pas cette stratégie pour le couple de personnages, Joel et Garda Sloane,

---

[1390] Premier film d'un ensemble de quinze, tous réalisés par George B. Seitz (décédé en 1944), à l'exception du dernier, réalisé par Willis Goldbeck en 1946.

[1391] À partir de 1940, tous les titres reprennent le nom du fils : *Andy Hardy Meets Debutante* en 1940, *Andy Hardy's Private Secretary* (1941) et *Life Begins for Andy Hardy* en 1941, *The Courtship of Andy Hardy* (1942) et *Andy Hardy's Double Life* en 1942), *Andy Hardy's Blonde Trouble* en1944, *Love Laughs at Andy Hardy* en 1946. Les titres français opèrent plus tôt le recentrage sur le fils : *André Hardy cow-boy* pour *Out West with the Hardys*, *André Hardy millionnaire* pour *The Hardys Ride High* et *André Hardy détective* pour *Judge Hardy and Son*.

[1392] En 1958, *Andy Comes Home* (Howard W. Koch), produit par Fryman Enterprises mais distribué par la MGM, reprend plusieurs acteurs : Mickey Rooney, Fay Holden, Cecilia Parker et Sarah Haden.

créé par Harry Kurnitz (coscénariste par ailleurs de *Shadow of the Thin Man*). Le couple apparaît dans trois films : *Règlement de comptes* (*Fast Company,* Edward Buzzell, 1938), *Mon mari conduit l'enquête* (*Fast and Loose*, Edwin L. Marin, 1939) et *Mon mari court encore* (*Fast and Furious*, Busby Berkeley, 1946) dont les titres originaux, avec le mot « fast », montrent la volonté de constituer un ensemble. Cependant, les interprètes sont, à chaque fois, différents : ce sont, respectivement, Melvyn Douglas et Florence Rice en 1938, Robert Montgomery et Rosalind Russell en 1939, Franchot Tone et Ann Sothern en 1946. Est-ce dû à l'indisponibilité des acteurs ou à un manque de richesse exploitable du matériau initial ? L'année de la sortie du premier de ces films, 1938, était-elle propice ?

Le public a pu adopter le couple de Nick et Nora en 1934 en raison d'un optimisme lié à l'élection de Franklin D. Roosevelt l'année précédente, et continuer à suivre avec intérêt leurs aventures. En 1938, un pessimisme est apparu : la crise n'est pas terminée et la politique en Europe suscite des inquiétudes. L'Oscar du meilleur film est remporté cette année-là par *Vous ne l'emporterez pas avec vous* (*You Can't Take It With You*, Frank Capra) qui, certes, affiche une confiance dans l'avenir d'un couple de *jeunes gens* n'appartenant pas à une société mondaine, mais il est tout de même question de banquier intraitable et d'expropriation.

3.2 - Les marqueurs de la *suite* : transtextualité, passé intra-diégétique et évolution du personnage de l'enfant

Les trois premiers films montrent un souci de cohésion que l'on peut attribuer à l'invention des histoires par Dashiell Hammett, à l'écriture des scénarios par le couple Frances Goodrich et Albert Hackett et à une réalisation par un même directeur, Woody S. Van Dyke. Les marqueurs de la *suite* s'y observent particulièrement dans le soulignement des enchaînements entre les films et les renvois à un passé intra-diégétique. Les trois derniers films ont moins le souci d'une chronologie transtextuelle, la notion de suite est mise en évidence par le vieillissement de l'enfant.

Les trois premiers films : transition par la diégèse et l'image dans les clôtures et les ouvertures[1393]

The Thin Man se termine dans un train que l'on voit filant dans la nuit de droite à gauche de la dernière image (Figure 242) figurant le voyage, de la côte Est à la côte Ouest, du couple qui rentre « à la maison ». Deux années après, le film suivant, *After the Thin Man*, débute par l'image d'un train filant, de jour, de droite à gauche de l'écran, dans un paysage typique de la côte Ouest (Figure 243).

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:27:01 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 242: fin de *The Thin Man*
le train roule de droite à gauche

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:01:27 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 243: début d'*After the Thin Man*
le train roule de droite à gauche

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:45:29 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 244: fin d'*After the Thin Man*
le train roule de gauche à droite

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:02:02 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 245: début d'*Another Thin Man*
la gare de Grand Central

[1393] Phyll Smith (Colloque SERCIA 2016 « Cinema and Seriality/Cinéma et Sérialité ») pose la question, par l'intermédiaire de Twitter, de savoir si cette stratégie s'accompagne d'une ressortie des films en double programme (« Does "minding the gap" here show an eye to the possibility of a double bill reissue ? »).

After the Thin Man se termine encore dans un train mais, cette fois-ci, vers l'Est (« Londres, Paris, Vienne… ») : l'une des dernières images le montre traversant l'image de gauche à droite (Figure 244). Dans la dernière scène, Nora tricote un chausson de bébé.

Trois ans plus tard, *Another Thin Man* s'ouvre sur une vue du port de New York suivie de celle de la gare de Grand Central (Figure 245). Le plan suivant montre les bagages des Charles dont une malle porte l'inscription « Nick Charles Jr. ».

Les voyages en train qui terminent les deux premiers films annoncent une *suite* (l'arrivée quelque part), que le personnage de Nora tricotant un chausson de bébé confirme : le chausson est la métonymie de la grossesse et l'état de grossesse une figure de *cliffhanger*[1394].

Ces transitions, qui ferment et ouvrent les trois premiers films, sont abandonnées pour les films suivants : *Another Thin Man* se termine sur le plan statique du couple, de l'enfant et du chien allongés sur un lit. C'est la dernière histoire produite par Dashiell Hammett qui semble fatigué des personnages, tout comme les scénaristes qui, eux-mêmes, l'avouent. Le statisme du plan indiqué semble montrer la non-recherche d'une suite possible pour les scénaristes.

Shadow of the Thin Man commence par la promenade de Nick et son fils dans un parc et se termine par l'image d'Asta se cachant pour ne pas voir l'embrassade de ses maîtres. *The Thin Goes Home*, débute par l'achat de tickets de train et se finit sur un plan fixe de Nick encadré par son père et Nora. *Song of the Thin Man* montre en ouverture le bateau-casino, lieu du futur crime, et se clôt sur le plan de Nick Jr. et Asta endormis dans le lit de l'enfant.

[1394] William C. Cline*, op.cit.*, p.1 : « the sérials of Pearl White and Helen Holmes […] added to the suspense by leaving the lovely heroine in mortal danger at the end of each episodes, and the story not completed. Through the years to follow, one of the favorite devices used to accomplish that suspense was to close out the chapter with the star hanging suspended from a cliff, a ledge, a rooftop or an airplane […] thereby introducing for the serial a descriptive term that still holds its meaning today – the "cliff-hanger" » («Les feuilletons de Pearl White et Helen Holmes […] ajoutaient à l'incertitude en laissant la ravissante héroïne en danger mortel à la fin de chaque épisode et l'histoire en attente. Dans les années qui suivirent, l'un des dispositifs favoris pour provoquer cette incertitude était de clore le chapitre avec l'héroïne suspendue à une falaise, une corniche, un toit ou un avion […] introduisant ainsi pour le feuilleton un terme descriptif ayant conservé son sens aujourd'hui, le *cliffhanger* »).

Seule, cette dernière image, qui évoque l'avenir (Jr.), pourrait faire transition avec un film ultérieur qui pourrait conter les aventures de l'adolescent, puis du jeune homme enquêteur.

L'évocation d'un passé intra-diégétique à l'ensemble des films précédents

Song of the Thin Man prête à Nick des souvenirs vraisemblables appartenant, pour le spectateur, à une ellipse de temps dans la diégèse : trois flash-backs montrent la fierté du père à la maternité, l'émotion du couple à la première coupe de cheveux de l'enfant et le rire moqueur de celui-ci lorsque son père tombe de bicyclette. La nostalgie dont témoignent ces séquences – même si elles sont traitées sur le mode comique – souligne fortement le passage du temps. « Si l'attachement biologique est l'explication profonde de la nostalgie, l'irréversibilité du temps est à son tour l'explication plus que profonde de cette profondeur »[1395].

L'évocation des « cas » que Nick a résolus, et que le spectateur des films précédents connaît[1396], marquent le passé intra-diégétique de la *suite*. Dans *After the Thin Man*, dès le début, les journalistes qui attendent Nick à son arrivée à San Francisco lui parlent de l' « affaire du thin man »[1397]. Dans *Another Thin Man*, ce sont des policiers qui rappellent à Nora qu'il y a toujours une jolie fille dans les histoires de Nick et les énumèrent : la fille de Wynant et la jolie fille sur la côte Ouest (Selma dans *After the Thin Man*). Dans *Shadow of the Thin Man*, un policier assure à Nick qu'on parle toujours de l'affaire du « thin man » et de l'affaire Landis (*After the Thin Man*). Dans *The Thin Man Goes Home*, Nora vante au père de Nick les exploits de son fils en citant l'affaire Wynant et en introduisant, dans un autre, le nom de Rainbow Benny, personnage de *Shadow of the Thin Man*.[1398]

[1395] Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, p.358.

[1396] Pour le spectateur qui ne les connait pas, cette évocation, citant des noms propres, fournit un effet de réel.

[1397] « – That "Thin Man" case […] They are still talking about it », « – Dig us up another Thin Man, will you, Nick ? ».

[1398] Toutefois, ces rappels ne font que faiblement office de « fonction de commentaire » qui pourraient « à la limite se substituer à la lecture des épisodes précédents » (Anne Besson, *op.cit.*, p.20).

Le développement de l'enfant, cohérent avec le temps écoulé réel

Dans l'ensemble des films du « thin man », le marqueur narratif évident de la chronologie, c'est le personnage de l'enfant, même si les scénarios des films ne font pas toujours coïncider de façon précise l'âge du personnage et le temps écoulé pour le spectateur entre la sortie des films successifs.

Dans *Another Thin Man*, en 1939, le bébé a un an, on fête son anniversaire. Les trois années écoulées depuis la sortie d'*After the Thin Man* à la fin duquel Nora attend un bébé, réduisent l'ellipse narrative à la moitié du temps réel du spectateur. En revanche, en 1941, dans *Shadow of the Thin Man* où le personnage semble avoir à peu près cinq ans (il paraît plus jeune que l'âge réel de l'acteur, Dickie Hall[1399], qui a sept ans), l'ellipse est agrandie de deux à quatre années. C'est dans *Song of the Thin Man*, en 1947, où l'ellipse narrative de six années coïncide avec le temps du spectateur et Dean Stockwell, l'interprète de Nick Jr., y a l'âge vraisemblable du personnage, onze ans.

3.3 - Les marqueurs de la *série*, l'absence de repères chronologiques

Le mode de la *série* s'observe, nous l'avons vu, par les intrigues policières au schéma narratif paradigmatique. La stratégie mise en place pour éviter le mode de la *suite* dans la *série*, donc la notion de chronologie, consiste à « donner l'univers fictionnel comme déjà connu et le héros comme renommé, afin que par la suite ce premier volume puisse se fondre dans l'ensemble sériel, apparaître comme parfaitement interchangeable avec ceux qui vont suivre »[1400].

Nick dans le roman et l'adaptation : déjà un personnage « tout fait »

C'est ainsi que Nick, dans le roman et son adaptation, est déjà un détective au passé professionnel connu des autres personnages, auquel ces derniers font appel en tant que tel. Du point de vue littéraire, la stratégie possède l'avantage d'être une de celles qui opèrent un effet de réel, comme l'a relevé Jacques Dubois[1401], neutralisant l'effet déréalisant de la réitération et de l'absence de fonction métamorphosante du passage du temps.

[1399] Dickie Hall, né en 1934.

[1400] Anne Besson, *op.cit.*, p.92.

[1401] Voir note 422, page 94.

Initialement, ni Dashiell Hammett, ni la MGM n'envisagent d'en faire le héros d'une série. De la même façon que le succès commercial de *A Family Affair* est à l'origine de ce qui allait devenir la série des « Andy Hardy »[1402], c'est le succès commercial de *The Thin Man* qui, surprenant la MGM[1403], a incité le studio à tourner le deuxième film, *After the Thin Man*[1404]. On pourrait dire que c'est le public qui décide ou non d'une *suite*, et que le film initial fonctionne comme les *preview tests* ou les pilotes des séries télévisées.

L'évocation d'un passé extra-diégétique

L'évocation des cas que Nick a traités dans les films précédents amène l'idée de *suite*. En revanche, lorsque les policiers rappellent à Nora le nom des jolies filles de différentes enquêtes dont le spectateur ignore tout (*Another Thin Man*) ou lorsque Nora mime des exploits dont le spectateur n'a pas été témoin (*The Thin Man Goes Home*), c'est la notion de *série* qui s'installe.

Or, dans les films qui suivent l'adaptation, c'est ce passé du personnage de Nick qui est le plus suggéré. Les scénarios le font fréquemment rencontrer des personnages sans liens avec l'intrigue policière mais qui rappellent un passé d'enquêteur. Lorsque, dans *The Thin Man*, Face Peppler se dit fier que Nick l'ait envoyé en prison, ce passé construit le personnage dont le spectateur prend connaissance. Mais ensuite, les rencontres avec d'anciennes « connaissances » que Nick invite à sa table au cabaret (*After the Thin Man*) ou qui l'invitent à la leur au restaurant (*Shadow of the Thin Man*), la rencontre avec Creeps, le voleur, dans *Another Thin Man*, Spider et Meatballs rencontrés au match de catch (*Shadow of the Thin Man*) font appel à un passé extra-diégétique à tonalité répétitive : à toutes ces « connaissances », Nick présente son épouse, Nora,

---

[1402] Robert A. Nowlan et Gwendolyn Wright Nowlan, *Cinema Sequels and Remakes, 1903-1987*, 1989, Jefferson, North Carolina, and London, McFarland & Company, Inc. Publishers, p.234. « Critics and reviewers didn't see much in the first of what would prove to be the Andy Hardy series, but the public fell in love with Mickey Rooney as Judge Hardy's troubled but respecful son/Les critiques ne virent pas dans le premier film ce qui s'avéra être le ressort de la série des Andy Hardy, mais le public tomba sous le charme de Mickey Rooney, le fils dissipé mais respectueux du juge Hardy ».

[1403] « MGM […] had an unexpected hit with its more or less faithful move adaptation of *The Thin Man* », Richard Layman dans l'introduction à Dashiell Hammett, *Return of the Thin Man*, *op.cit.*, p.1.

[1404] Le caractère fortuit de la réussite de ces premiers films à l'origine d'une *série* est à opposer à l'usage actuel du *pilot* ou du *backdoor pilot* pour tester la viabilité d'un projet à la télévision aux États-Unis.

provoquant un scepticisme goguenard affiché, laissant entendre un passé de séducteur que le spectateur doit tenir pour acquis puisque rien dans sa conduite précédente ne le laisse entendre.

The Thin Man Goes Home, en rappelant son enfance, ses démêlés avec son institutrice ou avec son père, remonte trop le temps pour qu'un lien s'établisse avec le temps qui se déroule depuis le premier film. Nous avons suggéré qu'un film montrant la rencontre de Nick et Nora, juste avant l'histoire racontée dans *The Thin Man*, aurait pu être *screwball*[1405], ce film aurait alors constitué un *prequel* s'inscrivant paradoxalement dans le mode de la *suite*.

3.4 - Les interpénétrations de la *suite* et de la *série*

Le personnage de Nick appartient pleinement aux deux modes, celui de la *suite*, car il évolue, et celui de la *série* car il répète la même enquête. D'autres personnages font une incursion dans le mode qui n'est pas le leur.

Les personnages de la *suite* traités sur le mode de la *série* et vice-versa

Aux réunions finales, point d'orgue de la *série*, participent toujours Nora et Asta, personnages de la *suite*. Nora y conserve un rôle de commentatrice (des talents de Nick, de l'attitude des suspects), elle n'agit que dans *Shadow of the Thin Man* en protégeant Nick des menaces du coupable. L'action est ponctuelle et pourrait disparaître sans que le mode de la *série* en soit modifié. Elle ne donne pas à Nora le statut spécifique de Nick.

Inversement, la récurrence des personnages des policiers Guild et de Abrams les fait migrer de la *série* dans la *suite*. Nat Pendleton, qui joue le lieutenant new yorkais Guild dans *The Thin Man*, reprend son rôle dans *Another Thin Man* lorsque l'histoire se déplace de Long Island à New York. Sam Levene qui interprète le lieutenant Abrams enquêtant à San Francisco dans *After the Thin Man*, reprend le rôle dans *Shadow of the Thin Man* dont l'histoire se passe sur la côte Ouest. Cette migration des deux personnages de *série* dans la *suite* disparaît dans les deux derniers films. Elle aurait pu ne pas avoir lieu sans altérer le mode de la *suite*.

[1405] Voir page 277, *Comédie screwy ou screwball comedy ?*

Dans le dernier film, c'est la diégèse qui opère la fonction de croisement des deux modes dans le personnage de Nick Jr.

La rencontre des deux personnels narratifs de la *suite* et de la *série*

Jusqu'à *The Thin Man Goes Home*, les tentatives Nora pour participer à l'enquête sont vouées à l'échec, déjouées par Nick qui va même la lancer sur une fausse piste dans *The Thin Man Goes Home.*

Dans le dernier film, *Song of the Thin Man*, elle échappe enfin à la surveillance de son époux pour enquêter seule tout en prenant des risques : elle s'introduit en cachette des médecins dans la maison de repos où est soigné le clarinettiste perturbé (personnage de la *série*) et se fait passer pour une amie de Fran (autre personnage de la *série*). Le musicien la démasque, la considère comme une ennemie et essaie de la tuer (péripétie propre à la *série)*.

Dans ce même film, le personnage de Nick Jr. (personnage de la *suite*), qui n'avait, jusque-là, qu'un rôle très limité (il est même absent du film précédent), est mis en danger par les gangsters (personnages de la *série*) à la recherche d'un document dans l'appartement des Charles et seule l'intervention de Janet (autre personnage de la *série*) le sauve d'un kidnapping.

Ces croisements narratifs annoncent la fin de l'équilibre qui distinguait le genre « comédie policière » des cinq premiers films dans lequel le genre du film policier est subordonné à celui de la comédie.

Il n'en reste pas moins que les six films forment un ensemble que le studio s'est appliqué à mettre en valeur par le paratexte, pour les spectateurs contemporains de la sortie des films.

4. La notion d'ensemble, étude du paratexte

L'attente provoquée par la notion de « à suivre » n'existant que dans une réception contemporaine de la parution des œuvres[1406], nous étudions les marqueurs (de la *série* ou de la *suite*) dans le paratexte des films tels que le spectateur contemporain de la sortie des films pouvait les appréhender. Le téléspectateur d'aujourd'hui peut « prendre » le film en

[1406] Anne Besson, *op.cit.*, p.8.

cours de route et en ignorer le titre, voir la bande-annonce après avoir vu le film, voir les films eux-mêmes dans un ordre différent.

Le paratexte fait assister le spectateur,

> avant même la projection réelle du film, à une sorte de film virtuel qui est la représentation médiatique qu'on lui donne du film […] Pour reprendre le cadre de réflexion du champ sociocritique, développé notamment par Edmond Cros, cette représentation médiatique du film joue le rôle d'un « avant-texte », dans la mesure où elle dévoile des contenus, suscite des attentes et détermine donc la réception future des images filmiques, tout en modifiant l'objet de référence.[1407]

En étudiant l'évolution du genre, annoncée par les fonds de génériques successifs[1408], nous avons observé que leur effet est modifié de film en film. La suppression des détails narratifs propres à la *suite* (le couple, le chien, la borne à incendie) se fait au profit du détail propre à l'intrigue policière (l'ombre) qui indique la *série*. L'étude des titres et des bandes-annonces confirme cette tendance.

4.1 - Les titres des films : de la notion de *suite* à celle de *série*

Si le titre de film appartient au péritexte (le générique), il appartient également à l'épitexte (le matériel publicitaire ou critique, le bouche à oreille).

On peut lui appliquer ce que Leo H. Hoek relève à propos du titre d'un ouvrage littéraire : il s'y « croisent un langage romanesque (ou fictionnel), un langage publicitaire et un langage idéologique propres à une époque déterminée[1409] », c'est un signal communicatif, « informatif et persuasif »[1410] qui « doit répondre aux exigences de la série dans laquelle il est intégré, et de façon plus générale, à celle du genre auquel il appartient »[1411]. Ce devoir de situer le film dans un genre était impérieux quand les sorties

---

[1407] Laurence Alfonsi, *La Censure par le marché cinématographique : définition et prospective* dans Fleury-Vilatte, Béatrice (coll.), *L'Image empêchée. Du côté de la censure*, Paris, L'Harmattan, 1998, p.39.

[1408] Voir page 376, 1.5 - *Les génériques des six films, marqueurs du genre.*

[1409] Leo H. Hoek : *La Marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, The Hague, The Netherland Mouton Publishers, 1981, p.3.

[1410] *Idem*, p.28.

[1411] *Idem.*, p.184.

hebdomadaires des films figuraient sous forme de listes sans illustrations, à la fin des magazines spécialisés.

Le titre de film est certainement l'un des éléments de l'œuvre que l'on connaît le plus à l'avance, par l'annonce dans la presse de son projet, de son tournage, de sa sortie, par les bandes-annonces et le matériel publicitaire. Après sa sortie, c'est son évocation qui débute les conversations et les polémiques entre spectateurs.

Le nom du héros : stratégies à l'œuvre dans les années trente et quarante à Hollywood

Dans les années trente à Hollywood, les films qui reprennent un héros récurrent, en annoncent le nom dans le titre tout en pratiquant des exceptions. Dans la décennie suivante, on observe une tendance des titres à s'émanciper du nom du héros. Le modèle n'est pas rigoureux : les huit films mettant en scène le personnage de « M. Moto »[1412] de 1937 à 1939 et les treize films, celui du « Falcon »[1413], de 1941 à 1946, indiquent tous le nom du personnage récurrent dans leurs titres. Les films du « thin man » font de même et enjambent les deux décennies. Mais la tendance s'observe pour les figures de Charlie Chan et Sherlock Holmes, et dans une mesure moindre, pour celle du « Lone Wolf », pour nous en tenir aux personnages d'enquêteurs[1414].

Le nom du policier « Charlie Chan » est absent des titres des quatre premiers films adaptés des romans d'Earl Derr Biggers[1415]. En revanche, il figure dans tous les titres des autres films[1416] le mettant en scène, de 1931 (*Charlie Chan Carries On*) à 1939 (*Charlie Chan at Treasure Island*). Mais il n'est pas nommé dans *City in Darkness* sorti la même année. Ensuite les deux formules alternent plus ou moins[1417] mais à partir de *Black Magic* (1944), aucun des quinze titres qui suivent ne reprend le nom du policier.

[1412] Twentieth Century Fox (les titres des films reprennent les titres des romans).

[1413] RKO.

[1414] Peut-on voir, dans l'abandon du nom du héros, la volonté de s'émanciper d'une pratique rappelant une forme populaire et celle de prétendre à une singularité de chaque film ?

[1415] Pathé Exchange USA, Universal Pictures, Fox Film Corporation.

[1416] Fox Film Corporation et Twentieth Century Fox jusqu'en 1942, puis Monogram.

[1417] En 1940, *Charlie Chan in Panama*, *Charlie Chan's Murder Cruise*, *Charlie Chan at the Wax Museum* mais *Murder Over New York* ; en 1941, *Dead Men Tell*, suivi de *Charlie Chan in Rio* ; en 1942 *Castle in the Desert* suivi par *Charlie Chan in the Secret Service et Charlie Chan in the Chinese Cat* en 1944.

« The Lone Wolf »[1418] apparaît dans tous les titres des quinze films mettant en scène le personnage, de 1919 (*The Lone Wolf's Daughter*) jusqu'en 1941 (*Secrets of the Lone Wolf*), à l'exception de *Cheaters at Play* en 1932. À partir de 1942, les titres de *Counter-Espionage*, *One Dangerous Night* et *Passport To Suez* ne citent pas le héros, mais il est à nouveau cité pour *The Notorious Lone Wolf* en 1946 et les trois films suivants jusqu'en 1949.

Le nom de Sherlock Holmes, est cité dans le titre des films[1419], de 1922 (*Sherlock Holmes*) à 1943 (*Sherlock Holmes Faces Death*) à l'exception de deux films (*A Study in Scarlet* en 1933, *The Hound of the Baskervilles* en 1939 (la notoriété des deux romans dispensait sans doute d'une allusion au détective). Mais son nom disparaît des huit films suivants jusqu'en 1946 (*Dressed To Kill*).

Les titres des films[1420] mettant en scène Philo Vance observent une autre stratégie. Ils sont calqués sur les titres des romans de S. S. Van Dine qui ne jouent pas sur le nom du héros mais sur le nom de l'affaire traitée, indiquant par-là, de façon évidente, la *série*[1421]. De *The Canary Murder Case* (1929) à *The Gracie Allen Murder Case* (1939), tous les titres des films reprennent la formule en se terminant « Murder Case », à l'exception, en 1937 de *Night of Mystery*, remake de *The Greene Murder Case* (1929). À partir de 1940, ce sont des histoires reprenant le personnage qui sont à l'origine de quatre films dont les titres, logiquement, indiquent le nom du héros.

Les indications de l' « opérateur fictionnel »

Lorsqu'il apparaît dans le titre, le nom du personnage est accompagné de ce que Leo H. Hoek appelle des « opérateurs fictionnels » qui anticipent « sur la situation narrative de base du co-texte »[1422].

[1418] Columbia.

[1419] Goldwyn Pictures Corp. puis Paramount, Fox Film, KBS, Twentieth Century Fox et enfin Universal à partir de 1942.

[1420] Paramount, MGM, Warner Bros, First National Pictures, Producers Releasing Corp.

[1421] Le recueil des romans de S. S. Van Dine porte d'ailleurs logiquement le titre de *The Philo Vance Murder Cases*, *op.cit.*

[1422] Leo H. Hoek, *op.cit.*, p.102.

Ce peut être un nom de ville, souvent mythique[1423] (*Charlie Chan in Rio*). Ce peut être le cadre de l'action : *Charlie Chan at the Circus* (1936). Ce peut être un déterminant qualifiant le héros: *Mysterious Mr. Moto* (1938), un complément suggérant la situation : *The Falcon's Alibi* (1946) ou annonçant un personnage : *The Lone Wolf's Daughter* (1919 et 1929). La phrase verbale annonce l'action[1424] : *Sherlock Holmes Faces Death* (1943). Elle peut devenir impérative : *Think Fast, Mr. Moto* (1937).

Tous ces titres, reprenant le nom du héros en le plaquant dans des situations variées (de lieu, de cadre, de situation, d'action) sans indiquer de temporalité, indiquent la *série*.

Les titres des films du « thin man » et l'opérateur fictionnel

Nous avons vu que la jaquette du roman (Figure 1, page 109) avait conduit les lecteurs à identifier le personnage-titre, le « thin man » (la victime), au personnage du détective et à Dashiell Hammett lui-même[1425]. Le studio saisit l'opportunité de continuer la confusion entre les deux personnages cinématographiques, le « thin man » et Nick Charles, y ajoute l'acteur William Powell[1426], et conserve le groupe nominal « the thin man » de titre en titre.[1427]

La préposition, dans *After the Thin Man*, annonce littéralement une simple *suite* temporelle au premier film (*after*) sans que le terme de « thin man » ne s'applique au

---

[1423] Ce qui fait qu'elle est associée à des héros différents : *Charlie Chan in London* (1935), *The Lone Wolfe in London* (1947) ou bien *Charlie Chan in Paris* (1935), *The Lone Wolfe in Paris* (1938) ou encore *The Falcon in Mexico* (1944), *The Lone Wolfe in Mexico* (1947).

[1424] C'est pourquoi on la retrouve plusieurs fois : *Mr. Moto Takes a Chance* (1938) et *The Lone Wolfe Takes a Chance* (1941). Il peut s'agir, comme pour le nom de la ville, aussi de capitaliser sur le titre d'un succès.

[1425] Voir note 483, page 110.

[1426] Nous l'observerons plus loin, dans l'étude de la bande-annonce de l'adaptation.

[1427] L'observation des *working titles* montre que le studio a privilégié des tournures moins communes que celles données en exemple plus haut (« The Thin Man Returns »[1427] devient « Another Thin Man », « The Thin Man's Rival » devient « The Thin Man Goes Home »).
Site de l'AFI, www.afi.com/members/catalog, consulté le 27/10/2016.

personnage de Nick. La connotation de l'adjectif (*another*) du titre du film suivant, *Another Thin Man*, est plus ambiguë[1428] :

> Hammett dit à sa fille Jo que les dirigeants de la MGM tournaient en rond, incapables de découvrir un nom satisfaisant et subtil pour le troisième des films du *Thin Man*, et qu'il avait suggéré que la solution évidente était : *Another Thin Man* […] Le petit Poulsen rejoignait Wynant, Hammett, et Powell en tant qu'un autre des « thin men ».[1429]

> Le studio décida d'appeler le film *Another Thin Man* pour convenir à la fois à Powell et à William Poulsen, l'enfant âgé de huit mois qui joue Nick Charles Jr.[1430]

Que la paternité du titre revienne au studio ou à Hammett, le titre situe le film dans l'*ensemble* des deux précédents. Nous verrons plus loin, dans l'étude de la bande-annonce, que le studio explique le choix du titre et insiste sur le mot *sequel*, indiquant le mode de la *suite*. Cependant, il paraît probable qu' « another thin man » ait suggéré aux futurs spectateurs d'alors non pas l'apparition d'un « autre » Nick mais plutôt la sortie d'une « autre » aventure de Nick et Nora.

Dans le titre du film suivant, *Shadow of the Thin Man*, le mot « shadow » joue sur l'ambiguïté de plusieurs de ses multiples sens : « ombre », « reflet » ou « détective »[1431]. Le premier fond de générique illustre le terme par l'ombre d'un « thin man » (Figure 234, page 379) mais le deuxième fond ajoute celle de Nick et Nora (Figure 235, page379). La confusion entre Nick et le « thin man » se prépare. Le titre, sans connotation de temporalité, n'annonce plus une *suite*.

[1428] « *Another* is distinguished from *the other*, in that, while the latter points to the remaining determinate member of a known series of two or more, *another* refers indefinitely to *any* further member of a series of indeterminate extent; it is not therefore applied to the determinate second of two.» (Oxford English Dictionary (www.oed.com), consulté le 10 décembre 2016.

[1429] Julie M. Rivett, *Return of the Thin Man*, *op.cit.*, pp.221-222 : « Hammett told his daughter Jo that MGM's filmmakers had gone round and round, unable to discover a suitably artful moniker for the third of the Thin Man films, and that he had suggested what seemed the obvious solution : *Another Thin Man* […] Little Poulsen joinded Wynant, Hammett, and Powell as another of the "thin men" ».

[1430] Article du Los Angeles Times du 25 novembre 1939 cité par Julie M. Rivett, *Return of the Thin Man*, *op.cit.*, p.221 : « The studio decided to title the picture Another Thin Man to fit both Powell and William Poulsen, the eight-month-old infant who plays Nick Charles Jr. ».

[1431] Oxford English Dictionary (www.oed.com). Consulté le 04/05/2012.

Dans la phrase verbale « the thin man goes home », le studio capitalise sur le transfert annoncé dans le titre et la bande-annonce du précédent film : elle indique l'intrigue du film mais également la fusion officielle du personnage de Nick avec celui du « thin man », sans lien d'identité avec le « thin man » du premier film. Le titre, qui conte une nouvelle aventure de Nick Charles, annonce une *série* : l'absence du personnage de l'enfant le confirme.[1432]

Pour le dernier film, *Song of the Thin Man*, le groupe nominal élargi est un coup de force : qui est le « thin man » puisque Nick n'y chante pas ? Refermant une boucle narrative, le « thin man » est-il le clarinettiste que cherche Nick, le pendant du personnage de Wynant dans le premier film ? Ou bien, dans le mot « song », peut-on voir la prémonition d'un « swansong of the thin man » ?

C'est ainsi que, dans la succession des titres, on observe que l'opérateur fictionnel indique le mode de la *suite* puis celui de la *série*.

Les titres français, allers-et-retours entre Nick et « l'introuvable »

Les distributeurs français des films du « thin man » n'opèrent pas la même démarche que la Metro-Goldwyn-Mayer qui cherche à créer une notion d'ensemble, que ce soit de *suites* ou de *séries*. Une étude comparée permettrait d'établir la place des deux formes dans chaque filmographie nationale, mais, quoiqu'il en soit, la date des sorties en France, interrompues par la Seconde Guerre Mondiale, a certainement contribué à un manque de vue d'ensemble de la part des distributeurs français.

En 1934, la sortie en France de *The Thin Man*[1433] se fait en reprenant la traduction du titre du roman, *L'Introuvable* , selon le lien entre les deux industries relevé plus haut.[1434]

Le film suivant, *After the Thin Man*, sort en 1937, sous le titre de *Nick, gentleman-détective*[1435] : il n'indique pas une suite au premier mais met l'accent familièrement sur

---

[1432] La notion de *série* est d'autant plus marquée que le titre reprend celui d'un film du studio, *Dr. Kildare Goes Home* (Harold D. Bucquet, 1940), avant-dernier film d'une série de sept qui va de *Young Dr. Kildare* (1939) à *The People vs. Dr. Kildare* (1941).

[1433] Le 6 décembre 1934.

[1434] Voir page 118.

[1435] Le 20 mai 1937.

le héros appelé par son prénom et résumé par l'apposition des deux mots « gentleman » et « détective ». Indiquant la *série* et le mélange des genres, le titre français reprend la formule du titre du recueil de nouvelles de Maurice Leblanc, *Arsène Lupin, gentleman cambrioleur*[1436], et du film réalisé par Louis Feuillade en 1916, *Lagourdette, gentleman cambrioleur*.

S'inscrivant ensuite dans la *série*, les distributeurs français omettent le repère chronologique et sortent *Another Thin Man* sous le titre de *Nick joue et gagne*. Nous en ignorons la date de sortie, sans doute après la fin de la Seconde Guerre Mondiale : le titre du film de Christian Chamborant, *Rouletabille joue et gagne*, sorti en 1947 peut aussi bien indiquer le plagiat (sorti après) que l'original plagié (sorti avant). Dans les deux cas, c'est la fonction d'enquêteur qui est associée aux personnages de Nick et de Rouletabille (et non plus à Lupin ou Lagourdette)[1437].

En 1946, *L'Ombre de l'introuvable*[1438], titre français de *Shadow of the Thin Man*, ne traduit littéralement que la première moitié du groupe nominal original (*shadow*/ombre) sans que le mot français ait le même sens figuré de « détective ». Le complément (*thin man*/introuvable), renvoie au titre français du premier film en 1934 avec la même ambiguïté au sujet du héros. L'absence, dans le titre, d'expressions connotant le temps, indique encore la *série*. La même formule de traduction littérale est reprise pour *The Thin Man Goes Home* : *L'Introuvable rentre chez lui*[1439] qui acte la confusion entre la victime du premier titre et le détective.

En revanche, la traduction du titre du dernier film, *Song of the Thin Man*, par *Meurtre en musique*, ne le fait pas dépendre des précédents. Cette absence de référence à Nick ou à l' « introuvable » est étonnante puisque le film est sorti en France quatre mois après le précédent[1440]. Les distributeurs ont-ils voulu ne pas lasser des spectateurs moins

---

[1436] Maurice Leblanc, *Arsène Lupin, gentleman cambrioleur*, Paris, P. Lafitte, 1917.

[1437] L'association conforte le propos de Dominique Kalifa : « […] le lecteur/enquêteur doit donc abdiquer ses droits à des représentants. Et il n'est pas sans intérêt de remarquer que le bénéficiaire principal de cette délégation n'est en France ni le policier, ni l'expert, ni le privé, mais bien le journaliste », dans *Usage du faux…*, *op.cit.*, p. 1360,

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1999_num_54_6_279819).

[1438] Sorti le 29 mai 1946.

[1439] Sorti le 21 avril 1948.

[1440] Sorti le 11 août 1948.

demandeurs d'une « nouvelle aventure de … » ? Ou bien ont-ils observé que Nick n'était plus vraiment le « héros » du film ?[1441] Le titre français annonce, sans référence à un personnage, une alliance nouvelle entre deux genres : le policier et le film musical.

4.2 - Les bandes-annonces, la disparition de la notion de *suite* au profit de celle de *série* et, avant tout, d'*ensemble*

Dispositif publicitaire au même titre que l'affiche ou l'article de presse promotionnel, la bande-annonce présente, comme le générique, la particularité d'être faite de la matière même du film (image, mouvement et son) et d'être vue dans des conditions presque semblables (en salle de cinéma mais avec une obscurité moins complète et le bruit des autres spectateurs qui s'installent).[1442]

Les bandes-annonces des cinq films qui suivent l'adaptation du roman de Dashiell Hammett présentent une unité visuelle : sans voix-over, le texte est écrit en surimpression sur de brèves séquences du film qu'il annonce, avec une multiplicité et un mélange de caractères typographiques.

Les séquences : le couple vs l'énigme

Dans les bandes-annonces, certaines séquences du film à venir sont représentatives du mode de la *suite* : elles présentent les acteurs déjà connus, le couple de personnages qu'ils forment, la venue de l'enfant. D'autres sont représentatives du mode de la *série* : elles montrent les péripéties ou les acteurs nouveaux de l'intrigue policière.

D'*After the Thin Man* à *Shadow of the Thin Man*[1443], on observe une certaine cohérence dans la durée des séquences qui s'inscrivent dans le mode de la *suite*, durée qui s'oppose à celle des séquences s'inscrivant dans le mode de la *série* : la durée des premières passe de 79% à 71% de la durée totale des bandes-annonces, tandis que la durée des secondes croît en proportion.

[1441] En comparaison, les films ont été distribués, en Italie, en reprenant, pour chaque titre, « uomo ombra » : *L'uomo ombre*, *Dopa l'uomo ombra*, *Si parla dell'uomo ombra*, *L'ombra dell' uomo ombra*, *L'uomo ombra torna a casa*, *Il canto dell'uomo ombra*.

[1442] Conditions toujours valables en salle, mais, sur Internet, de nombreux sites proposent des vidéos de bandes-annonces dont la vision solitaire ne prélude pas à une vision du film lui-même.

[1443] Soit les trois films produits par Hunt Stromberg et réalisés par Van Dyke à la suite de l'adaptation.

À partir de *The Thin Man Goes Home*, la proportion des premières diminue (58%) pour s'inverser dans *Song of the Thin Man* dont la bande-annonce consacre 77% de son temps aux péripéties policières. Le mode de la *série* prend le dessus sur celui de la *suite*.

L'ensemble de ces bandes-annonces présente une multiplicité d'effet de montage : quelquefois *cut* mais le plus souvent par volet (latéral simple ou double, en diagonale ou en éventail, avec un bord net ou dégradé, ondulé ou en dents de scie etc.) et par une grande variété d'ouvertures ou de fermetures de formes diverses (en croix, en étoile, en triangle, en V, à l'iris etc.) avec un aspect kaléidoscopique propre à stimuler le spectateur en attente de son film. Cette multiplicité, agressive dans *After the Thin Man*, s'atténue de film en film tout en demeurant d'une esthétique qui date l'époque pour un spectateur d'aujourd'hui.

Tout en étant varié, le montage ne distingue pas réellement les séquences qui relèvent de la *suite* et celles qui relèvent de la *série* : c'est une emphase générale qui domine. Cependant, plusieurs procédés de montage mettent l'accent sur le mystère dans les bandes-annonces de *Shadow of the Thin Man* et de *Song of the Thin Man*.

Au début de la bande-annonce de *Shadow of the Thin Man*, un plan sur la une d'un journal (Figure 246) se concentre sur la photographie en plein écran de Nick et Nora entourés de policiers (Figure 247), photographie qui s'anime en une séquence du film (Figure 248). La une du journal annonce clairement ce que ne faisait pas le titre : Nick est devenu le « thin man ». Mais elle annonce également par l'emploi du mot « back in the big town », joint à la présence des policiers sur la photographie, que le film appartient à une *série* policière.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur 0:00:10 à partir du début Réf.DVD : voir filmographie	Illustration supprimée en respect des droits d'auteur 0:00:17 à partir du début Réf.DVD : voir filmographie	Illustration supprimée en respect des droits d'auteur 0:00:20 à partir du début Réf.DVD : voir filmographie
Figure 246 : *Shadow of the Thin Man* (bde-ann.1)	Figure 247 : *Shadow of the Thin Man* (bde-ann.2)	Figure 248 : *Shadow of the Thin Man* (bde-ann.3)

Le montage se fait ensuite avec des ouvertures et fermetures variées. À peu près aux deux-tiers de la bande-annonce, une image dessinée représente une rue et l'ombre

d'un homme qui s'allonge démesurément tandis que le titre s'affiche sur le mur opposé qui fait office d'écran (Figure 249)[1444]. La transition avec le plan suivant se fait par une ouverture qui reprend la forme de l'ombre (Figure 250 et figure suivante). Le procédé se renouvelle deux fois, insistant sur l'énigme policière.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur 0:01:10 à partir du début Réf.DVD : voir filmographie	Illustration supprimée en respect des droits d'auteur 0:01:15 à partir du début Réf.DVD : voir filmographie	Illustration supprimée en respect des droits d'auteur 0:01:15 à partir du début Réf.DVD : voir filmographie
Figure 249 : *Shadow of the Thin Man* (bde-ann.4)	Figure 250 : *Shadow of the Thin Man* (bde-ann.5)	Figure 251 : *Shadow of the Thin Man* (bde-ann.6)

C'est un procédé différent qui est employé dans la bande-annonce de *Song of the Thin Man* dans laquelle l'ouverture se fait parfois, de façon redondante, en forme de point d'interrogation, soulignant l'image de Nick et Nora devant le corps de Fran assassinée et la question posée au spectateur : « Pourquoi la chanteuse a-t-elle disparu ? »[1445].

Dans la succession des bandes-annonces, on observe que la durée des séquences et leur mode de montage privilégient progressivement l'énigme policière.

L'écrit : typographie et stratégie de communication

Toutes les stratégies de la communication sont utilisées dans le texte écrit des bandes-annonces qui s'accompagne de nombreux points d'exclamation, de changement de typographie chargeant d'emphase certains mots (*million*, *brand-new*, *starts*, *new*, *plus*). Ce texte obéit aux grandes fonctions définies par Roman Jakobson : phatique, expressive, conative, référentielle et poétique.

La fonction phatique établit le contact avec le spectateur : « Remember this happy ending ? », « And now… » (*After the Thin Man*).

La fonction expressive met le studio en valeur : « The comedy drama Hollywood has been trying to make but only Metro-Goldwyn-Mayer could do it ! » (*After the Thin*

[1444] Les photogrammes sont volontairement éclaircis pour en faire ressortir les détails.

[1445] « Why did the torch singer disapear ? ».

Man), « Three high-class murders » (*Shadow of the Thin Man*), « The big news of the day ! » (*The Thin Man Goes Home*), « The big entertainment news » (*Song of the Thin Man*), «Welcome back, Bill Powell ! » (*Another Thin Man*)[1446].

La fonction conative confirme : « Of course you do ! [Remember this happy ending ?]. You … and several million others happy lovers of laughters and thrills ! » (*After the Thin Man*), elle intime « Yowl and howl with William Powell » (*Shadow of the Thin Man*), mais aussi interroge « Why did the torch singer disappear ? Who bumped off the band leader ? How Nick nab the killer ? » (*Song of the Thin Man*).

La fonction poétique joue avec la rime : « Your favorite team is on the beam », associée à l'allitération : « Jump for joy with Myrna Loy » (*Shadow of the Thin Man*). On retrouve l'allitération dans la bande-annonce de *Song of the Thin Man* : « Mystery ! Music ! Murder ! Mirth ! » ou bien « That suave, smooth, super-sleuth ».

La fonction référentielle informe : « The same stars, the same authors, the same director » (*After the Thin Man*), « It's a blessed event … and Nick's and Nora's new picture … is named after him [Nick Jr.] » (*Another Thin Man*), « Their first murder-mystery in two years ! » (*The Thin Man Goes Home*). Elle annonce la notion de suite par le texte de trois images successives de la bande-annonce d'*After The Thin Man* (Figure 252 et figures suivantes) : « Une toute nouvelle aventure du "Thin Man" qui débute là où la précédente s'est terminée », phrase résumée par le mot « *sequel* ».

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur 0:00:25 à partir du début Réf.DVD : voir filmographie	Illustration supprimée en respect des droits d'auteur 0:00:30 à partir du début Réf.DVD : voir filmographie	Illustration supprimée en respect des droits d'auteur 0:00:46 à partir du début Réf.DVD : voir filmographie
Figure 252 : *After the Thin Man* (bde-ann.1)	Figure 253 : *After the Thin Man* (bde-ann.2)	Figure 254 *: After the Thin Man* (bde-ann.3)

[1446] Le « Welcome Back…Bill Powell », qui semble adressé à l'acteur relevant d'une grave maladie, humanise le fonctionnement de l' « usine à rêves » (bien qu'il ait été envisagé de le remplacer par Reginald Gardiner ou Melvyn Douglas).

Cette même stratégie se retrouve dans la bande-annonce du film suivant, *Another Thin Man* « “Another Thin Man” starts where “After the Thin Man” left off », « a super-sequel ».

Les termes connotant la notion de *suite*, mobilisant la mémoire du spectateur et suscitant son désir, s’observent dans les bandes-annonces de ces deux films, termes évoquant le passé (« remember », « ending »), le présent (« now ») et la suite (« sequel », « super-sequel »). On ne les retrouve plus dans les bandes-annonces des films suivants, comme on n’y retrouve plus les transitions diégétiques et visuelles en fin et au début des films.[1447]

C’est l’adjectif « new » qui offre le plus grand nombre d’occurrences (11) dans la totalité des bandes-annonces. Mais il connote, dans son emploi, aussi bien la *suite* (« new laughs », « new picture ») que la *série* (new mystery, new actors). Les expressions évoquant le retour (« he’s back », « William Powell’s return », « re-uniting », « together again ») ou la périodicité (« the best movies news in two years ») ont la même ambivalence.

C’est la notion d’*ensemble* qui ressort de la totalité des textes. La répétition du terme « same » dans « *same stars, same authors*, *same director* » l’indique dans la bande-annonce du film qui suit immédiatement l’adaptation, *After the Thin Man*.

Dans cette même bande-annonce, le studio emploie une formule générique : « “Thin Man” adventure » (FIGURE 252), formule reprise avec quelques modifications dans « “Thin Man” movies » (*Another Thin Man*), «“Thin Man” show » (*Shadow of the Thin Man*), « “Thin Man” comedy » et « “Thin Man” mystery stories » (*Song of the Thin Man*).

Outre son soulignement par l’emploi d’une formule générique, la notion d’*ensemble* est appuyée, à partir d’*Another Thin Man*, par la constance d’un goût prêté aux spectateurs : « Your favourite Mister and Missus… ». La formule est reprise plusieurs fois : « Your favorite screen Mister and Missus » (*The Thin Man Goes Home*), « Your all-time favorites » (*Song of the Thin Man*).

[1447] Voir page 394, 3.2 - *Les marqueurs de la* suite *: transtextualité, passé intra-diégétique et évolution du personnage de l’enfant.*

Cette constance est également appuyée par la présentation du chien Asta dans toutes les bandes-annonces qui suivent l'adaptation : il apparaît plusieurs fois non seulement dans des extraits de séquences mais de façon isolée, à l'égal des acteurs principaux. Son apparition ressemble à une promesse aux futurs spectateurs et le studio aurait pu annoncer Asta comme « Your favorite dog ».

Les deux acteurs dans le paratexte des autres films du studio

La formation d'un *ensemble* passe par la création d'un couple stable : Nick et Nora annoncés véritablement comme « Mr. et Mrs. Thin Man » dans la bande-annonce de *Shadow of the Thin Man* en 1941 (Figure 246, page 410).

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:00:55 à partir du début

Bde-annonce : voir tcm.com

Figure 255 : *The Last of Mrs. Cheyney* (bde-annonce)

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:02:14 à partir du début

Bde-annonce : voir tcm.com

Figure 256 : *Third Finger, Left Hand* (bde-annonce)

Les deux acteurs sont assimilés à cette identité dans la publicité d'autres films de la MGM : dès 1937 William Powell est « The Thin Man » (Figure 255) face à Joan Crawford dans une bande-annonce de *The Last of Mrs. Cheyney* (Richard Boleslawski), comme Myrna Loy est « Mrs Thin Man » (Figure 256) face à Melvyn Douglas en 1940 dans une bande-annonce de *Third Finger, Left Hand* (Robert Z. Leonard).

La MGM réunit treize fois[1448] William Powell et Myrna Loy de 1934 à 1947. Le paratexte des films suggère si bien qu'ils sont également en couple à la ville que le public

[1448] La MGM réunit treize fois les deux acteurs de 1934 à 1947, dont six films avec W. S. Van Dyke. En 1934 : *Manhattan Melodrama* et *The Thin Man* (W. S. Van Dyke), *Evelyn Prentice* (William K. Howard). En 1936 : *The Great Ziegfeld* (Robert Z. Leonard), *Libeled Lady* (Jack Conway), *After the Thin Man* (W. S. Van Dyke). En 1937 : *Double Wedding* (Richard Thorpe), en 1939 : *Another Thin Man* (W. S. Van Dyke), en 1940 : *I Love You Again* (W. S. Van Dyke). En 1941 : *Love Crazy* (Jack Conway) et *Shadow of*

les croit mariés[1449], comme le suggère la bande-annonce de *Love Crazy* (Jack Conway, 1941) : il n'y est pas question des personnages mais de « Bill » et de « Myrna, son épouse favorite ».

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur 0:00:04 à partir du début Bde-annonce : voir tcm.com	Illustration supprimée en respect des droits d'auteur 0:02:25 à partir du début Bde-annonce : voir tcm.com	Illustration supprimée en respect des droits d'auteur 0:02:29 à partir du début Bde-annonce : voir tcm.com
Figure 257 : *Love Crazy* (bde-ann.1)	Figure 258 : *Love Crazy* (bde-ann.2)	Figure 259 : *Love Crazy* (bde-ann.3)

Cette confusion entre rôles et vie privée, orchestrée par la MGM, est sans doute préjudiciable à la carrière de William Powell : comme nous le verrons plus loin, elle enferme l'acteur dans un type de rôle qui ne lui permet pas de déployer tous ses moyens[1450].

the Thin Man (W. S. Van Dyke). En 1945 : *The Thin Man Goes Home* (Richard Thorpe) et en 1947 : *Song of the Thin Man* (Edward Buzzell).

[1449] Charles Francisco : *Gentleman, the William Powell Story*, New York, St. Martin Press, 1985, p.149.

1450 Voir page 437, *William Powell prisonnier d'un personnage, le dandy « art déco »*

CHAPITRE III

DE WILLIAM POWELL À HUMPHREY BOGART, VERS LE MYTHE « HAMMETT »

Mircea Eliade pose comme caractéristique du mythe de « créer des modèles exemplaires pour toute une société » et y voit une tendance à « transformer une existence en paradigme et un personnage historique en archétype ».[1451]

Le personnage, au cinéma, est incarné par un acteur ou une actrice sous son apparence physique la plus proche du spectateur, au contraire du personnage de théâtre, qui subit la transformation de l'éloignement. Depuis le *star system*, les médias en font des divinités modernes qui « deviennent des médiateurs nouveaux entre le monde fantastique des rêves et la vie terre-à-terre »[1452]. La *star*, d'abord issue du cinéma, n'est plus cantonnée à son monde. La vie médiatique de la *star* du football ou du monde politique est régie par les mêmes lois : évocation légendaire de l'enfance, de la réussite professionnelle et mise en scène de la vie familiale. Celle-ci est fonction du contexte, mise en scène de la famille pour les uns ou des aventures amoureuses pour les autres.

Car toute époque recrée son propre barème de valeurs. « Quand change le climat de la société, la création mythique réajuste ses images au nouvel environnement géographique, social, intellectuel dans lequel se trouve plongée la société »[1453].

Le personnage du détective privé et l'acteur qui l'incarne au cinéma sont tous deux tributaires des changements de la société. Nous étudierons l'évolution de la typologie des rôles dans les films du « thin man » de 1934 à 1947, et plus particulièrement celle de la figure du détective avec l'arrivée du *film noir* et enfin, la représentation des figures qui les incarnent à nos yeux, spectateurs cinéphiles français du vingt-et-unième siècle.

[1451] Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 2013, p.32.

[1452] Edgar Morin, *Les Stars*, *op.cit.*, p.44.

[1453] Denise Jodelet, *Le Loup, nouvelles figures de l'imaginaire féminin. Réflexions sur la dimension mythique des représentations sociales* dans Jodelet, Denise et Eugênia Coelho Paredes (dir.), *Pensée mythique et représentations sociales*, Paris, L'Harmattan, 2010, p.35.

1. L'évolution de la typologie des rôles dans les films du « thin man » et la redéfinition du personnage de Nick Charles

Nous avons vu, avec le carré herméneutique de Jacques Dubois[1454], une répartition des rôles entre mandataires, enquêteurs, témoins, suspects et coupable. Nous observerons leur évolution en commençant, de film en film, par celle du personnage suspect.

1.1 - La typologie du suspect évolue et rejoint celles des victimes et coupables

Victimes et coupables, tous condamnables, blancs et anglo-saxons

Les victimes « primaires », objets de l'enquête sont tous masculins : l'ingénieur Wynant (*The Thin Man*), Robert, le mari de Selma (*After the Thin Man*), le colonel MacFay (*Another Thin Man*), le jockey (*Shadow of the Thin Man*), Peter Berton, le peintre (*The Thin Man Goes Homes*), Tommy Drake, le chef de l'orchestre (*Song of the Thin Man*).

À ces premières victimes succèdent les victimes « secondaires » dont le meurtre est klégalement à élucider : Julia, la secrétaire de Wynant et Nunheim, le maître-chanteur (*The Thin Man*), Phil, maître-chanteur, et l'ex-jardinier du père de Nora devenu concierge (*After the Thin Man*), Horn, l'assistant du colonel et Church, son ex-employé (*Another Thin Man*), Whitey Barrow, le journaliste, et « Rainbow » Benny, le preneur de paris (*Shadow of the Thin Man*), Crazy Mary, la mère du peintre (*The Thin Man Goes Home*), Fran, la chanteuse (*Song of the Thin Man*). Le seul meurtre en direct, celui du dernier film, est celui d'un homme, Mitch Talbin, par son épouse. Il ne pose évidemment pas d'énigme.

On trouve dans cette seconde liste quelques personnages féminins mais leurs meurtres n'embrayent pas sur l'histoire.

Au dénouement, une seule femme se révèle parmi les coupables : Lois la fille adoptive du colonel. Tous les autres sont masculins : Macaulay l'avocat, David l'amoureux éconduit, le major Sculley, le docteur Clayworth, Mitch Talbin, l'entrepreneur de spectacles.

[1454] Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, *op.cit.*, p.94.

David (*After the Thin Man*) ou Lois (*Another Thin Man*) sont présentés comme célibataires[1455], les autres le semblent par défaut de précision (l'avocat, le major, le docteur). Tous semblent posséder la tare d'être en dehors de la norme sociale du mariage. Seul Mitch Talbin est marié mais aucune mention n'indique la présence d'enfants. La situation familiale des coupables les oppose au couple modèle, marié avec enfant, que représentent Nick, Nora et Nick Jr.

On remarque que tous ces personnages, victimes et coupables, sont blancs et anglo-saxons.

La plupart des victimes portent la marque négative de quelque chose de douteux. Il peut s'agir de mœurs condamnées par le code social : l'infidélité (Wynant, Robert, Tommy Drake) qui va avec les relations hors mariage (Julia et Wynant, le colonel et sa gouvernante, Lois et Church, Fran et Tommy Drake). Il peut s'agir d'une conduite délictueuse comme le chantage (Nunheim, Phil, Whitey Barrow), le ramassage des paris (Rainbow Benny), l'espionnage industriel (Peter Berton). Il peut s'agir également d'un comportement étrange qui indique la folie (Wynant, Crazy Mary).

Il peut s'agir d'une « tare sociale » dont *The Thin Man Goes Home* offre un double exemple. L'intrigue se situe dans une petite ville de province, Crazy Mary est fille-mère et Peter Berton, son fils illégitime. Leurs meurtres introduisent le thème du bouc-émissaire expulsé, de façon violente et sans jugement, de la communauté. La présence de Nick produit une situation de crise tandis que Crazy Mary et Peter Berton possèdent les signes victimaires nécessaires à leur rejet[1456] : ils font partie de ceux qui, « *d'une façon ou d'une autre*, se sont placés hors-code, et qui, du coup, menacent l'intégrité de la Cité, en tant qu'émanation du Désordre et du Chaos indifférencié […] on songera, par exemple, à la *femme adultère*, à la *fille violée* aussi, ou au *batard* »[1457]. Ils sont tués sans procès tandis que le coupable, Clayworth, va, on le suppose, « bénéficier » d'un jugement en règle.

[1455] Nora à Nick : « – Selma a été stupide de ne pas se marier avec lui et de lui préférer Robert/Selma was a fool not to have married him instead of Robert ». Lois présente Horn comme son fiancé.

[1456] René Girard, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 2009, en particulier le chapitre II, p.21.

[1457] Jean-Claude Vareille, *L'Exclusion, la compensation et le pardon* dans *Crime et châtiment dans le roman populaire de langue française*, Actes du colloque international de mai 1992 à Limoges (dir. Constans Ellen et Vareille Jean-Claude), Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1994, p.64.

Tout autre est la « tare » désignée par le *commentaire explicite*[1458] exprimé dans la perte de la *techné* ou la difficulté des relations sociales et sentimentales dans la diégèse. Ce commentaire peut s'appliquer aussi bien au coupable (Macaulay ne boit pas[1459], David n'arrive pas à séduire Selma, le docteur Clayworth est un piètre danseur, Mitch Talbin est trompé par son épouse) qu'à la victime (l'ex-jardinier du père de Nora est socialement déclassé, Crazy Mary vit dans une cabane, Peter Berton est mauvais peintre, Tommy Drake est endetté).

Song of the Thin Man offre toutefois un personnage de victime positif : Fran. Certes, elle fait partie du monde du spectacle et à ce titre, est condamnable par la société et certes, elle a quitté le clarinettiste pour le chef de l'orchestre, cependant, elle est une chanteuse reconnue, protège le musicien en détresse et lui rend visite régulièrement à la maison de repos.

Le coupable et son double innocent

L'ambivalence face à l'engagement dans la Seconde Guerre Mondiale se traduit dans *Shadow of the Thin Man* par les figures du coupable et de son double intègre, le major Sculley et le journaliste Paul Clarke[1460] qui font appel tous deux à Nick : le major représente la vieille politique corrompue, le journaliste le nouveau besoin impérieux de vérité. À la fin du XIXème siècle, la figure du journaliste-enquêteur est une réalité : « nombres de détectives débutèrent aux faits-divers, tentèrent un moment de rallier un grand quotidien ou fondèrent des "feuilles" dans lesquelles petits reportages et enquêtes figuraient en bonne place »[1461]. Cette réalité est « encore amplifiée par sa progressive transformation en héros de fiction »[1462] : Paul Clarke, en 1941, préfigure la figure du journaliste qui enquête dans les *films noirs*[1463].

[1458] Philippe Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, *op.cit.*, p.159.

[1459] Ce que Nick estime être une faute, voir note 1072, page 267.

[1460] Paul Clarke a lui-même son double corrompu dans le personnage du journaliste Whitey Barrow.

[1461] Dominique Kalifa, *Policier, détective, reporter. Trois figures de l'enquêteur dans la France de 1900*, *op.cit.*, pp.15-28, p.24.

[1462] *Idem*, p.24.

[1463] Parmi lesquels : *Bas les masques* (*Deadline U.S.A.*, Richard Brooks, 1952, *La Cinquième Victime* (*While the City Sleeps*, Fritz Lang, 1952), *L'Inexorable Enquête* (*Scandal Sheet*, Phil Karson, 1952).

En 1945, dans *The Thin Man Goes Home*, les deux figures de médecin sont opposées : le père âgé de Nick est la figure intègre que la mythologie du pays se plaît à représenter à la tête de la nation tandis que l'ami d'enfance représente les nouveaux spéculateurs qui la menacent (le « mauvais fils » n'est pas celui que le père croit).

L'évolution du suspect, du *latin lover* au *WASP*

Obéissant aux codes du roman ou du film policier, les suspects ont tous des raisons de retenir une information, qu'elles indiquent un lien avec la victime, un présent délicat, ou un passé compromettant.

Lien avec une victime : Nunheim cache sa cour à Julia (*The Thin Man*), Polly son mariage avec Phil (*After the Thin Man*), Mrs Bellam sa relation avec le colonel (*Another Thin Man*), Miss Barrow sa pratique du chantage en compagnie de Whitey Barrow (*Shadow of the Thin Man*), Ronson son lien familial avec Peter Berton et Crazy Mary (*The Thin ManGoes Home*). Un présent délicat : Jorgensen cache qu'il est bigame (*After the Thin Man*), Back Diamond qu'il tient une maison de jeu (*Another Thin Man*). Un passé compromettant : Tanner cache sa détention en prison (*The Thin Man*), la nurse son passé de voleuse (*Another Thin Man*).

Toutes ces raisons vraisemblables obéissent à une stratégie : installer le doute dans l'esprit du spectateur. Cependant, on observe une exception dans le rôle du mystérieux docteur Kammer dont l'étrangeté n'est pas justifiée par le dénouement de l'intrigue (*After the Thin Man*). Alors que la conduite de Fran, (*Song of the Thin Man)* a une nécessité diégétique (elle cherche à protéger la retraite du clarinettiste), la conduite mystérieuse du docteur Kammett semble n'être destinée qu'à augmenter le nombre des suspects.

Textuellement, le statut familial des suspects marque leur culpabilité potentielle : comme les coupables, la plupart sont célibataires ou le paraissent, à l'exception de Jorgensen qui, pire, est bigame (*The Thin Man*).

C'est l' « ethnicité » du suspect qui subit une évolution de 1934 à 1947. Jusqu'en 1939, son origine présumée étrangère est connotée par son nom : Jorgensen, Nunheim (*The Thin Man*), Lum Kee (*After the Thin Man*) ou bien accusée par le physique de l'acteur : Cesar Romero (*The Thin Man*), Joseph Calleia et William Law (*After the Thin Man*), Sheldom Leonard et Abner Biberman (*Another Thin Man*).

À partir de 1941, les suspects sont tous blancs et portent des noms anglo-saxons. La politique étrangère des États-Unis, nous l'avons vu, oblige sans doute à une prudence dans la représentation du *villain* face à la susceptibilité de possibles alliés. Elle suscite

également une méfiance à l'encontre de ces possibles ennemis de l'intérieur, comme noté précédemment.[1464]

1.2 - L'évolution du personnage féminin, de l'épouse soumise à la femme castratrice

Le couple de Nick et Nora est présenté comme « a husband-and-wife detective team » par Tom Soter[1465] qui voit en eux les précurseurs des couples opérant dans les aventures des *Advengers* et des *X-Files*. La formule est abusive : Nora et Nick n'enquêtent pas conjointement en dépit du désir de la jeune femme et Nick fait tout pour l'en empêcher. Marqueur et de l'inégalité sociale des sexes et des tentatives d'émancipation féminine, ce conflit entre les deux membres d'un couple fait le fond des comédies hollywoodiennes de l'époque[1466].

Comme le souligne l'actrice Kathleen Turner dans un hommage à Myrna Loy : « Nora Charles ne fut jamais tout à fait l'égale de son mari dans les enquêtes. Pas selon les critères d'égalité actuels, en tout cas. C'était le seul point de friction de leur couple »[1467]. Dans *Another Thin Man*, le rôle de Nora dans le couple trouve sa métaphore visuelle dans le couple de danseurs Rene y Estela : le danseur exécute des prouesses, la danseuse les lui permet en l'accompagnant (Figure 261, page 423).

Dès le premier film, bien que le scénario soit écrit conjointement par une femme et un homme, le rôle de Nora est l'expression d'une vision traditionnelle masculine de la femme. Son évolution – à partir de 1941, les scénaristes sont tous masculins – en fait

---

[1464] Voir page 309, 3.2 - *L'évolution de la thématique, de l'après-krach à l'après-guerre.*

[1465] Tom Soter is « an improvisational comedy teacher in New York City », quatrième de couverture de *Investigating Couples, A Critical Analysis of* The Thin Man*,* The Advengers *and* The X-Files, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2002.

[1466] Couples dont les deux membres sont mariés : *Cette Sacrée Vérité* (*The Awful Truth*, Leo McCarey, 1937), *La Dame du vendredi* (*His Girl Friday*, Howard Hawks, 1941), *M. et Mme Smith* (*Mr. and Mrs. Smith*, Alfred Hitchcock, 1942), *La Femme de l'année* (*Women of the Year*, George Stevens, 1942), *Madame porte la culotte* (*Adam's Rib*, George Cukor, 1949) ou non : *L'Impossible Monsieur Bébé* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938).

[1467] *Hollywood Remembers : Myrna Loy, So Nice To Come Home To*, court-métrage réalisé par Richard Schickel, 1990, en bonus de la série des DVD du « thin man » : « Nora Charles was never quite her husband's full partner in crime-solving. Not by today's standards of equality anyway. It was the one rub in their relationship ».

même une mère de famille conservatrice quant au rôle des sexes dans le couple et une épouse castratrice, nous l'observons plus loin.

La femme enfermée se libère … en cachette, elle agit sans réflexion

Nous avons vu que Nick empêche son épouse d'agir[1468]. Cependant, Nora petit à petit se libère.

Dans *Another Thin Man* (1939), bien que laissée seul à dessein par Nick, elle répond à une communication téléphonique et prend rendez-vous avec un musicien pour obtenir des renseignements. Dans *Shadow of the Thin Man* (1941), elle ne va pas se coucher comme le lui demande Nick, mais le suit en cachette dans les vestiaires des jockeys ou bien elle simule une conversation téléphonique avec Nick pour obtenir la confession du caissier. Dans *The Thin Man Goes Home* (1945), elle laisse entendre à Laurabelle et à un journaliste que Nick est sur une affaire ou bien elle manœuvre afin de faire arrêter Brogan, qu'elle suit, ainsi que Draque qui la suit. Enfin, dans *Song of the Thin Man* (1947), bravant l'interdiction du médecin et faisant croire à Nick qu'elle rentre à l'hôtel, elle prend l'initiative d'aller voir le clarinettiste dans la maison de repos en se cachant, mettant sa vie en danger. Les femmes agissent mais par ruse, elles n'en ont pas encore la permission.

Toutefois, ses initiatives sont rarement couronnées de succès : elle se trompe d'informateur, elle tombe dans les vestiaires, elle est menacée par le clarinettiste et sauvée … par Nick, qui reste ainsi le héros mâle du couple. L'inaptitude de Nora se révèle également dans les déductions : elle se trompe plusieurs fois de coupable (Macy dans *Shadow of the Thin Man*, Brogan dans *The Thin Man Goes Home*).

Cependant, dans le feu de l'action, son courage se révèle : elle protège Selma des menaces de David dans la réunion finale d'*After the Thin Man*, ou Nick de celles du major dans *Shadow of the Thin Man*.

En conclusion : les femmes sont impulsives et ne réfléchissent pas.

[1468] Voir page 362, *L'impossibilité d'agir*

L'épouse, devenue mère, règle la vie domestique et régit son époux

Le personnage de Nora est réglé sur le discours social dominant. Au début d'*Another Thin Man*, c'est elle qui gère les problèmes d'organisation ménagère. Sa position à l'image l'indique :

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:03:26 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 260 : *Another Thin Man*
Nora donne des ordres

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:00:33 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 261 : *Another Thin Man*
Rene y Estela

assise sur l'accoudoir du canapé, le geste autoritaire du bras tourné vers le spectateur, elle domine Nick en arrière-plan (Figure 260). C'est à elle que les serveurs demandent où poser les bagages.

Plus tard, chez le colonel, c'est elle qui subtilise les clefs du placard aux liqueurs et les remet à Nick : elle lui donne ainsi, l' « autorisation » de boire. Arbitrairement, dans *Shadow of the Thin Man*, elle lui retire cette autorisation : elle fait échanger le cocktail de Nick contre un verre de lait, afin de donner l'exemple à Nick Jr.

Dans *Song of the Thin Man*, Nora oblige Nick à fesser son fils qui, ensuite, se fait consoler par sa mère. C'est le stéréotype de la femme déléguant la violence et en recevant le bénéfice.

Enfin, dans *Another Thin Man*, elle encourage Nick Jr. qui met ses doigts dans l'œil de son père : « – Vas y fort, mon chéri. Peut-être peux-tu arriver à le faire sortir »[1469]. L'énucléation ressemble fort à une castration, menace que la femme fait courir à l'homme.

Mais la femme reste fondamentalement conservatrice

Dans *Another Thin Man*, elle prévoit que ce sera Nick, et non elle, qui fera l'éducation de son fils à propos de « la vie » car « s'il s'agissait d'une fille, ce serait

[1469] « – Work hard, honey. Maybe you can get it out ».

différent, je le ferais. Mais tu t'y connais plus en garçons que moi, aussi, ce sera à toi de le faire »[1470].

Dans *Shadow of the Thin Man*, on suppose que c'est Nora, la mère, qui a choisi le costume de militaire de son fils. Son rôle tend vers le stéréotype de l'épouse acerbe : « – J'aimerais que tu ne conduises pas si vite » dit-elle, ce à quoi Nick répond en évoquant un autre stéréotype : « – Je ne te dis pas comment gérer ton intérieur »[1471]. Elle réprimande également l'enfant, lui ordonne de ne pas poser de questions à table[1472] et étend même son rôle maternel au chien : « – Asta, tes pattes sont-elles propres ? »[1473].

Symbole de sa soumission aux normes sociales d'une petite ville de province, dans *The Thin Man Goes Home*, elle porte un tablier de cuisine : elle s'identifie ainsi à un modèle du passé, la mère de Nick.

1.3 - La régression de Nick : assimilation à Asta et perte de ses compétences

La régression vers l'enfance

Entre *After the Thin Man* et *Another Thin Man*, Nick devient père. Il va désormais appeler Nora « Mom » ou « Mommy », régressant au niveau d'un fils.

Dès le début d'*Another Thin Man*, il joue avec une peluche (Figure 260) tandis que Nora dirige leur installation à l'hôtel. Dans *Shadow of the Thin Man*, il se soumet à la demande de Nick Jr. et monte sur un sujet du manège, y a peur, est l'objet de railleries de la part de gamins et suscite le mécontentement de son fils. Dans *The Thin Man Goes Home*, il endure les reproches injustifiés de son père et laisse Nora le défendre. Dans *Song of the Thin Man*, il subit l'autorité de Nora et fesse à contrecœur son fils.

Mais dans *The Thin Man Goes Home*, Nick se complaît à porter ses vieux habits d'étudiant. Il revêt, à l'occasion, le tee-shirt de son école, un pantalon informe, un gilet reprisé et des tennis[1474] pour lire des comics dans un hamac (Figure 222 et figure suivante).

[1470] Voir note 1185, page 313.

[1471] « – I wish you wouldn't drive so fast / – I don't tell you how to run the house ».

[1472] « – Just keep quiet / – Don't ask questions ».

[1473] « – Asta, are your hands clean ? ».

[1474] Référence intertextuelle avec le rôle que l'acteur tint en 1936 dans le film de Gregory LaCava, *My Man Godfrey*.

L'assimilation au chien de compagnie

Nick est assimilé à Asta : dans *Another Thin Man*, le serveur de l'hôtel apporte un plateau avec des boissons pour Nick et un os pour Asta comme le fait la domestique au début du repas familial dans *Shadow of the Thin Man*. Dans *Song of the Thin Man*, lorsqu'une serveuse apporte un os et demande « Pour qui ? », Nick répond : « Pour moi ».

Cette assimilation le pare d'un sentiment de fidélité canine qui, joint à la désexualisation des relations du couple[1475] et au pouvoir domestique grandissant de Nora, appauvrit sa masculinité.

La perte des compétences dans le dernier film

La transmission de père en fils est symbolisée dans la transmission du prénom paternel de Nick à Nick Jr. Dans *Song of the Thin Man*, Nick semble concurrencé dans ses compétences d'enquêteur par son propre fils qui lui donne une leçon de déduction[1476].

Dans ce dernier film, Nick n'arrive plus à empêcher Nora d'agir et, surtout, ne protège pas son fils : c'est une femme, Janet, qui en prend l'initiative. Enfin, il n'arrive pas à empêcher le meurtre final : là encore, c'est une femme, Phyllis, qui prend une décision radicale, sans écouter ses conseils. Textuellement, la disparition des compétences de Nick est métaphorisée par l'ennui que les histoires de Nick provoquent chez son fils et par son incapacité à se saisir d'un verre d'alcool à la soirée de Mitch Talbin.

1.4 - La redéfinition du personnage du détective Nick Charles

L'adaptation laissait en suspens la figure du détective auquel on pouvait prêter potentiellement toutes les qualités. Les cinq films suivants la complètent et la modifient.

L'enquêteur des quatre premiers films

Dans les premiers films du « thin man », le personnage de Nick Charles possède, superposées, les « quatre grandes images qui sont aussi comme autant de postures psycho-

---

[1475] Voir page 313, *Le repli sur la famille, quelles conséquences sur les personnages ?*

[1476] Voir note 1319, page 373.

sociales, à dimension éthique ou esthétique […] celles du Surhomme, du Médiateur, du Flâneur et du Dandy »[1477].

Nick Charles réussit toujours à démasquer le coupable, sans fournir d'efforts physiques ou intellectuels démesurés. Lorsqu'il est menacé par le coupable, il en réchappe toujours. Il aime et est aimé de la plus jolie femme du film. C'est un surhomme.

Marié à une femme fortunée et menant une vie confortable, Nick a cependant gardé d'excellentes relations avec le monde des « petits » voyous qu'il a traqués et qui s'invitent volontiers à sa table (*After the Thin Man*) ou l'invitent à la leur (*Shadow of the Thin Man*). Ceux-ci, issus des classes populaires, sont fiers d'avoir été défaits par un « génie » (Peppler dans *The Thin Man*, Creeps dans *Another Thin Man*). Nick a cependant une certaine éthique qui lui interdit de traiter aimablement les « grands » voyous qui se livrent au trafic de chèques (Dancer dans *After the Thin Man*), au chantage (Nunheim dans *The Thin Man*), au racket (Church dans *Another Thin Man*), au trafic de paris (Stephens dans *Shadow of the Thin Man*). Il a d'excellentes relations avec les policiers chargés des enquêtes, qui font volontiers appel à lui : le lieutenant Guild est heureux de le retrouver dans *Another Thin Man* de même que le lieutenant Abrams dans *Shadow of the Thin Man*. Nick est un médiateur.

Son riche mariage permet à Nick d'abandonner sa profession. Retiré des affaires, il ne les cherche plus et commence toujours par refuser une enquête comme, il l'assure à des journalistes, au début *d'After the Thin Man* : « J'en ai fini avec le travail de détective pour le reste de ma vie »[1478]. Mais, attentif, il reconnaît un pickpocket, Fingers, qui vient de bousculer Nora afin de lui dérober son sac. La réflexion de Walter Benjamin qui rapproche détective et flâneur peut lui être appliquée :

> Si le flâneur devient ainsi contre son gré un détective, cette transformation vient pour lui à propos socialement, car elle justifie son oisiveté. Son indolence n'est qu'apparente. Derrière elle se cache la vigilance d'un observateur qui ne quitte pas le malfaiteur des yeux. Le détective voit ainsi s'offrir à son amour-propre d'assez vastes domaines.[1479]

[1477] Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, *op.cit.*, p.102.

[1478] « I'm through detecting for the rest of my natural life ».

[1479] Cité par Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, *op.cit.*, p.103 : Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1982, p.63.

Nick est vêtu de manière impeccable et élégante, suscitant la comparaison ingénue de son fils avec une gravure de mode[1480] (*Song of the Thin Man*). Son élocution est soignée et il cultive le goût de la pose « à l'instar des premières grandes figures du genre, Sherlock Holmes, Philo Vance, Nero Wolfe ou Hercule Poirot »[1481], particulièrement dans les réunions finales qu'il se plaît à organiser. C'est un dandy.

Il est à noter que le personnage de Van Slack dans *Another Thin Man* est également un dandy auquel son indécision donne des allures de flâneur. C'est, d'ailleurs, le représentant de l'autorité avec lequel Nick a le moins de rapport, comme si les deux se ressemblaient trop et pouvaient se faire concurrence.

Les deux derniers films modifient considérablement ce quadruple statut de surhomme, de médiateur, de flâneur et de dandy.

Le dandy[1482], marié et père de famille, un oxymore ?

Nick est marié, contrairement aux grandes figures évoquées plus haut – Sherlock Holmes, Philo Vance, Nero Wolfe ou Hercule Poirot –, et heureux de l'être. Pourtant, comme l'assure le détective Akechi Kogorō[1483], personnage d'Edogawa Ranpo : « il n'y a pas plus incompatible avec la vie conjugale que le métier de détective »[1484].

Nick est le fils respectueux d'un petit médecin de province (*The Thin Man Goes Home*). Or, « l'une des motivations à se faire dandy est souvent dans le besoin d'échapper à la famille dans laquelle il est né. L'épouse, comme futur, représente le retour à une

---

[1480] « You look like a page of Esquire ».

[1481] Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, *op.cit.*, p.103.

[1482] Françoise Coblence dans *Le Dandysme, obligation d'incertitude*, Paris, PUF, 1988, p.22, cite Jean-François Lyotard : « Le dandysme […] montre la rupture ouverte avec le leitmotiv romantique de la nature, le mépris pour tout ce qui fait référence à une origine » dans *L'Assassinat de l'expérience par la peinture*, *Monory* [1972], Paris, Le Castor astral, 1987, p.57.

[1483] Edogawa, Ranpo, *Le Lézard noir* [1929], trad. du japonais par Rose-Marie Makino-Fayolle, Arles, Éditions Philippe Piquier, 2000.

[1484] Adaptation théâtrale du roman d'Edogawa, Ranpo par Yukio Mishima, *Le Lézard noir* [1961], trad. du japonais par Brigitte Allioux, Paris, Gallimard, 2000, p.70.

période antérieure »[1485]. Il est lui-même père de famille. Or, « comment un dandy accepterait-il de se reproduire, lui qui ne songe qu'à se renouveler ? »[1486]

Le mariage de l'enquêteur, sa paternité, sa filiation bourgeoise[1487] menacent son statut de dandy, de « gentleman-détective » comme le nomme le titre français d'*After the Thin Man*. Du dandy, met-on jamais en avant l'épouse, le fils ou le père ?

De film en film, la stabilité et la prévisibilité de sa vie conjugale paraissent s'étendre à la prévisibilité du schéma narratif et au succès inévitable de l'enquête.

La mise en danger de Nick Jr. n'autorise plus la flânerie

Dans le dernier film, lorsque Nick et Nora apprennent que Nick Jr. est seul avec Janet, ils se rappellent la conduite étrange de la jeune femme. Fébrile, Nick interroge alors le contrôleur sur la durée restante du voyage, fait les cent pas dans le wagon, regarde sa montre. De retour dans l'appartement, on le voit appeler la police pour la sixième fois. Lorsque la jeune femme arrive avec l'enfant, nous le voyons perdre son urbanité coutumière et sa désinvolture : il questionne sèchement la jeune femme[1488].

Il n'est plus le dilettante s'amusant à tourner autour du pot pour déstabiliser le suspect.

La médiation entre deux mondes sociaux, absente des derniers films

L'univers de la petite ville natale de Nick, dans *The Thin Man Goes Home*, ne propose pas de figures de petits voyous mais celles d'une ancienne institutrice, d'un ancien camarade, d'une jeune fille attirée par sa renommée. S'il y a médiation, c'est entre le passé de l'enfance et le présent de la maturité.

Song of the Thin Man présente très brièvement, au début, des anciennes « connaissances » de Nick mais elles sont insérées dans la société et assurent la surveillance de la soirée sur le bateau de Phil Brant. Dans ce dernier film, Nick, préfère

---

[1485] Marylène Delbourg-Delphis, *Masculin singulier*, Paris, Hachette, 1985, p.147.

[1486] Roger Kempf, *Dandies, Baudelaire et Cie*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p.163.

[1487] Marylène Delbourg-Delphis, *op.cit.* : « On se ferait dandy pour éviter du bourgeois la fierté des généalogies ?

[1488] « – Ms. Thayar, I'm afraid I'm going to have to be blunt ».

enquêter en dehors de la police[1489]. Il ne demande son aide que pour rechercher Janet et Nick Jr. ou pour organiser la réunion finale.

C'est une utilisation, et non une collaboration, qui annonce l'opposition à la police du détective dans le *film noir*.

Le surhomme peut-il vaincre sans péril[1490] ?

La figure du surhomme demande des adversaires à sa mesure. Or, Nick n'a pas d'ennemis formidables, de l'envergure d'un Moriarty ou d'un Casper Gutman. Face Peppler (*The Thin Man*) et Creeps (*Another Thin Man*), qui s'estiment honorés d'avoir été arrêtés par un « génie », sont loin d'en faire partie.

Nick n'a pas non plus pour adversaire un groupe de gangsters organisés, une société occulte, ce sont des particuliers aux ambitions toutes personnelles (le major Sculley qui couvre le trafic de Stephens ne cherche qu'à dissimuler son propre crime).

Les affrontements physiques amènent à Nick une blessure légère dans *The Thin Man*, mais le tir de Dancer est mal ajusté dans *After the Thin Man*, le coup de couteau de Dum-Dum ne fait qu'érafler la manche de son costume dans *Another Thin Man*, le coup sur la tête de Crazy Mary ne l'empêche pas de se relever dans *The Thin Man Goes Home*.

Le registre de la comédie amène que les « méchants » soient terrassés à coups d'oreiller (Morelli dans *The Thin Man*) ou déstabilisés à coups de chapeau (David dans *After the Thin Man*), qu'ils menacent Nick avec une arme non chargée (le major dans *Shadow of the Thin Man*, le docteur Clayworth dans *The Thin Man Goes Home*).

Nick assomme lui-même Macaulay dans la réunion finale de *The Thin Man* mais, ensuite, lorsque qu'il semble en danger, c'est Lum Kee qui fait diversion (*After the Thin Man*), le lieutenant Guild et ses hommes qui interviennent juste à temps (*Another Thin Man*) ou bien une femme, Phyllis, qui abat l'homme qui le tient en joue (*Song of the Thin Man*).

Enfin, dans ce dernier film, la récompense du surhomme n'est plus la plus jolie femme du film: celles-ci sont aux bras du bookmaker, du chef de l'orchestre, de l'entrepreneur de spectacles

[1489] « – But for the time being, we'll work without the police ».

[1490] « À vaincre sans péril, on triomphe sans gloire », Corneille, *Le Cid* [1637].

2. Le détective traditionnel poussé vers la télévision par le privé du *film noir*

En 1953, l'industrie cinématographique lance le format visuel du cinémascope, format spectaculaire qui convient peu au type d'intrigue mettant en scène le détective traditionnel. En revanche, le format temporel de la série télévisuelle permet son exploitation en de courtes histoires répétitives propres à la série.

Cependant, l'intérêt du cinéma pour les personnages traditionnels d'enquêteurs s'est arrêté plusieurs années auparavant.

2.1 - La désaffection du cinéma pour le héros du film à énigme

En 1947, *Song of the Thin Man* est le dernier film mettant en scène Nick Charles. Le personnage d'enquêteur du dernier roman de Dashiell Hammett réapparaît dix années plus tard dans la série télévisée américaine *The Thin Man*[1491] : deux saisons de trente-sept et trente-cinq épisodes diffusées de septembre 1957 à juin 1959. En mars 1975, la série télévisée américaine *The Wide World of Mystery*[1492], une anthologie reprenant divers personnages de fiction et diffusée de 1973 à 1978, met en scène le couple dans l'épisode *Nick et Nora*. En 2010, le projet d'une nouvelle adaptation cinématographique[1493] du roman, produite par la Warner Bros, est annoncé, avec Johnny Depp dans le rôle de Nick Charles. Cependant, l'année suivante, son report est évoqué par la presse spécialisée[1494], suggérant des problèmes de casting (quelle actrice pour Nora ?), d'insuccès du film *Dark Shadows* (Tim Burton, 2012) dans lequel le rôle principal est tenu par l'acteur, ou bien de budget.

Certains des personnages d'enquêteurs traditionnels ont disparu du cinéma américain bien avant : Nero Wolfe en 1937 ou M. Moto en 1939[1495]. La disparition des

---

[1491] Produite par MGM-TV et diffusée par NBC avec Peter Lawford et Phyllis Kirk (site archive.org, consulté le 10/01/2017). La série aurait été diffusée en France par l'ORTF, sous le titre *Monsieur et Madame détective*, à partir de janvier 1963 mais n'apparaît pas sur le site de l'INA ou de l'ORTF.

[1492] Produite par MGM-TV et diffusée par ABC (site IMDB).

[1493] Annoncée par l'agence Reuters le 21octobre 2010 (reuters.com, consulté le 10/01/2017).

[1494] The Hollywood Reporter du 10 juin 2012 (hollywoodreporter.com, consulté le 10/01/2017).

[1495] Le premier, Nero Wolfe ne réapparaît qu'en 1979 aux États-Unis dans un téléfilm, *Nero Wolfe*, puis en 1981 dans la série télévisée *Nero Wolfe* (*L'Homme à l'orchidée*)[1495] et ensuite dans le téléfilm *The Golden Spiders : A Nero Wolfe Mystery* en 2000 et la série *A Nero Wolfe Mystery* (*Les Enquêtes de Nero*

autres personnages d'enquêteurs s'échelonne au fil des années quarante : Ellery Queen (1942), The Saint (1943), Sherlock Holmes et The Falcon (1946), Philo Vance (1947), Charlie Chan et The Lone Wolf (1949).

Certaines disparitions sont suivies d'une réapparition à la télévision américaine[1496] tandis que d'autres personnages ne sont plus exploités : The Falcon ou Philo Vance. Le personnage de Charlie Chan, qui a été l'un des plus prolifiques au cinéma, ne réapparaît à la télévision américaine qu'en 1958, et donne lieu, en 1981, au film *Charlie Chan and the Curse of the Dragon Queen* (Clive Donner), soit respectivement onze et trente-deux années après sa disparition.

Sherlock Holmes, le premier personnage à reparaître à la télévision et au cinéma

C'est le personnage de Sherlock Holmes qui revient le plus rapidement à la télévision américaine, en 1949, avec un épisode de *Your Show Time* : *The Adventure of the Speckled Band*. Son retour dans le cinéma américain est plus tardif avec, en 1975, *The Adventure of Sherlock Holmes'Smarter Brother* (*Le Frère le plus futé de Sherlock Holmes*, Gene Wilder), mais il est néanmoins plus rapide que celui de Charlie Chan. Ensuite, séries télévisées et téléfilms se succèdent. Les films, courts et longs métrages, sortent moins souvent mais régulièrement.

Cette popularité du mythe est mondiale dans les deux médias : outre les États-Unis, la Grande-Bretagne évidemment, mais aussi le Canada, l'Ukraine, l'Italie, la République soviétique, le Japon, la France, Hong-Kong, le Venezuela, la Tchécoslovaquie, Porto-Rico, la Russie, l'Espagne etc.[1497]

Il n'en reste pas moins que les années quarante opèrent une rupture dans le cinéma américain. La figure du détective qui résout les énigmes par l'observation des détails et leur analyse fait place au privé du *film noir* qui s'engage sur le terrain et se met en danger pour un résultat incertain.

Wolfe) en 2002. En revanche, le personnage est exploité par les télévisions allemande (1961), italienne (1971 et 2012) et russe (2001 et 2002). Le second, M. Moto n'est exploité qu'en Grande-Bretagne.

[1496] Ellery Queen en 1954, Nero Wolfe en 1981, The Saint en 1989.

[1497] Le personnage de Charlie Chan est repris dans quelques autres pays (la sphère anglo-saxonne avec des coproductions anglo-américaines ou italo-américaines, et plus récemment la sphère asiatique avec des productions hongkongaises en 1989, 1993 et 1997),

2.2 - Le *film noir* et sa clôture problématique en adéquation avec son temps

On a vu[1498], qu'au début des années vingt aux États-Unis, apparaît un nouveau type de roman, le *hard-boiled*. Le contexte économique et social suscite un nouveau type d'enquêteur littéraire, le « dur-à-cuire » dont le cinéma hollywoodien s'empare avec presque vingt ans de retard.

Entre les deux, les années trente ont été, au cinéma, « la décennie des gangsters »[1499], montrant leur ascension – et leur chute – dans *Le Petit César* (*Little Cæsar*, Mervyn LeRoy, 1931), *L'Ennemi public* (*The Public Enemy*, William A. Wellman, 1931), *Scarface* (Howard Hawks, 1932), *Rue sans issue* (*Dead End*, William Wyler, 1937), *Les Fantastiques Années vingt* (*The Roaring Twenties*, Raoul Walsh, 1939).

Parallèlement, sous la pression de la censure, des films sociaux valorisent les policiers de *Les Hors-la-loi* (*« G » Men*, William Keighley, 1935) ou de *Guerre au crime* (*Bullets or Ballots*, William Keighley, 1936).

L'apparition du *film noir*

La décennie suivante est celle du *film noir*, notion née en France à la suite des articles de Nino Frank et Jean-Pierre Chartier. Les causes du mouvement sont multiples.[1500]

> La mort progressive de la série B et l'abandon des pratiques de réservation des places de cinéma pour un programme complet poussèrent la plupart des studios à produire des films à petits ou moyens budgets capables néanmoins de séduire les propriétaires de salles […] Dans une industrie qui devait, sous la pression économique de l'après-guerre, réutiliser constamment les décors, les chutes de pellicules et réduire les temps de tournage, le film noir, par sa souplesse, devenait, financièrement, beaucoup plus intéressant que bien d'autres productions.[1501]

Il s'agit d'un style plutôt que d'un genre, qui reprend et réunit des éléments déjà disséminés dans les films précités de gangsters ou policiers.

[1498] Voir page 67 : 2.3 - *La reconfiguration du personnage de l'enquêteur dans le roman américain hard-boiled au début des années vingt.*

[1499] Michel Ciment, *Le Crime à l'écran…*, *op.cit.*, p.29.

[1500] Voir Francine Ananian, *L'Adaptation cinématographqiue d'un roman noir …*, *op.cit.*, p.17

[1501] Alain Silver et Elizabeth Ward, *op.cit.*, pp.3 et 4.

Une intrigue complexe, dans un univers urbain, une narration non linéaire faite de flash-backs et un point de vue subjectif le caractérisent. Le crime, la mort et l'érotisme violents y accompagnent l'enquêteur dont la morale est ambivalente. C'est un solitaire, le plus souvent trahi par la *femme fatale*. Une photographie contrastée en noir et blanc souligne la dramaturgie[1502].

Une clôture problématique

Les clôtures des films à énigme et celles des *films noirs* offrent la même opposition qu'Umberto Eco relève entre celles du roman « populaire » et celles du roman « problématique » : la solution du film à énigme est réconfortante (le criminel est découvert, l'ordre est rétabli, « la fin est point pour point celle que l'on attendait »[1503]) alors que celle du *film noir* est troublante et laisse une « série d'interrogations sans réponses »[1504] (le criminel, victime d'une société corrompue, est découvert à l'aide de moyens douteux). Le film à énigme présente un combat contre le mal, « défini en termes de moralité, de valeurs, d'idéologie courante »[1505] tandis que le *film noir* « place le [spectateur] en guerre contre lui-même »[1506].

Umberto Eco, à propos du dénouement du roman (« problématique ») de Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, soulève des raisons historiques: « Quelles perspectives une génération issue de l'écroulement du monde napoléonien a-t-elle d'affirmer son énergie sans mythes et sans buts ? L'insoutenable laissé en suspens dans le récit, c'est que le lecteur ignore toujours s'il doit ou peut s'identifier à Julien»[1507].

Toutes proportions gardées, on peut appliquer la formule aux héros du *film noir* et à ses spectateurs : quelles perspectives s'offrent à une génération issue de l'après Grande-Guerre, ayant subi le krach de 1939, la crise économique des années trente,

---

[1502] Pour tous ces éléments, voir Marc Vernet, *Le film noir*, *op.cit.*, pp.41-68. Les films noirs en couleurs restent l'exception (*Péché mortel*/*Leave Her to Heaven*, John M. Stahl, 1945 ou *Party Girl*, Nicholas Ray, 1958).

[1503] Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1993, p.18.

[1504] *Idem*, p.17.

[1505] *Idem*, p.21.

[1506] *Idem*, p.21.

[1507] *Idem*, p.17.

l'entrée dans la Seconde Guerre Mondiale, le retour des combattants dans un monde bouleversé et la perspective de la guerre froide ?

L'identification au héros du *film noir* est certes déprimante, mais le spectateur ne peut plus s'identifier au détective du film à énigme dont l'idéologie et les solutions rassurantes ne correspondent plus à l'instabilité du monde qui l'entoure. Il peut s'identifier à Humphrey Bogart mais ne le peut plus à William Powell.

L'enquêteur du *film noir* : une figure prométhéenne prestigieuse

Le poids du destin et la fin non satisfaisante du *film noir* sont difficilement conciliables avec la problématique de la série[1508] : l'enquêteur du *film noir*, héros d'un film singulier, acquiert ainsi une noblesse et une légitimité culturelle, face à l'enquêteur de la *série* répétitive.

Il reste le héros d'une *tragédie*, donc une figure plus prestigieuse sinon plus populaire. Condamné à des échecs successifs, il n'est plus le dieu omniscient représenté par le détective traditionnel, mais une figure prométhéenne médiatrice entre les dieux et les hommes. Si l'exploitation du détective traditionnel continue sans réellement se renouveler (Sherlock Holmes reste, par exemple, le représentant de l'anglicité), celle du détective du *film noir* s'adapte dans les cinématographies extérieures aux États-Unis : le personnage est repris, par exemple, par Akira Kurosawa dans *Chien enragé* (*Nora Inu*, 1949).

Le personnage du *film noir* bénéficie rétrospectivement de la considération qui entoure le mouvement jusqu'à nos jours, que ce soit pour l'imiter, s'en démarquer ou le parodier.[1509]

[1508] Voir Jean-Pierre Esquenazi, *Breaking Bad et le film noir* dans *Panorama mondial du film noir*, CinémAction n°151 (dir. Delphine Letort), Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, 2014, p.148 :

« […] les séries ne peuvent que difficilement introduire une fatalité inexorable dans leur présentation sans contredire le postulat sériel fondamental, celui de l'itération des épisodes seulement arrêtée par la diminution de l'intérêt du public ».

[1509] Voir Marc Vernet, *Le Film noir américain…*, *op.cit.*, Partie V : *Héritage du film noir américain*, p.131, ou CinémAction, *Panorama mondial du film noir*, n°151 (dir. Delphine Letort), Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, 2014.

2.3 - L'enquêteur du *film noir* et les acteurs qui l'incarnent

« Le film noir supprime l'opposition de l'ex-gangster odieux et du bon policier-justicier au profit d'un nouveau type trouble : le private eye des romans du grand Dashiell Hammett »[1510].

L'enquêteur du *film noir*

Comme l'enquêteur du film de détection, celui du *film noir* peut ne pas être un professionnel[1511] : il peut être l'un des personnages principaux, un témoin, un journaliste (comme Rouletabille), un avocat (comme Perry Mason). Mais il ne s'agit plus pour lui de se déguiser comme Sherlock Holmes ou de trouver la solution assis dans son fauteuil comme Nero Wolfe.

C'est un homme qui s'implique physiquement. Sa tenue, « costumes froissés, nœuds de cravate lâches, chapeaux sur les yeux et faces non rasées, témoigne du manque de souci de son apparence et indique, les conventions sociales étant ce qu'elles sont, que ces hommes ne sont pas mariés »[1512]. Il ne peut plus être un dandy comme Philo Vance ou Nick Charles.

Le registre étendu des acteurs du *film noir* : une adéquation avec leurs rôles

L'ambivalence de l'enquêteur du *film noir* se traduit par la diversité des rôles tenus par les acteurs qui l'incarnent.

Humphrey Bogart est, la même année 1941, le privé Sam Spade (*Le Faucon maltais*/*The Maltese Falcon*, John Huston) ou le gangster Roy Earle (*La Grande Évasion*/*High Sierra*, Raoul Walsh). Dennis O'Keefe incarne un journaliste intègre (*Abandoned*, Joseph M. Newman, 1949) ou un journaliste assassin (*Dans l'ombre de San Francisco*/*Woman on the Run*, Norman Foster, 1950). Dans deux films de Rudolf Maté, William Holden joue un assassin évadé (*La Fin d'un tueur*/*The Dark Past*, 1948) ou un

---

[1510] Edgar Morin, *Les Stars*, *op.cit.*, p.34.

[1511] Marc Vernet, *Le Film noir américain…*, *op.cit.*, p.45.

[1512] Richard Dyer, *Homosexuality and Film Noir* dans *Jump Cut*, n°16, 1977, pp.18-21 : « For the heroes, it is the imagery of hard-boiledness that prevails – with unpressed suits, ties loosened at the neck, low drawn hats and unshaven faces. This bespeaks the heroes'lack of concern about their appearance and also indicates, social conventions being what they are, that these men are not married ».
(www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC16folder/HomosexFilmNoir, consulté le 10/10/2011).

responsable de la sécurité (*Midi, gare centrale*/*Union Station*, 1950). Robert Taylor est gangster (*Johnny, roi des gangsters*/*Johnny Eager*, Mervyn LeRoy, 1942) ou agent fédéral (*L'Île au complot*/*The Bribe*, Robert Z. Leonard, 1949). Pour s'en tenir aux *films noirs* d'avant 1951, le constat n'est pas rare.

Conséquence de la difficulté de faire de l'enquêteur du *film noir* un personnage de série, un personnage littéraire peut ne pas avoir un interprète exclusif au cinéma : Philip Marlowe, le privé de Raymond Chandler est joué par Dick Powell (*Adieu ma jolie*/*Murder My Sweet*, Edward Dmytryck, 1944), Humphrey Bogart (*Le Grand Sommeil*/*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946), George Montgomery (*The Brasher Doubloon*, John Brahm, 1947) ou Robert Montgomery (*La Dame du lac*/*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1947).

Chacun de ces acteurs a son propre passé cinématographique : Dick Powell a été « le jeune premier des grandes comédies musicales de la Warner et l'interprète idéal de Berkeley »[1513], Humphrey Bogart a tenu son premier grand rôle important, un gangster, dans *La Forêt pétrifiée* (*The Petrified Forest*, Archie Mayo, 1936), Robert Montgomery – dont le physique le destine aux rôles de jeunes premiers – a pu jouer un psychopathe (*La Force des Ténèbres*/*Night Must Fall*, Richard Thorpe, 1937).

3. La figure du détective : vers le mythe « Hammett »

En France et en 2017, que subsiste-t-il, dans la mémoire des spectateurs, des différents acteurs qui ont incarné le rôle du détective dans les adaptations des romans de Dashiell Hammett ? À quelle concurrence ont-ils pu être confrontés ? Comment leur *persona*[1514] a-t-elle été affectée par ces rôles et comment a-t-elle évolué au fil du temps ?

> Le mot *personne*, employé dans toutes les langues européennes pour désigner l'individu humain, est, inconsciemment exact ; car *persona* signifie, à proprement parler, un masque de comédien. Or, nul être humain ne se montre tel qu'il est, chacun porte un masque et joue un rôle.[1515]

[1513] Jean Tulard, *op.cit.*, p.756.

[1514] Voir note 485, page 110.

[1515] Arthur Shopenhauer, cité en exergue par Guillaume Navaud, *Persona : le théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare*, Genève, Droz, 2011.

Si la *persona* se transforme du vivant des individus publics, elle se transforme également après leur mort. Elle n'a pas la permanence de l'*imago*, du masque mortuaire. Elle évolue au gré des informations, des modes, des réévaluations et, en ce qui concerne les artistes, qu'ils soient comédiens ou romanciers, de la construction de l'histoire institutionnelle culturelle d'un pays et des stratégies commerciales.[1516]

3.1 - Le Nick Charles de Powell éclipsé par le Sam Spade de Bogart

La carrière des deux acteurs présente un tournant alors qu'ils ont tous deux à peu près le même âge : quarante et un ans pour Bogart, quarante ans pour Powell. Cependant, ce tournant, qui leur procure le statut de vedette masculine, oriente leurs carrières de façon différente : William Powell porte à une certaine perfection un type de personnages tandis qu'Humphrey Bogart étend la palette de ses rôles et les enrichit de sa précédente filmographie. La *persona* du premier se confirme alors que celle du second s'étoffe.

William Powell prisonnier d'un personnage, le dandy « art déco »

Au début des années trente, William Powell quitte les rôles de *villains* plus ou moins exotiques du début de sa carrière pour des rôles d'Américains positifs. Il a déjà interprété quatre fois le personnage du dandy-enquêteur Philo Vance, il est district attorney dans *Manhattan Melodrama* en 1934, juste avant *The Thin Man*.

La persona *de Powell après* The Thin Man

Pour *The Thin Man*, la stratégie de communication de la MGM utilise la confusion faite par les lecteurs du roman entre Dashiell Hammett, le personnage du « Thin Man » et celui du détective Nick Charles.[1517] On en trouve un exemple dans la bande-annonce du film qui installe l'acteur en « couverture » d'un livre gigantesque reproduisant la jaquette du roman (Figure 262). Il est vêtu comme l'est Hammett sur la jaquette du livre réel. Inscrits au bas de la jaquette, les prénom et nom du romancier semblent le désigner comme l'auteur du roman. Il sort de la jaquette pour dialoguer avec lui-même dans le personnage de Philo Vance (Figure 263).

[1516] Guillaume Navaud, *op.cit.*, p. 420, décrit les quatre *personæ*, selon Cicéron, qui ressortent du croisement du collectif et du singulier avec le naturel et le culturel (la condition humaine, la nature propre de chaque homme, le cadre sous la dépendance de la *fortuna*, le choix du rôle par l'individu

[1517] Voir page 109, *Début de transformation du personnage, l'influence du paratexte*

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:00:06 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 262: *The Thin Man* bande-annonce (1)

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:00:27 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 263: *The Thin Man* bande-annonce (2)

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Jaquette de la première édition de *The Thin Man*

Figure 264 : Hammett en couverture

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Réf. : The Margaret Herrick Library

Figure 265 : Powell en Hammett

On observe la même volonté d'assimiler l'acteur à Dashiell Hammett dans un encart publicitaire (Figure 265). Il y est représenté dans la pose même de l'auteur en couverture du roman (Figure 264) et projetant le même type d'ombre derrière lui.

Quelques cases dans le style de la bande-dessinée *Secret-Agent X-9*[1518] se succèdent l'une sous l'autre, comme sur une pellicule cinématographique, reliant le personnage de Powell/Hammett à celui de Nora/Loy dont la tête seule est représentée[1519].

Son rôle dans* Mon homme Godfrey *(Gregory LaCava, 1936)

Le rôle de Nick Charles, qu'il tient six fois, classe William Powell comme le représentant d'un univers sans souci de réalisme. Celui de majordome, dans *Mon homme Godfrey* (*My Man Godfrey*, Gregory LaCava, 1936), ne change pas son image : Godfrey Smith, l' « homme oublié » vivant dans une décharge d'ordures, est en réalité Godfrey Parke, qui a perdu sa fortune non en spéculant – ce serait péjoratif - mais par amour. Issu d'une riche famille bostonienne, il possède la confiance en soi qu'une éducation élitiste lui a donnée. Cette éducation lui permet de se glisser sans servilité mais avec tact dans le rôle du domestique d'une riche famille de parvenus, de juger des dangers qui le menacent lorsque la fille aînée tente de le faire accuser de vol, d'y remédier de façon habile et de donner à la jeune femme une leçon de vie sans l'humilier. Sa compétence en gestion lui permet de débrouiller les problèmes financiers du maître de maison et son altruisme, de trouver la solution au problème des « hommes oubliés ». Enfin il conquiert le cœur de la fille cadette, sans répondre à celui de la femme de chambre : il n'échappe pas, sentimentalement, à son milieu économique, sinon à son milieu social de Bostonien dont les ancêtres sont arrivés avant le Mayflower[1520].

Le représentant de deux mondes positifs

Les rôles suivants peuvent présenter une certaine dichotomie (William Powell est affecté d'un dédoublement de la personnalité dans *Monsieur Wilson perd la tête*/*I Love You Again*, Woody S. Van Dyke, 1940) qui transparaît dans les titres des films : *Mariage double* (*Double Wedding*, Richard Thorpe, 1937), *The Baroness and the Butler* (Walter Lang, 1938), *The Hoodlum Saint* (Norman Taurog, 1946) ou *Mr. Peabody and the*

[1518] Ces « comics strips », créés à l'initiative de William R. Hearst par l'intermédiaire du King Features Syndicate, parurent du 29 janvier 1934 au 27 avril 1935 (préface de l'édition française *d'Agent Secret X-9*, Paris, Éditions Denoël, 2003.

[1519] On observe que, ajouté au fait que la lecture de gauche à droite de leurs deux noms favorise celui de l'acteur, l'actrice est réduite à sa tête en bas à gauche de l'image. Elle est dominée par l'acteur en pied qu'elle regarde en position de soumission.

[1520] Il répond à la maîtresse de maison que « ses parents ont toujours été là ».

Mermaid (Irving Pichel, 1948)[1521]. Néanmoins l'acteur William Powell reste semblable au personnage de Godfrey qui allie deux mondes positifs possibles[1522] : celui de la vieille aristocratie bostonienne à l'anglicité manifeste et celui du *self-made man* créateur de richesse.

***Un détective* soft-boiled**

Dans le rôle de Nick Charles, William Powell correspond à la description faite par Philippa Gates du détective américain *soft-boiled* qui « appartient rarement à l'aristocratie mais atteint son mode de vie avec l'argent qu'il a gagné par ses compétences de détective (que ce soit en tant que détective privé ou qu'avocat) »[1523]. Dans le cas de Nick Charles, c'est son mariage avec une riche épouse qui en fait un gentleman.

D'autre part, la masculinité de l'acteur et du personnage qu'il incarne dans les films du « Thin Man » fait appartenir William Powell au type que Drew Todd nomme le dandy « Art Déco » : celui-ci « n'est pas efféminé mais ce n'est pas le vrai « dur » américain »[1524]. Son aisance dans le port du costume, l'urbanité de ses manières et son accent mid-atlantic[1525] contribuent à une image plus « asexuée »[1526]qu'efféminée.

Cependant, le grand directeur d'acteurs et d'actrices que fut Alfred Hitchcock « avait aimé Powell dans *Libeled Lady* (Jack Conway, 1936) »[1527]. Il avait parlé du rôle de l'oncle Charlie (*L'Ombre d'un doute*, 1943) à « l'acteur de comédies qu'il espérait toujours attirer dans le drame noir. Jusque-là, Powell avait toujours hésité, mais la série

---

[1521] Voir Mark Winokur, *op.cit.*, p.13.

[1522] *Idem*, p.14.

[1523] Philippa Gates, *The Three Sam Spades, The Shifting Model of American Masculinity in the Three Films of* The Maltese Falcon, Framework 49, N°1, Spring 2008, p.11 (https://muse.jhu.edu/article/252624, consulté le 21/01/2012). « The American soft-boiled detective rarely belongs to the aristocracy but achieves its lifestyle with money that he has earned through his professional skills as a detective (whether a private eye or lawyer) ».

[1524] Drew Todd, *Decadent Heroes : Dandyism and Masculinity in Art Deco Hollywood*, cité par Philippa Gates, *op.cit.*, p.11, («he is not effeminate but not is he the all American tough guy »).

[1525] Charles Francisco, *op.cit.*, p.14 : « [He] worked hard to perfect the ideal stage diction that actors from England would come to call "mid-atlantic" ».

[1526] En 1947, la même année que *Song of the Thin Man*, il joue dans *Mon Père et nous* (*Life With Father*, Michael Curtiz), le rôle d'un père dont la vie sexuelle n'est attestée que par la présence de ses enfants, avec lesquels il refuse d'en parler (« un gentleman ne parle pas de ces choses »).

[1527] Patrick McGilligan, *Alfred Hitchcock, une vie d'ombres et de lumière*, Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 2011, p.316.

de succès remportés par Hitchcock contribua à le convaincre d'accepter. Toutefois, la MGM tenait à protéger l'image sympathique de l'acteur et le studio refusa de le prêter, prétendant qu'il était pris pour d'autres projets »[1528]. Hitchcock avait également pensé à l'acteur pour le rôle de de Winter (*Rebecca*, 1940), indiquant ainsi le potentiel qu'il devinait chez l'acteur : l'image de William Powell eût été grandement modifiée par ces deux contre-emplois, particulièrement pour le public cinéphile français.

William Powell, « the Thin Man », une célébrité américaine

C'est une curiosité, pour le cinéphile français, de découvrir que le succès des films du « thin man », au moment de leur sortie, amena, par exemple, en 1943, les scientifiques du Manhattan Projet[1529] à nommer l'un des éléments d'une bombe « The Thin Man» :

> À Los Alamos, je donnais aux bombes des noms en relation avec leurs formes, le canon était The Thin Man [sic], en raison du titre du roman policier de Dashiell Hammett qui avait été récemment porté à l'écran dans le film de William Powell et Myrna Loy. Le nom de Fat Man [sic] pour la bombe à implosion suivait alors naturellement, rappelant le rôle de Sydney Greenstreet dans Le Faucon maltais.[1530]

Le Web offre un grand nombre de blogs en anglais autour de la série des films du « thin man », attestant de la popularité encore actuelle de l'acteur aux États-Unis.

Il se vend toujours, sur un grand site marchand, des « Thin Man » Cocktail Glasses et des « Nick & Nora » Martini Glasses.

[1528] Patrick McGilligan, *Alfred Hitchcock, une vie d'ombres et de lumière*, Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 2011, p.414.

[1529] Manhattan Project : premier programme américain de réalisations scientifique et technique destinées à la fabrication de bombes atomiques à uranium 235 et à plutonium, élaboré par les autorités américaines en 1943 (www.universalis-edu-com, consulté le 03/09/2016)

[1530] Robert Serber et Robert P. Crease, *Peace and War* : *Reminiscences of a Life on the Frontiers of Science*, New York, Columbia University Press, 1998, p.104 : « At Los Alamos, I had given the bomb names descriptive of their shapes, the gun assembly was The Thin Man, taken for the title of the Dashiell Hammet detective novel, wich had recently been made into the William Powell-Myran Loy movie. The name The Fat Man for the implosion bomb then followed naturally, after Sidney Greenstreet's role in The Maltese Falcon ».

Pour le même cinéphile français qui entreprend des recherches sur l'acteur, c'est également une curiosité de découvrir que le site Cineressources de la Cinémathèque française n'offre qu'un seul ouvrage (en anglais) dédié entièrement à William Powell[1531].

Il serait intéressant d'évaluer la popularité de l'acteur dans les pays non-anglophones autres que la France.

Humphrey Bogart : la représentation d'une virilité « moderne »

La représentation de la masculinité change profondément avec le *film noir*, dans lequel l'enquêteur affiche une masculinité semblable à celle des gangsters ou des policiers des films des années trente. Humphrey Bogart semble en être la quintessence, reconnue par les spectateurs masculins : « la popularité de Bogart est virile »[1532].

En 1941, le tournant dans la carrière d'Humphrey Bogart s'opère dans deux rôles opposés : le gangster Roy Earle (*La Grande Évasion*/*High Sierra*, Raoul Walsh) et le détective privé Sam Spade (*Le Faucon maltais*/*The Maltese Falcon*, John Huston). Par une coïncidence qui a suscité l'ironie de Bogart, George Raft avait décliné ces deux rôles et l'affaire semble représentative de la disponibilité de Bogart à élargir son répertoire et à tourner aussi bien sous la direction d'un réalisateur chevronné, venu du muet, que d'un jeune scénariste dont c'est le premier film.

La suite de sa carrière confirme cette double orientation des rôles. Il peut être un meurtrier dans *La Mort n'était pas au rendez-vous* (*Conflict*, Curtis Bernhardt, 1945) ou *La Seconde Madame Carroll* (*The Two Mrs. Carrolls*, Peter Godfrey, 1947). Il peut être aussi bien le personnage enquêteur dans *Échec à la Gestapo* (*All Through the Night*, Vincent Sherman, 1942), *En marge de l'enquête* (*Dead Reckoning*, John Cromwell, 1947) ou *Les Passagers de la nuit* (*Dark Passage*, Delmer Daves, 1947).

Les personnages qu'il joue dans un bon nombre de *films noirs* bénéficient rétrospectivement de cette alliance, même quand ils sont négatifs comme l'ancien gangster de *High Sierra*.

> L'ambiguïté particulière aux rôles qui firent les premiers succès de Bogart dans le film criminel noir se retrouve donc dans sa filmographie. Les contradictions morales se rencontrent aussi bien à

[1531] Sous la référence *The Complete films of William Powell*, Laurence J. Quirk [Secaucus] : Citadel Press, 1986, cineressources.net reconsulté le 17/05/2017..

[1532] André Bazin, *Mort d'Humphrey Bogart*, Les Cahiers du cinéma n°68, février 1957, p.3.

> l'intérieur des rôles que dans la permanence paradoxale du personnage entre deux emplois apparemment incompatibles.[1533]

Des synergies multiples

D'autre part, plusieurs synergies sont à l'œuvre dans sa carrière, dans les rôles qu'il incarne, dans ses positions politiques, dans son image publique.

Les rôles de Sam Spade et de Philip Marlowe ne se nuisent pas l'un à l'autre mais, au contraire, s'enrichissent mutuellement. Associés au renom de Dashiell Hammett et de Raymond Chandler, ils font d'Humphrey Bogart l'archétype du détective privé moderne : « Humphrey Bogart est, selon la phrase d'Octave Renoir [sic] dans *La Règle du jeu*, un héros moderne et rien que moderne. Le film à costumes ne lui conviendrait pas »[1534]. Selon le personnage d'Octave, le drame de Jurieu, l'aviateur de *La Règle du jeu*[1535], « son cas, c'est bien le drame de tous les héros modernes. Ces gens-là, quand ils sont en l'air ils sont formidables, puis, quand ils retouchent terre, ils sont faibles, ils sont pauvres, ils sont désarmés ». Le « héros moderne » de Renoir et l'archétype du détective privé moderne se situent entre le ciel et la terre, entre le haut et le bas, entre le bien et le mal.

> Je voudrais remarquer qu'à cette modernité à longue portée qui assure au personnage de Bogart sa poésie profonde et justifie sans doute son entrée dans la légende répond à l'échelle de notre génération une modernité plus précise. Bogart est sans doute typiquement l'acteur mythe de la guerre et de l'après-guerre. Je veux dire les années 1940 à 1945.[1536]

[1533] *Idem*, p.8.

[1534] Robert Lachenay, *Portrait d'Humphrey Bogart,* Cahiers du cinéma n°52, novembre 1955, p.33. En revanche, William Powell, qui a joué des personnages en costume à ses débuts, continue à le faire : en 1947 il est un homme d'affaires de la fin du XIXe siècle dans *Mon Père et nous* (*Life With Father*, Michael Curtis).

[1535] *La Règle du jeu*, Jean Renoir, 1939

[1536] André Bazin, *Mort d'Humphrey Bogart*, *op.cit.*, p.5.

Ses rôles dans des films de propagande pendant la Seconde Guerre Mondiale[1537] et sa participation aux protestations contre les accusations de l'HUAC en 1947[1538], font résonnance, également rétrospectivement, avec l'engagement politique et patriotique de Dashiell Hammett, même si l'engagement politique de l'acteur a été sujet à controverse[1539] et celui de l'écrivain beaucoup plus radical comme nous le verrons plus loin.

Faisant un lien visuel entre les deux synergies, le trench-coat que porte le personnage de Rick, dans *Casablanca* (Figure 128, page 269) passe à la postérité comme l'indispensable vêtement de l'enquêteur du *film noir*, qu'il soit américain (Figure 266) ou français (Figure 267).

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:42:46 à partir du début

Réf. DVD : Éditions Montparnasse Collection RKO, 2004

Figure 266 : Robert Mitchum dans *La Griffe du passé* (*Out of the Past*, Jacques Tourneur, 1949)

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Photographie site allocine.fr

Figure 267 : Jean-Paul Belmondo dans *Le Doulos* (Jean-Pierre Melville, 1962)

Une autre synergie est due à la vie privée de l'acteur qui le lie à Lauren Bacall – faisant du couple le modèle du *grand amour* à Hollywood – et aux quatre films justement célèbres qui les réunissent – *Le Port de l'angoisse* (*To Have and Have Not*, Howard Hawks, 1944), *Le Grand Sommeil* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946), *Les Passagers de la nuit* (*Dark Passage*, Delmer Daves, 1947) et *Key Largo* (John Huston, 1948). On voit le reflet de cette synergie dans la jaquette de la traduction en allemand de *Red*

[1537] En 1942 : *Griffes jaunes* (*Across the Pacific*, John Huston), *Casablanca* (Michael Curtiz) ; en 1943 : *Convoi vers la Russie* (*Action in the North Atlantic*, Lloyd Bacon), *Sahara* (Zoltan Korda) ; en 1944 : *Passage pour Marseille* (*Passage to Marseille*, Michael Curtiz), *Le Port de l'angoisse* (*To Have and Have Not*, Howard Hawks).

[1538] House of Un-American Activites Commitee, voir Marc Vernet, *op.cit.*, p.25.

[1539] Voir Frank Krutnick, *« Un-American » Hollywood : Politics and Film in the Blacklist Era*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 2007, p.70 (consulté sur le site Books.Google le 24/01/2017).

Harvest, *Rote Ernte*, parue en 2011 chez Diogenes-Verlag à Zürich : elle montre le couple, sans rapport avec une quelconque adaptation du roman (Figure 270).

Humphrey Bogart,* la *figure du détective dans les romans de Hammett

Si le jugement élogieux d'André Bazin relevé plus haut a suivi la mort de l'acteur en 1957, on observe toujours la permanence de l'image de Bogart comme représentation du détective chez Dashiell Hammett.

La couverture du volume des romans parus chez Gallimard en 2009 reproduit son portrait (Figure 268) : accompagnée de l'ombre d'un faucon, la figure de l'acteur renvoie à un seul des romans du volume. Mais elle peut également représenter aussi l'Op de la Continentale. Le recueil de nouvelles, *Sam Spade et autres histoires de détectives*, paru en 2006, présente Humphrey Bogart en couverture (Figure 269) alors qu'il contient des nouvelles où figurent aussi bien l'Op qu'un détective pour lequel Hammett a repris le nom de Spade[1540]. La pratique n'est d'ailleurs pas uniquement française : en témoigne la couverture de *Rote Ernte*, citée plus haut.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Figure 268 : paru en 2009

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Figure 269 : paru en 2006

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Figure 270 : paru en 2011

Dans une certaine mesure, en dépit de la bande-annonce de *The Thin Man* (Figure 262), ce n'est pas William Powell/Nick Charles mais Humphrey Bogart/Sam Spade qui

[1540] Voir page 76, ***De la forme brève à la fiction romanesque***

reste associé à la figure de Dashiell Hammett. Diane Johnson, dans sa biographie de l'auteur, a pu écrire : « la fascination qu'il exerce sur tant de ses contemporains est proche de celle qui émane d'Humphrey Bogart, surtout dans *Le Faucon maltais*, où il était l'incarnation de Sam Spade, cet homme revenu de tout, jamais étonné, ce *rescapé* » [1541].

3.2 - Dashiell Hammett, héros de sa propre vie, prend la place de ses créatures

L'icône publicitaire

L'image de Dashiell Hammett, telle qu'elle est utilisée par l'éditeur pour la jaquette du roman *The Thin Man*, l'est par la MGM, non seulement dans la bande-annonce de l'adaptation cinématographique et dans le fond de générique, mais également dans les encarts publicitaires. Nous les examinerons du point de vue de l'image et non du texte, tout en remarquant que le nom de l'auteur y est fréquemment répété.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Réf. : The Margaret Herrick Library

Figure 271 : encart pub. 1

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Réf. : The Margaret Herrick Library

Figure 272 : encart pub.2

Sur ces encarts publicitaires, que le studio propose aux journaux, que ce soit la représentation des acteurs, du romancier ou du livre, il ne s'agit pas de photographies mais de dessins. Même s'ils sont certainement exécutés d'après des photographies, ils

[1541]Diane Johnson, *Dashiell Hammett, une vie*, Gallimard Folio, 1983, p.30.

obéissent à un codage comme le note Roland Barthes : « l'opération du dessin (le codage) oblige tout de suite à un certain partage entre le signifiant et l'insignifiant : le dessin ne reproduit pas *tout*, et souvent même fort peu de choses, sans cesser cependant d'être un message fort »[1542].

L'encart 1 (Figure 271) montre l'ombre d'un « thin man » partant du milieu haut du cadre et se continuant comme une accolade amenant le regard vers le livre recouvert de sa jaquette au coin inférieur gauche. Elle l'amène ensuite vers la figure de l'auteur au bas de l'image. Centrée, la silhouette se détache en avant du volume. Elle est la seule en pied et la seule à projeter une ombre, technique ancienne de l'art pictural pour mettre en évidence un objet et le faire paraître « plus tangible »[1543]. La verticalité de sa stature, son élégance et sa position lui confèrent une grande autorité. Son regard se dirige vers la droite et semble commander celui des autres personnages représentés. L'encart 2 (Figure 272) reprend l'image de Hammett qui surplombe les deux acteurs principaux. Les deux encarts assimilent l'ombre du « thin man » à celle de l'auteur.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Réf. : The Margaret Herrick Library

Figure 273 : encart pub. 3

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Réf. : The Margaret Herrick Library

Figure 274 : encart pub. 4

L'encart 3 (Figure 273) présente beaucoup moins d'informations et d'éléments visuels. La verticalité de la silhouette de l'auteur se détache fortement dans un format horizontal. Dans cet encart, il est à nouveau représenté en entier tandis que les corps des acteurs sont réduits à leurs têtes.

Enfin, l'encart 4 (Figure 274) est remarquable : il ne présente que le nom des acteurs, le titre du film et la silhouette de Hammett. Le nom de l'auteur n'est pas même mentionné, la silhouette semble se suffire à elle-même : elle est devenue une icône.

[1542] Roland Barthes, *Rhétorique de l'image* dans *Communications n°4*, École pratiques des hautes études-Centre d'études des communications de masse, Paris, Seuil, 1964, p.46.

[1543] E. H. Gombrich, *Ombres portées, leur représentation dans l'art occidental*, Paris, Gallimard, 1996, p.48.

Une victime du maccarthysme avec la morale personnelle d'un Sam Spade

On a observé[1544] l'engagement de Dashiell Hammett à Hollywood pour la défense des droits des scénaristes, contre les arrestations des militants politiques et les persécutions nazies. On a noté sa condamnation à plusieurs mois de prison en 1951 qui est suivie de répercussions financières : NBC supprime l'émission radiophonique *Les Aventures de Sam Spade*[1545]. Il est à nouveau convoqué en 1953 à propos de sa supposée appartenance au parti communiste.

Joseph McCarthy l'appelle à déposer devant la «sous-commission d'enquête permanente » de la « "commission sénatoriale sur les opérations gouvernementales" au sujet de l'achat de livres écrits par des communistes par les bibliothèques du Département d'État à l'étranger »[1546]. Il y est interrogé par Roy Cohn[1547].

Puis en 1955, il est amené à témoigner devant le New York State Joint Legislative Committee. L'enquête porte sur les sociétés philanthropiques et charitables. Hammett, qui s'estime toujours président du Civil Rights Congress, refuse de répondre à la question de l'existence de membres communistes et à celle de sa propre appartenance au parti.[1548]

Cependant, les conséquences du maccarthysme pour Dashiell Hammett, incarcération ou pertes financières, ne l'empêchent pas d'essayer, avec persévérance, de participer à la Seconde Guerre Mondiale : malgré son âge, quarante-huit ans, et après plusieurs refus, il est accepté dans un régiment d'entrainement.

Ses opinions politiques le poursuivent : en 1943, il est transféré à Camp Shenango en Pennsylvanie, un centre de détention pour les personnels de l'armée considérés comme subversifs. Ensuite, il est envoyé en Alaska, dans les îles aléoutiennes, où sa tâche est de lancer un journal, *The Akadian*, destiné aux soldats et dont le premier numéro paraît en janvier 1944. Soutenu par un général, admirateur de son œuvre, Hammett s'entoure d'une équipe « non discriminée » dont deux membres sont noirs, et en fait un organe

---

[1544] Voir page 131, *Le syndicalisme et la peur du communisme*

[1545] Richard Layman, L'*Insaisissable…*, *op.cit.*, p.276.

[1546] Richard Layman, *L'Insaisissable…*, *op.cit.*, p.276.

[1547] Ancien assistant d'Irving Saypol dans l'affaire Rosenberg (Richard Layman, *L'Insaisissable…*, *op.cit.*, p.277), il fait l'objet du téléfilm *Citizen Cohn* (Frank Pierson, 1992), voir plus loin.

[1548] Richard Layman, *L'Insaisissable…*, *op.cit.*, p.286.

d'information objective. Le journal paraît pendant quinze mois jusqu'à la démobilisation en 1945.[1549]

La morale indépendante du détective privé du film *noir*, et tout particulièrement celle de Sam Spade, semble le reflet de la conduite de Hammett. La justice américaine peut être défaillante envers lui, mais quand l'État américain est menacé, Hammett est censé faire quelque chose. Comme le dit Sam Spade à Miss O'Shaughnessy : « – Miles était un sale con [mais] quand ton associé est assassiné, tu es censé faire quelque chose. Ce que tu pensais de lui n'a aucune importance. C'était ton associé et tu es censé faire quelque chose »[1550].

Dashiell Hammett, personnage historique au cinéma et à la télévision

Moins médiatisé par le cinéma, en tant que victime, que les « dix d'Hollywood »[1551], le personnage de Dashiell Hammett fait néanmoins une apparition dans le téléfilm *Citizen Cohn* (Frank Pierson, 1992) face à Roy Cohn qui l'a interrogé en 1953 comme indiqué plus haut[1552]. Il fait également l'objet du téléfilm *The Case of Dashiell Hammett* (Stephen Talbot, 1982) que le New York Times qualifie d' « essai biographique »[1553].

Hammett apparaît sous les traits de Jason Robards dans *Julia* (Fred Zinnemann, 1977) dont le scénario est établi d'après le roman autobiographique controversé de Lillian Hellman, *Pentimento*. En 1999, c'est Sam Shepard qui l'interprète dans le téléfilm *Dash and Lilly* de Katy Bates.

Il apparaît dans l'épisode *The Case of the Red-face Thespian/All the World's a Stage* (Ivan Dixon, 19 janvier 1984) de la série *Magnum*. Le personnage de Magnum

---

[1549] Toutes ces informations proviennent du chapitre 18, pp.235-250, de la biographie de Richard Layman, *op.cit.*

[1550] Dashiell Hammett, *Le Faucon maltais* dans *Romans*, *op.cit.*, pp.680 et 681.

[1551] Voir page 131, *Le syndicalisme et la peur du communisme*

.

[1552] Son rôle est repris par Frederic Forrest qui l'a interprété dans *Hammett* de Wim Wenders en 1982 (voir plus loin).

[1553] « A biographical essai » dans Richard E. Shepard, *The Case of Dashiell Hammett*, The New York Times, 6 octobre 1982 (www.nytimes.com, consulté le 07/01/2017).

(Tom Sellek) joue le rôle de Hammett aux côtés d'autres acteurs jouant des rôles de personnages historiques des années 20 : Scott et Zelda Fitzgerald, Charlie Chaplin, Josephine Baker, Douglas Fairbanks, John Barrymore. Plus qu'une apparition, c'est un croisement, un *crossover*, entre les deux détectives privés, Magnum et Hammett. La présence de l'écrivain aux côtés de personnages célèbres atteste sa légende.

Si l'on établit l'étendue de la renommée d'un personnage historique à la mesure de son utilisation par l'industrie audiovisuelle, sans considération pour le talent ni même pour sa contribution à cette même industrie, Hammett supplante largement Raymond Chandler.[1554]

Dashiell Hammett, personnage fictionnel en littérature et au cinéma

Le personnage de Hammett apparaît également aux États-Unis dans deux fictions : le roman de Joe Gores, *Hammett*[1555], publié en 1975 et son adaptation au cinéma par Wim Wenders, sous le même titre[1556], en 1982.

Le roman de Joe Gores : portrait de Hammett en Sam Spade

La fiction, dont le héros est Hammett, commence après son départ de l'agence Pinkerton et avant la publication de ses grands romans.

L'histoire se situe à San Francisco, à la fin du mois de mai 1928, le 24 mai, précisément : trois jours avant l'anniversaire du protagoniste[1557] et trois ans après la publication de *Double crime* (*Dead Yellow Women*), une nouvelle parue dans le numéro *de Black Mask* de novembre 1925[1558].

Hammett révise son roman « Sang maudit » et travaille au « Faucon maltais »[1559] tout en écrivant des publicités pour le bijoutier Samuels[1560]. Un ancien collègue de Pinkerton, qui a fondé sa propre agence, lui propose de collaborer à une enquête sur la

---

[1554] Le site de l'American Film Institute ne le reconnaît que comme *writer* ; le site IMDB, dans la catégorie « personnage », recense un téléfilm et un film allemands et un épisode d'une série télévisuelle britannique.

[1555] Joe Gores, *Hammett*, *op.cit.*

[1556] Wim Wenders, *Hammett*, DVD StudioCanal Video, 2012.

[1557] Joe Gores, *Hammett*, *op.cit.*, p.17.

[1558] *Idem*, p.151 : « Ne me dites pas que vous conservez les vieux numéros de *Black Mask*. *Double crime* est paru il y a trois ans… »

[1559] *Idem*, p.177.

[1560] *Idem*, p.54.

corruption au sein de la police. Dérangé dans son travail d'écriture, Hammett l'envoie au diable. Mais lorsque l'ancien collègue est retrouvé assassiné, il se jure de découvrir le coupable. Suit une enquête tortueuse mettant en cause des politiciens corrompus, deux policiers douteux, la tenancière d'une maison close et une très jeune prostituée chinoise machiavélique. L'ancien détective découvre le coupable, un notable qui dévoie la fidélité d'un policier « honnête » et le sacrifie comme bouc-émissaire. Il découvre également les manœuvres de la prostituée chinoise, qui reste impunie.

Hammett pense déjà à un nouveau roman dans lequel le héros demeurerait « cynique, grand buveur, toujours loyal et incorruptible » et se prénommerait Ned…[1561].

La narration n'est pas homodiégétique comme celle du roman *The Thin Man*, ni pratiquement monofocale comme celle du *Faucon maltais* dans lequel l'instance narrative suit presque toujours le héros. Dans le *Hammett* de Joe Gores, le personnage éponyme est absent de plusieurs épisodes mettant en scène d'autres personnages, aussi bien allié (un autre détective de l'agence) qu'ennemi (un policier s'acharnant sur un fuyard). Il est à noter que plusieurs épisodes se passent hors du monde urbain.

Joe Gores, dans des *notes de l'auteur*[1562], détaille longuement la part de réalité (les faits connus de la vie de Hammett), la part de plausibilité (« données brutes non vérifiées ») et la part d'invention nécessaire à la fiction. C'est ainsi que sont cités des personnages réels, soit en relation directe avec la vie de Hammett (Josie, son épouse, le bijoutier Samuels, Harry Bloch de chez Knopf), soit en relation avec son œuvre (Nick le Grec[1563]). L'onomastique des personnages fictionnels renvoie à l'œuvre de Hammett de façon explicite (« – Walt Polhaus. Qui sait ce qu'il est devenu celui-là ? Faudra que je le case dans un roman, un de ces jours »[1564]) ou non (l'utilisation du nom « Aaronia Haldorn », personnage de *Sang maudit*)[1565].

[1561] *Idem*, p.300. Le personnage pense évidemment au « futur » Ned Beaumont de *La Clé de verre*.

[1562] Joe Gores, *Hammett*, *op.cit.*, p.382.

[1563] Voir note 460, page 105.

[1564] Joe Gores, *Hammett*, *op.cit.*, p104.

[1565] Gores glisse, d'autre part, des allusions à des auteurs de romans policiers, tels qu'Harry Stephen Keller (1890-1967), que Hammett a pu lire (p.295). Il utilise (p.77) le nom de Pronzini en *private joke*, semble-t-il. Bill Pronzini (né en 1943) et Joe Gores sont les auteurs *de Tricks and Treats: An Anthology of Mystery Stories by the Mystery Writers of America Hardcover* (1976).

La mise en abyme entre l'œuvre réelle de Hammett et le roman de Gores est soulignée : « il pouvait utiliser ce stratagème qu'il avait inventé dans une de ses histoires du Continental Op en 24 »[1566]. Mais, comme le dit le personnage, si la combine « marchait dans une de mes nouvelles », « ça, c'est pas du roman »[1567]. La mise en abyme se double d'une réflexivité sur le travail d'écriture : le personnage a des difficultés avec la représentation du « *vrai* San Francisco », ou bien il se rend compte qu'« il avait traité Crystal comme une création littéraire et non comme un être véritable »[1568].

Joe Gores décrit son personnage tel que Dashiell Hammett apparaît en couverture du roman *The Thin Man* (et en ouverture de l'adaptation cinématographique en 1934) : « sa veste grise à chevrons avait trois boutons et son pantalon de flanelle anthracite un pli tranchant comme un rasoir », il était appuyé nonchalamment « sur une canne d'ébène ». Joe Gores souligne souvent la maigreur du personnage (« un grand échalas d'un mètre quatre-vingt-dix »[1569]) mais le dote d'une grande force physique. Assez surprenant, le Hammett de Gores possède une capacité à résister aux avances de sa jeune et jolie voisine (« Ce qu'il voulait, c'était rentrer chez lui et faire l'amour avec elle. L'ennui, c'était qu'il ne le pouvait pas. Ce serait comme s'il brisait l'aile d'un oiseau chanteur »[1570]) et ne « fricote » plus avec la femme de personne[1571].

Mettant à part le goût commun des trois[1572] personnages pour la boisson, auquel de ses deux détectives, Sam Spade ou Nick Charles, le personnage de Hammett dans le roman de Gores correspond-t-il ?

Certes, il a l'élégance de Nick Charles. Ils sont certes tous les deux mariés, mais le personnage de Gores a quitté son épouse tandis que Nick forme un couple uni avec la sienne. Ils ont tous deux abandonné le métier de détective mais pour des raisons bien différentes : l'un pour écrire en vivant chichement, l'autre pour mener la vie mondaine que la fortune de son épouse permet. S'ils enquêtent à leur corps défendant, c'est pour se

---

[1566] Joe Gores, *Hammett*, *op.cit.*, p.283.

[1567] *Idem*, p.300.

[1568] *Idem*, p.361.

[1569] Joe Gores, *Hammett*, *op.cit.*, p.15.

[1570] *Idem*, p.175.

[1571] *Idem*, p.51.

[1572] Des quatre, si l'on inclut le *vrai* Dashiell Hammett.

plonger dans deux univers opposés : le San Francisco corrompu d'un côté, le New York mondain de l'autre.

En revanche, le Hammett de Gores se comporte avec sa jeune voisine de la même façon que Spade avec sa secrétaire, Effie. Ils ont tous deux une familiarité oscillant entre paternalisme et sentimentalité. Les relations sexuelles semblent possibles avec des femmes expérimentées : la tenancière de la maison close[1573] pour le personnage de Hammett ou Iva, l'épouse de Miles Archer, pour Spade. Le premier semble désabusé à propos du mariage[1574] et le second semble ne pas vouloir y songer.[1575]

Plus important, la morale du Hammett de Gores est semblable à celle de Sam Spade : le meurtre d'un associé ou d'un ex-collègue doit être vengé.

Le roman étant situé à l'époque où Hammett écrit *Le Faucon maltais*, Joe Gores y fait référence, de façon directe ou indirecte. De façon directe, il multiplie les références toponymiques au San Francisco du *Faucon maltais* : « Il avait mis cet hôtel dans son roman sur Sam Spade et son faucon […] À cent mètres de là, au coin de Montgomery, se dressait l'immeuble Hunter Dulin où il avait situé le bureau de Spade »[1576] ou bien « « c'était là que se trouvaient les piquets de la clôture à claire-voie entre lesquels il faisait s'affaler Miles Archer après avoir été abattu dans *Le Faucon maltais* »[1577]. De façon indirecte, il introduit un personnage, Laverty, « pour porter le chapeau ». [1578]

C'est le portrait de Hammett en Sam Spade : le personnage, lui-même, pense qu'« il avait fait *semblant* d'être son détective, ou Sam Spade, au lieu d'être *vraiment* eux »[1579].

[1573] « Nous avons été amoureux durant un après-midi », Joe Gores, *Hammett*, *op.cit.*, p.373.

[1574] Il évite d'en parler, Joe Gores, *Hammett*, *op.cit.*, p.108.

[1575] S'il frissonne, à la toute fin du roman, à l'idée qu'Iva l'attend, cela semble de lassitude.

[1576] Joe Gores, *Hammett*, *op.cit.*, p.176.

[1577] *Idem*, p.203.

[1578] *Idem*, p.335.

[1579] *Idem*, p.361 (les mots en italique le sont dans le texte).

Le film de Wim Wenders : « la réécriture du mythe Hammett »[1580]

Le réalisateur allemand a réalisé le film au sein du studio Zoetrope de Francis F. Coppola. Les difficultés qu'il y a rencontrées sont connues[1581] : Wenders, qui est contraint de tourner en studio et en couleurs, n'était pas le premier choix de Coppola (Nicolas Roeg ou François Truffaut) et Frederic Forrest, qui incarne Hammett, n'était pas le premier choix de Wenders (Sam Shepard). De plus, Coppola estimait les intentions de Wenders trop littéraires.[1582] Ces différends se traduisent par une refonte du scénario :

Le personnage de Hammett reçoit la visite d'un ancien de l'agence Pinkerton qui lui a tout appris du métier. Celui-ci lui a sauvé la vie lors d'une fusillade et Hammett se sent une dette envers lui, bien qu'il se consacre dorénavant à l'écriture. C'est ainsi qu'ils partent tous d'eux à la recherche d'une jeune Chinoise qui aurait disparu. Ils se heurtent au patron du quartier chinois, à deux policiers corrompus et à un prétendu journaliste qui, tous, l'invitent à renoncer à leur recherche. L'enquête amène Hammett à découvrir que la jeune fille, une prostituée, possède les négatifs de photos compromettantes prises par le journaliste, et essaie de faire chanter des notables de San Francisco.

Ceux-ci chargent Hammett de la remise de la rançon et de l'échange des négatifs. Celui-ci découvre alors que son mentor et « ami » est derrière la machination. Ce dernier est cependant tué par son associée qui s'enfuit, impunie.

Hammett remet les négatifs aux policiers, rentre chez lui et se remet à écrire. Il se sert de tous les personnages qu'il a croisés pour donner corps à ceux d'un futur roman.

Wim Wenders modifie ainsi considérablement la trame narrative du roman de Joe Gores et traduit les difficultés qu'il rencontre à Hollywood en faisant de l'ancien collègue

---

[1580] Christophe Gelly, « Hammett » *de Wim Wenders : un polar nostalgique* dans *Panorama mondial du film noir*, CinémAction n°151 (dir. Delphine Letort), Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, 2014, p.107.

[1581] Elles sont détaillées dans le film de Philippe Saada, *Hammett ou le malentendu*, figurant en supplément du DVD. D'autre part, un extrait filmé d'une réunion de travail montre les différends entre Coppola et Wenders à propos du montage (https://www.youtube.com/watch?v=kL7aw2XFe-8, consulté le 20/01/2017).

[1582] Christian Viviani, *Hammett, L'Ombre de l'Introuvable*, Positif n°257-258, juillet 1982, p.112.

un personnage corrompu : « Hammett et Ryan [l'ancien de l'agence Pinkerton] deviennent les textualisations de Wenders et Coppola »[1583]

> Cette relation entre Hammett et Ryan vient emblématiser l'un des thèmes principaux du film – la corruption de l'intégrité passée. Non seulement Hammett confronté à Ryan, doit se mesurer à un idéal qu'il croit avoir trahi en le rabaissant au rang de « source » littéraire, mais il est confronté également à la corruption de cet idéal lorsqu'il découvre la véritable nature – criminelle – des motivations de son ami Ryan dans son enquête. En d'autres termes le détective Hammett, tout comme Wenders réalisateur aux prises avec la machinerie pseudo-hollywoodienne de la Zoetrope, court le risque d'une corruption de l'idéal.[1584]

Wim Wenders entretient un jeu de correspondances inversées, ou non, avec le film de John Huston et le roman de Joe Gores. Les correspondances avec le film de Huston définissent profondément le personnage de Hammett tandis que celles avec le roman de Gores constituent une réflexion sur le travail de fiction.

Dès l'ouverture, qui est semblable à celle du roman, Wenders met en abyme le travail d'écriture. Dans une scène onirique, illustrant la nouvelle que l'écrivain vient de terminer, les personnages – du monde fictif de la nouvelle – sont interprétés par les personnages du monde « réel » du Hammett fictionnel : sa jeune voisine ou l'ancien mentor de l'agence Pinkerton. L'idée est reprise à la fin du film : Hammett tape à la machine tandis que, en superposition, apparaissent les images fondues, en noir et blanc, des personnages « réels » du film transformés en futurs personnages d'un futur roman. Les images se superposent elles-mêmes sur le socle de la lampe : un faucon (voir plus loin).

« – Qui parle, Hammett l'écrivain ou Hammett le détective ? » lui demande sa voisine.

Plus anecdotique, quelques détails du roman de Gores sont repris et déplacés : Hammett reproduit le geste d'enfoncer son index dans le dos d'un inconnu comme le fait

---

[1583] Robert Payne, *New German Cinema/Old Hollywood Genres* dans *Spectator*, vol.5, n°1, 1985, https://search-proquest-com.www.ezp.biu-montpellier.fr/fiaf/docview/1460876816/288CF3B645404F42PQ/1?accountid=12542, consulté le 20/01/2017 : « Hammett and Ryan become textualizations of Wenders and Coppola ».

[1584] Christophe Gelly, « Hammett » *de Wim Wenders : un polar nostalgique* dans *Panorama mondial du film noir*, CinémAction n°151 (dir. Delphine Letort), Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, 2014, p.103.

l'ex-collègue dans le sien pour le surprendre ; c'est un journaliste et non un marchand de journaux qui fait allusion à la nouvelle *Dead Yellow Women* ; c'est Eli, le chauffeur de taxi, qui possède une arme volumineuse et non le chauffeur d'un notable.

En revanche, les nombreux rappels du film de Huston, *Le Faucon maltais*, se traduisent aussi bien dans la narration que dans le décor, le choix des acteurs secondaires, les scènes, les dialogues, les expressions et le jeu de l'acteur principal : le film de Wenders est un tribut rendu à Hammett et à Huston. Il est à noter que le personnage est souvent appelé Sam ou Samuel, prénom de Spade mais également premier prénom de Hammett.

La narration est quasi-monofocale : comme dans le roman de Hammett et le film de John Huston, le héros est de toutes les scènes qui sont toutes également réduites à la ville de San Francisco.

Le décor : Wenders met en évidence à l'image le pied de la lampe qui éclaire la table du personnage : il représente un faucon semblable à celui du film de Huston (Figure 275), référence soulignée par le cadrage au travers du trou d'un journal déchiré (Figure 276).

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:29:56 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 275: le faucon en pied de lampe

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:29:58 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 276: le faucon encadré par le trou dans le journal

Les acteurs : Tom, l'un des deux policiers, est interprété par Tom Bradford qui possède la corpulence et le visage massif de Ward Bond, le Tom Polhaus du film de Huston. La référence est détournée dans l'emploi d'Elisha Cook Jr. : il interprète le rôle d'un chauffeur de taxi anarchiste et intègre, l'opposé de son rôle de protégé de Gutman dans *Le Faucon maltais*.

Ce rôle de protégé est déplacé, dans le film de Wenders, sur un personnage de garde du corps de l'avocat obèse de l'un des notables de la ville. Les deux personnages apparaissent dans la référence à une scène du *Faucon maltais* (l'entrevue entre Gutman et Spade après que celui-ci ait désarmé Wilmer dans le couloir) qui condense leurs relations. Hammett s'introduit dans l'appartement de l'avocat et, attaqué, désarme le garde du corps. Un échange s'établit entre l'avocat dans son bain et Hammet. Les répliques sont semblables : « – Un gamin lui a pris ça, mais je l'ai obligé à le rendre » (à propos de l'arme que Hammett a prise au tueur), « – J'aime les gens qui vont droit au but » (l'avocat à Hammett). Le dialogue insiste sur le mot de « gunsel » que le personnage de Hammett définit par une suite de synonymes[1585]. Et enfin, l'avocat tue son protégé, qui devient ainsi l'équivalent du personnage sacrifié dans *Le Faucon maltais* alors que, dans le roman de Gores, le bouc émissaire est un policier « honnête ».

L'incarnation de Hammett : le choix de Frederic Forrest est dicté sans doute par une certaine allure – bien qu'il n'ait pas la maigreur de l'écrivain – et une façon de porter les vêtements qui en font un homme soucieux d'une élégance sans être précieux. Ce n'est pas l'élégance mondaine de Nick Charles, quelque peu déplacée dans une enquête.

Certes, on peut trouver une équivalence entre le couple formé par Hammett et sa voisine et celui de Nick et Nora Charles (la voisine l'accompagne parfois dans son enquête, elle couche avec lui sans embarras).

La réplique incongrue, « – J'ai connu un type qui se déguisait en bouche d'incendie ; évidemment, il avait un problème avec les chiens », évoque, certes, ce que le cinéma hollywoodien a fait du personnage d'Asta dans les films du *Thin Man*.

Cependant, c'est Humphrey Bogart que Frederic Forrest évoque volontairement en reprenant certain jeu de scène du *Faucon maltais* (le tremblement des doigts après une scène particulièrement éprouvante) et surtout, les mimiques connues de l'acteur (Figure 277) : le retroussement des lèvres qui découvre les dents en un rictus évoquant un sourire.

[1585] Catamite, fairy, punk.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

0:02:38 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 277: Frederic Forrest et le rictus de Bogart

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

1:25:06 à partir du début

Réf. DVD : voir filmographie

Figure 278: le trench-coat de Bogart dans *Casablanca*

C'est également l'image d'Humphrey Bogart qui est convoquée, sans adéquation avec la chronologie – 1928 – dans des références qui s'étendent à d'autres rôles de Bogart. Dans la scène d'échange de l'argent contre les négatifs (Figure 278), Frederic Forrest porte un trenchcoat semblable à celui de Bogart dans *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942). Le studio où sont enregistrées les photographies compromettantes évoque celui où Marlowe/Bogart, découvre la fille du général Sternwood dans *Le Grand Sommeil* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946).

Si, en 1936, l'industrie cinématographique a donné une suite aux aventures de Nick Charles, elle crée la légende du personnage de Hammett en Sam Spade en 1982.

3.3 - Le mythe « Hammett » en France

C'est l'histoire de la Série Noire, paru en 2015, intitule un paragraphe « le mythique Dashiell Hammett » et utilise les expressions « une figure fantasmée, une origine tutélaire »[1586], confortant une place d' « inventeur » du roman *noir*. On comprend ici l'adjectif « mythique », accolé à un nom propre, au sens de « représentations sociales à dimension mythique ou de processus de "mythisation" dans la production de représentations sociales »[1587].

Comme toute représentation sociale, cette « mythisation » est dépendante du temps qui s'écoule : « certains objets deviennent proie de la parole mythique pendant un temps, puis ils disparaissent, d'autres prennent leur place, accèdent au mythe »[1588]. Ce processus est tributaire de la société qui le produit : on a observé que Humphrey Bogart est une figure mythique pour le cinéphile français et que William Powell ne l'est pas.

En 1994, Édouard Waintrop, dans *Libération*, écrit un grand article, *San Francisco Hammett Blues*. C'est que, depuis 1979, le San Francisco de Hammett se visite avec le *The Dashiell Hammett Tour* de Don Herron. C'est l'extension commerciale de sa renommée aux États-Unis où bon nombre de biographies de l'auteur, en langue anglaise, sont parues[1589].

Qu'en est-il de la figure de Dashiell Hammett en France ?

Gallimard et la Série Noire

La traduction française des romans de Hammett s'est effectuée très peu de temps après leur publication aux États-Unis : *La Moisson rouge* (*Red Harvest*, 1929) et *La Clé de verre* (*The Glass Key*, 1931) en 1932 ; *Le Sang maudit* (*The Dain Curse*, 1929) en 1933, *L'Introuvable* (*The Thin Man*, 1934) en 1934 ; *Le Faucon de Malte* (*The Maltese Falcon*, 1930) en 1936. Tous les romans sont publiés par Gallimard dans la collection « Les chefs-d'œuvre du roman d'aventures », à l'exception du *Faucon de Malte*, publié

[1586] Franck Lhomeau et Alban Cerisier (sous la dir.), *C'est l'histoire de la Série Noire*, Paris, Gallimard, 2015, p.48,

[1587] Denise Jodelet, *Le Loup, nouvelles figures de l'imaginaire féminin…*, *op.cit.*, p.40.

[1588] Roland Barthes, *Mythologie* [1957], Paris, Éditions du Seuil, 2005.

[1589] On trouve en références, sur un grand site marchand, pas moins de six biographies de Hammett (et quelques ouvrages sur une partie de sa vie, militante ou sentimentale).

dans la collection « Le Scarabée d'or »[1590]. Ils le seront ensuite dans la collection « Série Noire ».

Dashiell Hammett reçoit l'aval du monde littéraire légitime français : Raymond Queneau[1591], André Gide ou André Malraux[1592]. Cependant, à la fin des années quarante, Claude-Edmonde Magny constate « l'extrême médiocrité des traductions qui en sont publiées »[1593]. Henri Robillot révise ou traduit alors à nouveau les romans de Hammett à l'exception de *La Clé de verre*, révisée par Renée Vavasseur et Marcel Duhamel.

En 2009, Gallimard publie une nouvelle traduction des romans par Pierre Bondil et Natalie Beunat, dans la collection « Quarto »[1594].

De nouvelles traductions : un filon éditorial partagé

Tout ce qui porte la marque « Hammett », y compris les nouvelles inédites, une ultime ébauche de roman et les projets de scénarios, est traduit, retraduit, édité ou réédité à partir des années deux mille, ainsi que sont traduits les ouvrages consacrés à l'auteur par Richard Layman.

Sa biographie de l'auteur, *Shadow Man, the Life of Dashiell Hammett* (1981), traduite la même année par Philippe Mikriammos chez Fayard[1595], est rééditée en

---

[1590] www.gallimard.fr

[1591] Raymond Queneau, *« Série Noire »*, Front National, 15 septembre 1945, cité dans Franck Lhomeau et Alban Cerisier (sous la dir.), *C'est l'histoire de la Série Noire*, *op.cit.*, p.31 : « Depuis une dizaine d'années, le roman policier américain est transformé et le premier écrivain qui ait annoncé ce changement a été Dashiell Hammett »

[1592] André Gide, *Journal, 1942-1949*, Paris, Gallimard, 1950, p.138 : 16 mars 1943, « Lu avec intérêt très vif (et pourquoi ne pas oser dire avec admiration *The Maltese Falcon* de Dashiell Hammett, dont j'avais déjà lu, mais en traduction, l'étonnante *Moisson Rouge*, l'été dernier […] Dans la *Moisson Rouge*, ces dialogues, menés de main de maître, sont à en remontrer à Hemingway ou à Faulkner même […] Curieux de lire l'introuvable *Clé de Verre* [sic] que me recommandait si fort Malraux ».

[1593] Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain*, Paris, Éditions du Seuil, 1948, p.51 : « …ce qui banalise jusqu'à le rendre presque illisible un livre comme la *Moisson Rouge*, aux mérites plus secrets encore que ceux des deux autres chefs-d'œuvres de Hammett ».

[1594] Les problèmes de traduction soulevés par cette collaboration font l'objet d'un dépôt des archives de Pierre Bondil à la BNF (non encore numérisés, voir archivesetmanuscrits.bnf.fr).

[1595] Dashiell Hammett, *Dash, la vie de Dashiell Hammett* (trad. Philippe Mikriammos), Paris, Fayard, 1981.

2011 sous le titre *L'Insaisissable, la vie de Dashiell Hammett* par les Éditions Pierre-Guillaume de Roux.

Natalie Beunat, auteur de *Dashiell Hammett, parcours d'une œuvre*[1596] en 1997, est par ailleurs l'éditeur scientifique du recueil *Histoires de détective*[1597] (Éditions 10-18), la traductrice de *Meurtres à Chinatown/Dead Yellow Women*[1598] (Pocket), du recueil *Le Chasseur et autres histoires*[1599] (Gallimard), et la préfacière du recueil *À la morgue et autres histoires*[1600] (Éditions La Découverte). En 2017, elle révise la traduction de *Tulip*, faite en 1968 par Janine Hérisson et Henri Robillot, et en assure la préface[1601]. Elle traduit en outre des ouvrages de Richard Layman ou bien des ouvrages dont il est l'éditeur.

La traduction par Natalie Beunat du recueil de correspondances de Dashiell Hammett, *Selected Letters of Dashiell Hammett : 1921-1960* (2001) paraît en 2002 : *La Mort c'est pour les poires*[1602] (Éditions Allia) et est réédité en 2016 sous le titre *Un type bien : correspondance 1921-1960* (Éditions Points).

Sa traduction des souvenirs de la fille de Hammett[1603], *A Daughter Remembers*, dont Richard Layman est l'éditeur, paraît en français en 2002 : *Album de famille* (Éditions Rivages-collection Écrits Noirs) puis rééditée sous le titre *Dashiell Hammett, mon père* en 2009 (Éditions Rivages).

Citons par ailleurs *Sam Spade et autres histoires de détectives*, recueil de nouvelles traduites par Marie-Christine Halpern, publié en 2004 par La Découverte et en 2006 par La Librairie Générale Française (Le Livre de Poche) ainsi que *Jungle urbaine*, recueil de trois nouvelles traduites par J. F. Amsel, publié en 2016 par Omnibus.

Richard Layman, d'autre part, préface la traduction de plusieurs recueils de nouvelles : en 2011, *Coups de feu dans la nuit* (Omnibus) et *Le Chasseur et autres histoires* en 2016. Le recueil des histoires que Hammett a conçues pour les suites au *Thin*

[1596] Amiens, Encrages, 1997.

[1597] Dashiell Hammett, *Histoires de détective*, Paris, 10-18, 2002.

[1598] Dashiell Hammett, *Meurtres à Chinatown/Dead Yellow Women* (bilingue), Paris, Pocket, 2003.

[1599] Dashiell Hammett, *Le Chasseur et autres histoires*, Paris, Gallimard, 2016.

[1600] Dashiell Hammett, *À la morgue et autres histoires*, Paris, La Découverte, 2005.

[1601] Dashiell Hammett, *Tulip*, Paris, Gallimard, Folio2€, 2017.

[1602] Dashiell Hammett, *La Mort c'est pour les poires…, op.cit.*

[1603] Jo Hammett, *A Daughter Remembers*, New York, Carroll & Graf Publishers, 2001. La traduction de Natalie Beunat a été publiée sous les titres *Album de famille* en 2002 puis *Dashiell Hammett, mon père* en 2009 (Paris, Rivages).

Man, *Return of the Thin Man : the Original Screen Stories* [1604], dont il est l'éditeur avec Julie M. Rivett, petite fille de Hammett en 2012, n'est pas encore traduit en français : est-ce une indication du manque d'intérêt pour le héros Nick Charles ?

Les traductions de Hammett et Chandler : deux traitements différents

La comparaison s'impose avec l'édition, en 2013 et dans la même collection « Quarto » de Gallimard, des grands romans de Raymond Chandler : *Les Enquêtes de Philip Marlowe*. Il s'agit de traductions « révisées d'après les éditions de textes établies et publiées par la Library of America en 1995 »[1605]. Cette révision des textes porte ainsi sur la réintroduction des coupures faites à l'époque où la collection Série Noire imposait la contrainte des deux cent cinquante-quatre pages à ne pas dépasser pour chaque volume.

Cependant, si les traductions françaises de divers traducteurs, dont Marcel Duhamel ou Henri Robillot, sont révisées par Cyril Laumonier, celles dues à Boris et Michèle Vian « ont été conservées dans leur version originale, ne modernisant que les codes de transcription de l'américain au français et l'intitulé des fonctions dans la police et la justice » [1606]. Les traductions initiales de certains titres, marque de fabrique de la Série Noire, sont modifiées ou laissées dans leur version originale.[1607]

Mais de réelles nouvelles traductions n'ont pas été faites, pas encore.

Un processus de mythification

Dashiell Hammett, ex-détective et écrivain, est mis en abyme dans *Bellini et le démon* de Tony Belloto[1608] : Bellini, détective privé, est à la recherche du roman inachevé « Tulip ». La double appartenance fascine : les articles sur Dashiell Hammett ou les préfaces à ses textes rappellent tous que l'auteur a été détective pour l'agence Pinkerton.

[1604] Dashiell Hammett, *Return of the Thin Man*, *op.cit.*

[1605] Raymond Chandler, *Les Enquêtes de Philip Marlowe*, Paris, Gallimard (Quarto), 2013, p.9.

[1606] Raymond Chandler, *Les Enquêtes de Philip Marlowe*, Paris, Gallimard (Quarto), 2013, p.9.

[1607] Les titres de *The Big Sleep*, *Farewell My Lovely*, *The High Window* et *The Lady in the Lake* n'avaient pas fait l'objet d'une traduction accrocheuse. Dans l'édition de 2013, le titre de *The Little Sister* a été retraduit littéralement par *La Petite Sœur* et les titres originaux conservés pour *The Long Goodbye* et *Playback*. Il est remarquable que les traductions d'époque de la Série Noire aient été néanmoins indiquées nostalgiquement : respectivement, *Fais pas ta rosière !*, *Sur un air de navaja* et *Charade pour les écroulés*.

[1608] Tony Belloto, *Bellini et le démon*, Arles, Actes Sud, 2007.

> *Le Faucon maltais* ne serait pas le parfait prototype du genre, si Dashiell Hammett n'avait connu le monde du crime. Hammett a été détective […] Pendant huit ans il résout des affaires mineures et se trouve mêlé à quelques grands cas, comme l'affaire Nicky Arstein et l'affaire Arbuckle.[1609]

> C'est en répondant par hasard à une annonce qu'il intègre la Pinkerton National Detective Agency, laquelle se chargera de former le jeune homme de vingt et un ans au rude métier de détective. Trois années s'écoulent pendant lesquelles Hammett travaille seul ou en équipe, sur des affaires criminelles pour le compte de la plus importante agence du pays[1610]

Ce rappel de l'expérience de Dashiell Hammett ressemble à la mention, sur leurs affiches ou leurs génériques, que présentent de nombreux films sortis ces dernières années : « d'après une histoire vraie ». La mention veut fonctionner paradoxalement comme une promesse de qualité aux yeux des futurs spectateurs, c'est une stratégie commerciale.

Dans le cas de Hammett, en un sens, c'est l'auteur lui-même qui a ouvert la voie avec ses critiques, en tant qu'auteur et ex-détective, des romans de S. S. Van Dine[1611]. L'insistance de ce rappel du passé de détective dans la biographie ou les préfaces, contribue à « mythifier » un homme qui joint l'action à la création artistique, bien que le rappel minore singulièrement le travail de l'écrivain et son pouvoir créateur.

Il est intéressant d'observer dans les deux citations ci-dessus la différence du nombre des années prêté à cette expérience professionnelle. Le texte de Natalie Beunat, qui bénéficie sans doute de recherches historiques plus récentes, les réduit de huit à trois. Mais alors, l'insistance n'a plus lieu d'être : huit années d'expérience paraissaient le gage d'une certaine compétence alors que trois semblent bien peu.

D'autre part, le côté « mineur » des affaires évoqué dans le texte de 1966 ne pouvant guère être contesté (« ce que Hammett dit de ses tribulations de détective est toujours suspect »[1612]), l'emphase est mise en 2017 sur l' « importance » de l'agence [Pinkerton].

[1609] Jacques Cabau, extrait de *La Prairie perdue* [1966], *op.cit.*, placé en début du volume des romans de Dashiell Hammet dans la collection Quarto.

[1610] Natalie Beunat, 2017, préface à *Tulip*, *op.cit.*

[1611] Voir page 74, 3.1 - *Une carrière littéraire très brève.*

[1612] Richard Layman, *L'Insaisissable…*, la vie de Dashiell Hammett, *op.cit.*, p.36.

Il faut que, d'une façon ou d'une autre, le lecteur soit convaincu d'un destin exceptionnel. Pour y parvenir, le processus de mythification « ne cache rien et [il] n'affiche rien : il déforme ». Le mythe « n'est ni un mensonge ni un aveu : c'est une inflexion ».[1613]

Dashiell Hammett, un héros pour la jeunesse ?

Si le maccarthysme a fait de Dashiell Hammett un héros aux yeux des adultes comme en témoigne la publication de ses interrogatoires en 2009[1614], il semblerait qu'un nouveau public ait été recherché.

En 2015, les Éditions Syros, dans une collection destinée aux adolescents, « Rat Noir » (dirigée par Natalie Beunat et François Guérif), proposent *Hammett détective*, un recueil de huit nouvelles de différents auteurs[1615]. Le bandeau qui accompagne le volume annonce : « 8 polars, 1 héros ».

> Par son style, ses images, ses couleurs, le mythe touche l'imagination et se prête à des identifications comme le montrent les cas de mythisations d'acteurs, de chanteurs et autres personnages people, comme Lady Di, qui deviennent objet de culte et servent de modèle de vie.[1616]

Dans *Hammett détective*, sept des huit nouvelles mettent en scène le jeune Hammett, employé de l'agence Pinkerton sous la direction de James Wright. Toutes déploient l'étendue, non seulement de ses talents, mais surtout des valeurs morales qui l'animent déjà. Une seule le montre comme un personnage secondaire, à l'écoute d'un narrateur, lui-même détective de l'agence Pinkerton.

Le héros y est présenté comme le défenseur de problèmes entrant en résonance avec une actualité contemporaine des jeunes lecteurs d'aujourd'hui : la corruption du

---

[1613] Roland Barthes, *Mythologies*, *op.cit.*, p.215.

[1614] Dashiell Hammett, *Interrogatoires*, trad. Natalie Beunat, Paris, Éditions Allia, 2009.

[1615] *Hammett détective*, Paris, Éditions Syros, Hors-série Rat Noir, 2015, contient : *L'Âge légal pour mourir* (Stéphanie Benson), *L'Homme d'Adak* (Benjamin et Julien Guérif), *La Fille du sénateur* (Jérome Leroy), *Jamais plus !* (Marcus Malte), *Poissons rouges* (Jean-Hugues Oppel), *Coup double* (Benoît Séverac), *Chariot dans la neige* (Marc Villard) et *La Fille de Big Bill Shelley* (Tim Willock). Seule cette dernière nouvelle est en anglais et traduite par Natalie Beunat, qui termine le volume par une postface.

[1616] Denise Jodelet, *Le Loup, nouvelles figures de l'imaginaire féminin…*, *op.cit.*, p.38.

monde politique, les droits des travailleurs, le respect des minorités ethniques, la pollution industrielle.

À l'exception de celui de la pollution industrielle, les différents thèmes empruntent aussi bien à l'œuvre littéraire de Hammett qu'à son engagement personnel.

La corruption politique du monde urbain (*La Fille du sénateur*, *Poissons rouges*, *La Fille de Big Bill Shelley*) s'inspire de *Moisson rouge*.

Le thème des droits des travailleurs et de leur union (*L'Âge légal pour mourir*, *Chariot dans la neige, La Fille de Big Bill Shelley*) évoque l'expérience de Hammett à la Pinkerton et à Hollywood

Le thème de la défense des minorités et de la mixité raciale ou sociale (*La Fille du sénateur*, *Coup double*, *Chariot dans la neige*) rappelle *Le Paria* (*Night Shade*) une nouvelle de 1933[1617] ou bien la position non-discriminatoire de Hammett formant son équipe de rédacteurs pendant la Seconde Guerre Mondiale[1618].

Le thème de la pollution industrielle semble plus difficile à relier directement aux préoccupations de Hammett. Il l'est incidemment, néanmoins, dans la mesure où la pollution est montrée en lien avec l'exploitation abusive de la nature par des industriels sans scrupules : l'ostréiculture est mise en danger par l'installation d'une aciérie (*L'Âge légal pour mourir*) ou la nature par l'exploitation à outrance d'une mine de cuivre (*La Fille de Big Bill Shelley*).

En dépit de ses premiers pas à l'agence Pinkerton, le héros a toutes les qualités d'un détective professionnel. Physiquement, il dégaine rapidement (*Chariot dans la neige*). Mentalement, il opère des déductions pertinentes, soit qu'il suggère une certaine analyse à un médecin légiste (*L'Âge légal pour mourir*), soit qu'il observe un aquarium remplis de piranhas (*Poissons rouges*). Moralement, il est incorruptible (*L'Âge légal pour mourir*, *Coup double*).

S'il travaille aux ordres de la Pinkerton, il sait détourner l'issue d'une enquête de façon à ce qu'elle convienne à sa morale personnelle. Il remet, par exemple, la somme destinée à acheter sa conscience à un jeune couple mixte en fuite qu'il conduit lui-même au plus près de la frontière (*La Fille du Sénateur*) ou contraint un homme indélicat, qui tente de le soudoyer, à un don en faveur d'une école pour gens de couleur (*Coup double*).

[1617] Dashiell Hammett, *Coups de feu dans la nuit*, *op.cit.*, p.1210.

[1618] Voir page 446 : 3.2 - *Dashiell Hammett, héros de sa propre vie, prend la place de ses créatures.*

Il protège activement le témoin du meurtre d'un activiste syndical par des agents de la Pinkerton et n'a qu'une parole (*La Fille de Big Bill Shelley*).

Cependant, le héros n'est pas qu'un modèle de détective, c'est un jeune homme qui aspire à une carrière plus intellectuelle pour laquelle il semble également doué. Il estime qu'il n'est pas fait pour le métier de détective (*L'Homme d'Adak*) et veut changer de métier (*Poissons rouges*) Alors qu'il se décrit peu porté sur la lecture, la découverte de l'œuvre d'Edgar Poe le bouleverse (*Jamais plus !)* et il a déjà des idées sur ce qui fait une bonne histoire (*L'Homme d'Adak*).

Enfin le thème de l'engagement patriotique au travers de la Grande Guerre apparaît dans deux nouvelles : évoqué comme une possibilité lointaine dans *L'Homme d'Adak*, l'engagement paraît nécessaire dans *Chariot dans la neige*.

Le personnage de Hammett est représenté avec les caractéristiques propres à séduire un lectorat en rébellion avec l'autorité : il a l'indépendance du justicier solitaire qui, incorruptible, possède sa morale propre.

Pas assez âgé pour être un modèle de sage, le Hammett qui se dégage des nouvelles, l'est suffisamment pour être le modèle du « grand frère » d'un(e) adolescent(e). La relation est décrite avec évidence dans *La Fille de Big Bill Shelley*, nouvelle dans laquelle les relations conflictuelles entre la très jeune fille et le jeune Hammett cèdent pour devenir une relation entre protecteur bienveillant et protégée admirative.

On peut reprocher au personnage de Hammett, âgé d'une vingtaine d'années, ainsi décrit, d'avoir déjà toutes les caractéristiques positives[1619] du Hammett de cinquante ans. Ainsi privé d'une partie de son histoire[1620], il est semblable à Athéna sortie toute armée de la tête de Zeus. C'est ce mensonge par omission qui en fait un mythe.

[1619] Le goût pour l'alcool est évidemment absent des nouvelles. Il ne boit que dans la nouvelle, *L'Homme d'Adak*, un Martini, bien qu'il « préfère le bourbon ».

[1620] Roland Barthes, *Mythologies*, *op.cit.*, p.239 : « Le mythe prive l'objet dont il parle de toute Histoire. En lui, l'histoire s'évapore ».

Le message du mythe « Hammett »

Si « le mythe est un système de communication, […] un message »[1621], quel est la teneur du message qui se dégage de la mise en récit et de la mythification du personnage de Dashiell Hammett ? Ne pourrait-on y voir l'affaiblissement de la notion de genre littéraire ?

Jean-Marie Schaeffer, établit, en 1989, l'historique de la notion. Reprenant le modèle normatif aristotélicien, il définit, à l'intérieur des deux modes dramatique et narratif, des objets « supérieurs » et « inférieurs ». Il lui apparait que le problème trouble « surtout les littéraires alors que les spécialistes des autres arts s'en préoccupent beaucoup moins »[1622] et y voit la raison suivante :

> C'est que dans ces arts, la nécessité de distinguer entre pratique artistique et pratique non artistique n'existe pas, cela pour la toute simple raison qu'il s'agit d'activité intrinsèquement artistique. À l'inverse, la littérature ou la poésie constituent des domaines régionaux à l'intérieur d'un domaine sémiotique unifié plus vaste, qui est celui des pratiques verbales, celles-ci n'étant pas toutes artistiques.[1623]

Cette différence entre les pratiques de la littérature et celles des autres arts est-elle encore aujourd'hui pertinente lorsque le développement de l'intermédialité entre les arts brouille la distinction entre pratiques artistiques et pratiques non « intrinsèquement artistiques » ?

La mythification de Dashiell Hammett qui s'est développée, les incarnations cinématographiques et les enjeux éditoriaux aidant, sur la confusion entre auteur et personnage, ne reflèterait-elle pas, alors, une altération, voire une disparition, de la notion de genre, non seulement en littérature mais, de façon générale, en art ?

[1621] Roland Bathres, *Mythologies, op.cit*., p.193.

[1622] Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p.7. Rappelons que la notion de genre littéraire n'a rien à voir avec celle de genre cinématographique.

[1623] Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.*, p.8. La distinction relevée entre pratique artistique et pratique non artistique excluait, par le fait, l'art cinématographique dans lequel les pratiques ne sont pas toutes artistiques.

Conclusion

CONCLUSION

Ce travail, comme son titre l'indique, est placé sous la figure de Dashiell Hammett, créateur des personnages de deux détectives privés comptant parmi les plus célèbres en leur temps, Sam Spade et Nick Charles, et devenu lui-même personnage de fiction.

Une étude sur la littérature populaire et la production de figures emblématiques qui en découle m'a amenée à remonter le temps : elle s'étend sur presque deux siècles, de l'essor de la presse au début du XIXème siècle jusqu'au phénomène d'édition, en France, de la production de Dashiell Hammett en passant par l'adaptation de ses romans par Hollywood.

Revenir sur les exigences, en France, d'une nouvelle justice soucieuse de preuves après 1789 permet de resituer l'émergence d'une figure d'enquêteur liée au crime dans ce qu'elle a eu de plus nécessaire à l'imaginaire collectif et social. Au XIXème siècle, dans la littérature légitime, les romans d'Honoré de Balzac, de Victor Hugo, de Charles Dickens ou d'Edgar Allan Poe, se distinguent deux figures, celle de l'enquêteur au service de l'État et celle de l'enquêteur « pur esprit ». La littérature populaire, qui met à profit l'exploitation commerciale du fait divers par une presse en pleine expansion, érige le modèle en surhomme. Déjà, chez Émile Gaboriau ou Wilkie Collins, une typologie des personnages-clés se dessine cependant que le modèle narratif hésite.

À la fin du XIXème siècle, Conan Doyle crée la figure de Sherlock Holmes qui allie l'esprit de déduction aux préoccupations scientifiques de son temps. Le personnage devient un modèle pour de nombreux écrivains. Les auteurs de romans policiers de langue anglaise, l'imitant ou s'en démarquant, produisent une série de variations sur la figure paradigmatique du détective londonien : que ce soit aux États-Unis, le docteur Thorndyke, l'oncle Abner, Philo Vance, Charlie Chan, Nero Wolfe ou, en Grande-Bretagne, le Père Brown, Hercule Poirot, Miss Marple, le couple des Beresford.

L'apparition dans les années mille neuf cent vingt aux États-Unis d'une figure typiquement américaine, celle du détective privé, reflète les conditions politiques, économiques et sociales du pays. Le « privé », au service ou en marge de la société, gagne durement sa vie. Dashiell Hammett, comme d'autres écrivains, s'est attaché à lui donner complexité et vraisemblance, en adoptant un style behaviouriste. L'étude de ses romans suit la transformation de l'anonyme opérateur de la Continentale en un personnage

individualisé, Sam Spade, tous les deux issus de l'expérience du romancier, détective, à ses débuts, de l'agence Pinkerton. À ce personnage du *Faucon maltais* s'ajoute celui du dernier roman de l'auteur, *The Thin Man*. Le personnage de Nick Charles, ex-détective devenu l'époux d'une riche héritière, opère un retour au modèle de l'enquêteur occasionnel menant la vie flamboyante dont rêve Dashiell Hammett.

Le cinéma, né peu de temps après l'apparition de la plus célèbre figure fictionnelle de détective, a, quant à lui, besoin d'histoires et s'empare de toute forme de littérature. Si la transmédialité relève d'une longue tradition dont les tragédies grecques sont l'exemple, l'adaptation cinématographique des œuvres romanesques ou théâtrales reconnues est source de débats passionnés. Aborder certains problèmes spécifiques à l'adaptation cinématographique tels que la détermination de l'image ou la contrainte temporelle du spectacle permet de mettre en regard l'apport des outils propres au cinéma tels que le cadrage, le montage ou l'accompagnement musical.

L'industrie cinématographique à Hollywood, à la recherche de respectabilité, adapte les grands textes littéraires, américains ou européens. En même temps, la recherche de bénéfices commerciaux, la fait se tourner vers la littérature de masse des *dime novels* et des romans policiers. Hollywood fait appel aux écrivains, parmi lesquels Dashiell Hammett, pour l'écriture des scénarios.

Avec l'arrivée du parlant, la figure de l'enquêteur se prête particulièrement à la production de films d'action, concurrençant les films de gangsters. Le *star system*, tout en fidélisant le public, met en rapport personnages fictionnels et acteurs dont certains se spécialisent dans l'interprétation des grandes figures d'enquêteur dont je me suis attachée à relever la récurrence au cinéma dans les années trente et quarante. L'investigation élargie aux autres grandes figures, celle du cowboy, par exemple, aurait permis une image plus précise de la naissance des genres et de leur rivalité.

C'est dans ce cadre, dans lequel cette rivalité se joue, qu'Hollywood produit les adaptations des romans de Dashiell Hammett.

Les conditions et les modalités en sont examinées, entre primauté donnée aux impératifs commerciaux, assujettissement au Code Hays, poids des changements sociaux ou politiques et fidélité au texte. Primauté aux impératifs commerciaux : l'anonymat de l'Opérateur de la Continentale n'a pas la faveur d'Hollywood qui lui préfère Sam Spade du *Faucon maltais* ou Nick Charles de *L'Introuvable*, dont les noms et prénoms donnent identité à la figure du détective. Les figures de l'enquêteur proposées par les deux romans

s'opposent, comme elles s'opposent dans les films produits par deux studios concurrents, la Warner Bros et la MGM.

De 1931 à 1941, au gré des adaptations du *Faucon maltais*, le personnage du détective *hard boiled* s'établit et se précise tandis qu'en 1934, l'ex-détective mondain et son épouse sont immédiatement les héros populaires d'une comédie policière dans la seule adaptation de *L'Introuvable*, ou plutôt de *The Thin Man*, le titre original ayant une importance tant dans la notion d'ensemble des films que dans l'assimilation progressive du personnage du détective à la figure absente du titre.

Le personnage de Sam Spade, dans l'adaptation du *Faucon maltais*, subit d'abord l'incarnation par une autre figure, celle du *latin-lover*, sous les traits de Ricardo Cortez. Si, en 1936, une parodie met Warren Williams en avant, c'est pour s'éloigner du personnage de Hammett. La figure de Sam Spade n'atteint sa véritable dimension qu'avec l'interprétation de Humphrey Bogart, dix ans plus tard, en 1941. L'abandon de toute adaptation ultérieure du roman, semble témoigner d'une réussite, qui semble définitive, de l'acteur comme du metteur en scène, John Huston. Leur postérité est cinéphilique et indissociable.

Le personnage de Nick Charles, dans *The Thin Man*, est interprété par William Powell et celui de son épouse, par Myrna Loy. C'est un film hybride en adéquation avec l'esprit du roman. Les dialogues et le jeu des deux acteurs amènent les critiques contemporains de la sortie du film à comparer le film aux comédies *screwball* contemporaines, ce que je me suis efforcée de contredire, à la lumière des théories ultérieures sur le genre et l'établissement d'une typologie de ses personnages.

Si le succès du film incite le producteur à reprendre les personnages de Nick et Nora Charles dans cinq autres films, la collaboration de Dashiell Hammett s'arrête rapidement et d'autres auteurs produisent des histoires qui transforment profondément le personnage en lui donnant une famille, un enfant et des parents..

C'est ainsi que peut se justifier l'écart de postérité, en France, des deux personnages cinématographiques de Sam Spade et de Nick Charles, dont on ne retient que le premier. *Le Faucon maltais*, sorti en France après la fin de la Seconde Guerre Mondiale, jouit du prestige du *film noir*, notion française développée alors avec un succès mondial. *The Thin Man*, sorti en France avant la guerre, ne bénéficie pas d'une appartenance à un autre genre prestigieux, celui de la comédie *screwball*.

Une recherche sur le web conduit à constater qu'il n'en est pas de même aux États-Unis : un grand nombre de sites ou de blogs sont consacrés, dans une démarche qui semble nostalgique, au couple des films du « thin man » dans le cadre d'un « âge d'or de la comédie américaine ». Il serait intéressant d'élargir la comparaison entre les personnages de Sam Spade et de Nick Charles à une étude de la réception, par le public de chaque pays, des deux genres de la comédie et du *film noir*.

L'étude de chaque film de l'ensemble des films du « thin man » permet d'observer la maîtrise, au fil des années, de l'outil cinématographique à Hollywood, tant du point de vue de l'image et de la mise en scène que du son et de la musique. Les solutions proprement cinématographiques adoptées par le réalisateur des quatre premiers films du « thin man », Woody S. Van Dyke, semblent pouvoir réhabiliter son statut d'honnête artisan, et une étude de son entière filmographie serait le prétexte à une confirmation ou une infirmation.

Soumis à la mise en place progressive du code Hays à partir de 1934, date de l'adaptation et, dans une moindre mesure, par les événements sociaux, politiques et internationaux, le registre de ces films, qui est celui de la comédie, tend à s'hybrider, dans les derniers, avec la comédie familiale et le *film noir* alors à son apogée. L'étude des génériques permet d'étudier la problématique de la perméabilité des genres et la confirme : leur évolution montre que le succès d'un genre peut amener à le greffer sur un autre en perte de public.

L'étude de l'ensemble permet également d'examiner la conjugaison des deux formes de la *série* et de la *suite* dans son application par l'industrie cinématographique. Quelques exemples contemporains des films du « thin man » montrent que les deux formes sont largement pratiquées par les studios, la *série* mettant en scène les nouvelles aventures d'un personnage populaire tandis que la *suite* suit son évolution.

Sans revenir sur les personnages récurrents d'enquêteur des *séries*, Charlie Chan, Mr. Moto, The Lone Wolf ou The Falcon, abordés de façon générale dans l'étude de la figure de l'enquêteur à Hollywood, il m'a semblé pertinent d'évoquer les deux formes pratiquées par la MGM. Le personnage de Maisie est l'héroïne récurrente d'une *série*, les aventures de Tarzan tiennent de la *suite* et de la *série* tandis que l'évolution du personnage de Andy Hardy s'observe dans une *suite* qu'il serait fructueux de comparer, tant dans l'évolution du personnage que dans la construction de l'ensemble, avec les formes télévisuelles actuelles.

Dans l'ensemble des films du « thin man », les marqueurs de la *suite* et de la *série* s'observent à la fois dans le texte (les ouvertures et les clôtures, les rappels intertextuels) mais également dans le paratexte. L'étude des titres originaux et des bandes-annonces montre que la notion de *suite* s'efface progressivement au profit de celle de *série*, deux notions que le studio exploite pour faire émerger une idée d'*ensemble* le mettant lui-même en valeur. Dans ce but, la MGM crée un couple idéal, celui de William Powell et Myrna Loy, en les unissant dans plus d'une douzaine de films.

L'évolution de la typologie des rôles dans l'ensemble des films du « thin man » s'attache à montrer les changements qui s'opèrent dans la représentation du suspect, de l'épouse et du détective. La figure du suspect passe du « métèque » au Blanc anglo-saxon, le personnage féminin s'affirme, de la femme soumise à la femme castratrice de l'après-guerre tandis que le personnage du détective régresse avec la perte de ses compétences.

Au contraire du personnage de Sam Spade, qui se précise d'adaptation en adaptation, le personnage de Nick Charles s'affaiblit ainsi de film en film. Vieillissant et s'installant dans un mode de vie bourgeois, il perd, *pour les spectateurs français tout du moins*, l'attrait que sa désinvolture donnait au personnage dans l'adaptation.

Il subit d'autre part le destin des héros de films à énigme qui disparaissent à la fin des années quarante – momentanément pour Sherlock Holmes – des écrans de cinéma aux États-Unis pour réapparaître, pour certains, dans les productions télévisuelles. La figure du détective « dur-à-cuire » a pris leur place.

Si le couple d'acteurs devient « l'un des duos les plus populaires »[1624], la connotation du terme « populaire »[1625], qui renvoie aux notions de simplicité et de vulgarité, éloigne le couple et l'acteur William Powell d'un destin de légende. À cette perte, s'adjoint la suite d'une carrière sans rôles remarquables, alors que Humphrey Bogart, après 1941, enchaîne des films restant dans la mémoire des cinéphiles. Ce dernier bénéficie de la synergie de ses rôles de détectives – Sam Spade ou Philip Marlowe –, de son engagement politique et de sa vie privée.

[1624] Wikipédia semble le reflet de la reconnaissance des processus de mythification. Le site francophone est consulté le 21/05/2017. Le site anglophone est moins succinct et évoque, dès les premières lignes, *My Man Godfrey* (LaCava, 1936) et *Life With Father* (Curtiz, 1947).

[1625] Le Dictionnaire historique de la langue française, vol.2, *op.cit.*, p.2846 indique un contenu mélioratif (« naturel, simple, sans prétention ») et péjoratif (« sans manières, vulgaire »).

Cette disparité entre la notoriété des personnages, des acteurs et des films fait écho aux questions motivant ce travail. William Powell et le personnage de Nick Charles sont prisonniers d'un personnage de dandy datant des années trente et mis à mal par l'Histoire. Humphrey Bogart et le personnage de Sam Spade sont en adéquation avec leur temps et le nôtre, ils se confondent dans la figure d'un héros moderne.

À la fin des années soixante-dix, une troisième figure de détective vient concurrencer Sam Spade et Nick Charles, celle de leur créateur, Dashiell Hammett lui-même.

En 1934, Dashiell Hammett, en raison de la photographie figurant sur la jaquette de son roman, *The Thin Man*, est déjà assimilé à son héros, Nick Charles, et au personnage du « thin man » du titre. Il est assez célèbre pour que sa silhouette figure sur les documents publicitaires proposés par la MGM. Même l'acteur, William Powell, se prête à la ressemblance dans la bande-annonce du film.

D'autre part, la position de l'auteur face au maccarthysme et sa détention en prison lui assurent une légende illustrée par des films où il apparaît en tant que personnage historique, ou bien par des documentaires.

Les lieux de San-Francisco où il a habité et où il a situé l'intrigue du *Faucon maltais* font l'objet d'un guide touristique.

Enfin, il devient lui-même un personnage de fiction.

En 1975, Joe Gores, romancier américain, publie *Hammett* : c'est l'histoire d'un Hammett venant de quitter son emploi de détective pour se consacrer à l'écriture mais relancé pour une dernière enquête par un ex-collègue. La trame de l'histoire ressemble fort à celle des nombreux films de gangsters dans lesquels l'un d'eux veut se ranger mais participe à un dernier « coup » dont l'issue est malheureuse[1626]. Cependant, le personnage de Hammett, dans le roman de Joe Gores, en réchappe, déjà héroïque.

Hammett, l'adaptation cinématographique du roman de Joe Gores par Wim Wenders et réalisée au sein du studio Zoetrope de Francis F. Coppola, modifie à nouveau le personnage emblématique du genre. Le Hammett du film, qui se bat contre la corruption, se bat également pour devenir écrivain : il devient l'alter ego du réalisateur européen, figure de la résistance à l'industrie hollywoodienne.

[1626] *High Sierra* (Raoul Walsh, 1941) ou *Asphalt Jungle* (John Huston, 1950).

Par un retournement de l'histoire, Dashiell Hammett, le détective devenu écrivain, redevient détective en tant que figure romanesque.

En France, un processus de mythification s'opère avec l'appui d'un phénomène éditorial de traductions nouvelles. Les commentaires qui accompagnent la réédition de sa biographie et l'édition de sa correspondance greffent une autre figure sur celle de l'écrivain. Au créateur du personnage mythique de détective *hard boiled* en rupture avec celui de l'enquêteur en fauteuil et tout-puissant s'ajoute une figure de l'écrivain devenu, lui aussi, détective mythique. Dashiell Hammett devient en outre un héros pour la jeunesse dans une série de nouvelles destinées aux adolescents. On en est revenu à la figure du surhomme de laquelle toute particularité humaine défaillante est gommée afin d'offrir un modèle au lecteur.

Un des « messages » potentiels de cette mythification me paraît être la représentation d'un processus de disparition de la notion de genre en art. Cependant, si, comme l'énonce Roland Barthe, « certains objets deviennent proie de la parole mythique pendant un moment, puis ils disparaissent, d'autres prennent leur place, accèdent au mythe »[1627], il est possible que tous les personnages de cette étude, fictionnels ou non, tels Sam Spade, Nick Charles ou Dashiell Hammett, fassent l'objet, dans le futur, d'une réévaluation qui réorganisera leurs rangs.

[1627] Roland Barthes, *Mythologies*, *op.cit.*, p.194.

BIBLIOGRAPHIE

LITTÉRATURE

Œuvres romanesques et théâtrales

ANONYME, *Les Mille et Une Nuits*, trad. Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2006.

BALZAC, Honoré de, *Les Paysans* [1855], Paris, Gallimard, 1975.

BALZAC, Honoré de, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, Le Livre de Poche, 1963.

BALZAC, Honoré de, *Une ténébreuse affaire* [1843], Paris, Gallimard, 1982.

BELLOTO, Tony, *Bellini et le démon*, Arles, Actes Sud, 2007.

BENSON, Stéphanie, *L'Âge légal pour mourir* dans Beunat, Natalie (dir.), *Hammett détective*, Paris, Syros, 2015.

BEUNAT, Natalie (dir.), *Hammett détective*, Paris, Syros, 2015.

BIGGERS, Earl Derr, *Charlie Chan*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1994.

CHANDLER, Raymond, *Les Enquêtes de Philip Marlowe*, Paris, Gallimard (Quarto), 2013.

CHESTERTON, Gilbert Keith, *Les Enquêtes du Père Brown*, trad. Émile Cammaerts et Anne Guillaume, Paris, Omnibus, 2008.

CHRISTIE, Agatha, *Hercule Poirot's Christmas* [1938], London, Harper Collins, 2001.

CHRISTIE, Agatha, *The Mysterious Affair at Styles* [1920], London, Harper Collins, 2001.

CHRISTIE, Agatha Christie, *Partners in Crime* [1929], London, Harper Collins, 2001.

CHRISTIE, Agatha, *The Secret Adversary* [1921], London, Harper Collins, 2001.

COLLINS, Wilkie, *Armadale* [1866], trad. Emma Allouard, Paris, Libretto, 1998.

COLLINS, Wilkie, *La Dame en blanc* [1860], trad. L. Lenob, Paris, Phébus, 1995.

COLLINS, Wilkie, *Pierre de lune* [1868], trad. L. Lenob, Paris, Phébus, 1995.

COOPER, Fenimore, *Le Dernier des Mohicans* [1826], Paris, 10/18, 1997.

CULLIN, Mitch, *Les Abeilles de M. Holmes*, Paris, Naïve, 2007.

DICKENS, Charles, *De grandes espérances* [1861], trad. Sylvère Monod, Paris, Gallimard, 1999.

DICKENS, Charles, *La Maison d'Âpre-Vent*, *Récits pour Noël et autres* [1853], trad. Sylvère Monod, Paris, Gallimard, 1979.

DICKENS, Charles, *Olivier Twist* [1839], trad. Francis Ledoux, Paris, Gallimard, 1958.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Crime et châtiment* [1866], trad. D. Ergaz, Paris, Gallimard, 1950.

DOSTOÏEVSKI, Fédor, *Les Frères Karamazov* [1880], trad. André Markowicz, Arles, Actes Sud, 2002.

DOYLE, Arthur C., *Études en noir*, Paris, Archipel, 2004.

DOYLE, Conan, *Le Chien des Baskerville*, Paris, Paris, Éditions Robert Laffont, 2009.

DOYLE, Conan, *Sherlock Holmes,* Paris, Éditions Robert Laffont, 2009.

ESCHYLE, *Tragédies complètes*, Paris, Gallimard, 2005.

FAULKNER, William, *Sanctuaire*, Gallimard, 1968.

FREEMAN, Richard Austin, *Dr Thorndyke Short Story Omnibus* (e-book).

GABORIAU, Émile, *L'Affaire Lerouge* [1865), Paris, L. Levi, 1996.

GABORIAU, Émile, *Le Dossier 113*, Paris, Dentu, 1867 (http://gallica.bnf.fr).

GABORIAU, Émile, *Les Enquêtes de Monsieur Lecoq*, Paris, Omnibus, 2011.

GABORIAU, Émile, *Monsieur Lecoq* [1869], Paris, Librairie des Champs-Élysées, 2003.

GAWEL, P. A., *Murder on the Underground Express : Son of a Son of the Thin Man*, Bloomington, In, AuthorHouse, 2013.

GORES, Joe, *Hammett,* trad. France-Marie Watkins révisée par Pierre Bertin et Jean Esch, Paris, Gallimard, 1976.

GORES, *Spade & Archer, une histoire* avant *l'histoire du…* Faucon maltais *de Dashiell Hammett*, Paris, Rivages, 2011.

GUERIF, Benjamin et Julien, *L'Homme d'Adak*, dans Beunat, Natalie (dir.), *Hammett détective*, Paris, Syros, 2015.

HAMMETT, Dashiell, *Agent Secret X-9*, trad. François Truchaud, Paris, Éditions Denoël, 2003.

HAMMETT, Dashiell, *À la morgue et autres histoires*, trad. Natalie Beunat, Paris, La Découverte, 2005.

HAMMETT, Dashiell, *Le Chasseur et autres histoires*, Paris, Gallimard, 2016.

HAMMETT, Dashiell*, Complete Novels*, New York, Literary Classics of the United States Inc., 1999.

HAMMETT, Dashiell, *Coups de feu dans la nuit, l'intégrale des nouvelles*, Paris, Omnibus, 2010.

HAMMETT, Dashiell, *Le Faucon de Malte* [1930], trad. Henri Robillot, Paris, Gallimard, 1950.

HAMMETT, Dashiell, *Flic maison*, sept nouvelles trad. Marie-Christine Halpern et Jean F. Amsel, Paris, Omnibus, 2016.

HAMMETT, Dashiell, *Histoires de détective*, Paris, 10-18, 2002.

HAMMETT, Dashiell, *Jungle urbaine, trois nouvelles, Paris*, Omnibus, 2016.

HAMMETT, Dashiell, *Meurtres à Chinatown/Dead Yellow Women* (bilingue), Paris, Pocket, 2003.

HAMMETT, Dashiell, *Romans* (*Moisson rouge* [1929]*, Sang maudit* [1929]*, Le Faucon maltais* [1930]*, La Clé de verre* [1931], *L'Introuvable* [1934]), trad. Pierre Bondil et Natalie Beunat, Paris, Gallimard, 2009.

HAMMETT, Dashiell, *Return of the Thin Man : the Original Screen Stories*, New York, The Mysterious Press, Edited by Richard Layman and Julie M. Rivett, 2012.

HAMMETT, Dashiell, *Sam Spade et autres histoires de détectives*, trad. Marie-Christine Halpern, Paris, La Découverte, 2004.

HAMMETT, Dashiell, *Terreur dans la nuit : 10 nouvelles horrifiques*, Paris, Fleuve noir, 2016.

HAMMETT, Dashiell, *Tulip*, Paris, Gallimard, 2017.

HAWTHORNE, Nathaniel, *Le Faune de marbre* [1860], trad. Roger Kahn, Paris, José Corti, 1995.

HAWTHORNE, Nathaniel, *La Lettre écarlate* [1850], trad. Marie Canavaggia, Paris, Flammarion, 1982.

HAWTHORNE, Nathaniel, *Monsieur du miroir*, nouvelles, trad. Pierre Leyris, Paris, Joseph Corti, 1992.

HAWTHORNE, Nathaniel, *Le Sort calamiteux de Mr. Higginbotham* [1834] dans *Monsieur du miroir*, nouvelles, trad. Pierre Leyris, Paris, Joseph Corti, 1992.

HOMÈRE, *Iliade, Odyssée*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1955.

HUGO, Victor, *Les Misérables* [1862], Paris, Éditions Robert Laffont, 1985.

JOHNSON, Diane, *Dashiell Hammett, une vie*, trad. François Lasquin, Paris, Gallimard Folio, 1992.

LEBLANC, Maurice, *Arsène Lupin contre Herlock Sholmès,* Gallimard, Le Livre de Poche, 1963.

LEROY, Jérôme, *La Fille du sénateur*, dans Beunat, Natalie (dir.), *Hammett détective*, Paris, Syros, 2015.

MAILLY, Louis de et al., *Les aventures des trois princes de Serendip* [1719-1788], Vincennes, Éditions Thierry Marchaise, 2011.

MALTE, Marcus, *Jamais plus !* dans Beunat, Natalie (dir.), *Hammett détective*, Paris, Syros, 2015.

MISHIMA, Yukio, *Le Lézard noir* [1961], adaptation théâtrale, trad. du japonais par Brigitte Allioux, Paris, Gallimard, 2000.

MONOD, Sylvère, *Madame Homais*, Paris, P. Belfond, 1988.

OPPEL, Jean-Jacques, *Poissons rouges* dans Beunat, Natalie (dir.), *Hammett détective*, Paris, Syros, 2015.

PERRAULT, Charles, *Les Fées* dans *Les Contes de Perrault et les récits parallèles*, Pierre Saintyves, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1987.

POE, Edgar A., *Œuvres en prose,* trad. Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1951.

POST, Melville Davisson, *Uncle Abner, Master of Mysteries*, New York, London, D. Appleton and Company, 1918 (https://archive.org/details/uncleabner00compgoog).

RACINE, Jean, *Phèdre* [1677], Paris, Gallimard, La Pléiade, 1950.

EDOGAWA, Ranpo, *Le Lézard noir* [1929], trad. du japonais par Rose-Marie Makino-Fayolle, Arles, Éditions Philippe Piquier, 2000.

SÉVERAC, Benoît, *Coup double* dans Beunat, Natalie (dir.), *Hammett détective*, Paris, Syros, 2015.

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir* [1830], Paris, Gallimard, La Pléiade, 1952.

STOUT, Rex, *Fer-de-Lance* (*Fer-de-Lance*, [1934], Paris, Éditions du Masque, 2013.

VAN DINE, S. S., *The Philo Vance Murder Cases*, United States, Leonaur, 2010.

VILLARD, Marc, *Chariot dans la neige* dans Beunat, Natalie (dir.), *Hammett détective*, Paris, Syros, 2015.

VOLTAIRE, *Zadig ou la destinée* [1747] dans *Romans et contes*, Paris, Gallimard, Folio, 1972.

WILLOCKS, Tim, *La Fille de Big Bill Shelley* dans Beunat, Natalie (dir.), *Hammett détective*, Paris, Syros, 2015.

Littérature : biographies, correspondances, documents, mémoires, souvenirs

DOYLE, Conan, *À un critique sans discernement* dans Doyle, Conan *Études en noir, les dernières aventures de Sherlock Holmes*, textes réunis par Peter Hainig, Paris, Archipel.

DOYLE, Conan, *Ma vie aventureuse* [1924], Rennes, Terre de Brume, 2003.

GIDE, André, *Journal, 1942-1949*, Paris, Gallimard, 1950.

GOODRICH, David L., *The Real Nick and Nora , Frances Goodrich and Albert Hackett, Writers of Stage and Screen Classics*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2001.

HAMMETT, Dashiell, *Interrogatoires*, trad. Natalie Beunat, Paris, Éditions Allia, 2009.

HAMMETT, Dashiell, *La Mort c'est pour les poires, correspondance 1921-1960*, trad. Natalie Beunat, Paris, Éditions Allia, 2002.

HAMMETT, Dashiell, *Un type bien : correspondance 1921-1960*, trad. Natalie Beunat, Paris, Éditions Point, 2016.

HAMMETT, Jo, *A Daughter Remembers*, New York, Carroll & Graf Publishers, 2001.

LAYMAN, Richard, *Dash, la vie de Dashiell Hammett*, trad. Philippe Mikriammos, Paris, Fayard, 1981.

LAYMAN, Richard, *L'Insaisissable, la vie de Dashiell Hammett*, trad. Philippe Mikriammos, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2011.

MARSHALL, Joséphine H., *Album de famille*, trad. Natalie Beunat, Paris, Rivages, 2002.

MARSHALL, Joséphine H., *Dashiell Hammett, mon père*, trad. Natalie Beunat, Paris, Rivages, 2009.

Littérature : ouvrages généraux, articles, chapitres, actes de colloque

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, t.II, Gallimard, 2005.

BARTHES Roland et al., *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

BARTHES, Roland et al., *Littérature et réalité*, Paris Éditions du Seuil, 1977.

BAYARD, Pierre, *Le Plagiat par anticipation,* Paris, Éditions de Minuit, 2009.

BERSANI, Leo, *Le Réalisme et la peur du désir* dans BARTHES, Roland et al., *Littérature et réalité*, Paris Éditions du Seuil, 1977.

CABAU, Jacques, *La Prairie perdue, histoire du roman américain*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

CAHIERS VICTORIENS ET ÉDOUARDIENS [en ligne] 72 Automne|2010, mis en ligne le 29 août 2016, consulté le 27 février 2017. (URL : http://cve.revues.org/2755)

CHESTERTON, G. Keith, *Le Siècle de Victoria en littérature* [1913], trad. Maurice Le Péchoux, Lausanne, L'Âge d'homme, 1994.

DAVID Deirdre, *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2001.

DROMART, Anne, *La Naissance du roman en Angleterre au XVIIIe siècle*, La Clé des Langues (Lyon : ENS LYON/DGESCO), 2008. url : http://cle.ens.lyon/naissance-du-roman/la-naissance-du-roman-en-angleterre-au-xiiie-siecle-36178.kjsp.

DUBOIS, Jacques, *Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste* dans *Poétique 16,* Paris, Seuil, 1973.

ECO, Umberto, *Lector in Fabula, le rôle du lecteur* [1979], Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1985.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard*, Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

HAMON, Philippe, *Un discours contraint* dans Barthes, Roland et al., *Littérature et réalité*, Paris Éditions du Seuil, 1982

HAMON, Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage* dans BARTHES Roland et al., *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

KAISER, Wolfgang, *Qui raconte le roman ?* dans Barthes, Roland et al., *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

MAGNY, Claude-Edmonde, *L'Âge du roman américain*, Paris, Éditions du Seuil, 1948.

PAVEAU, Marie-Anne, *Ce lumineux objet du désir épistémique* dans MAILLY, Louis de et al., *Les Aventures des trois princes de Serendip*, [1719-1788], Vincennes, Éditions Thierry Marchaise, 2011..

RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, T.1 et 2, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges, La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Éditions du Seuil, 1989.

WATT, Ian, *Réalisme et forme romanesque* dans *Littérature et réalité* dans BARTHES, Roland et al., *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

WEINRICH, Harald : *Le Temps : le récit et le commentaire*, trad. Michèle Lacoste, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

Littérature de genre : ouvrages, articles, chapitres, actes de colloque, dictionnaires thématiques

AMEY, Claude, *Le Roman policier comme jurifiction dans* MELLIER, Denis et al., *Dramaxes : de la fiction policière, fantastique et d'aventures*, Fontenay-aux-Roses, ENS éd. Fontenay St-Cloud, 1995.

BAYARD, Pierre, *L'Affaire du chien des Baskerville*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.

BAYARD, Pierre, *Qui a tué Roger Akroyd ?* suivi de *Arrêt sur énigme*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

BESSON, Anne, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions, 2004.

BOILEAU, Pierre et NARCEJAC, Thomas, *Le Roman policier*, Paris, PUF, 1975.

BONNIOT, Roge, *Émile Gaboriau (1832-1873) ou la naissance du roman policier*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1985,

CAHIERS DE PARA-LITTÉRATURES, *Actes du colloque « Les Mauvais Genres » organisé au Centre culturel canadien de Paris les 23,24 et 25 novembre 1989*, Liège, Les Éditions du Centre de Lecture publique de la Communauté française, 1992.

CHABRIER, Amélie, *Les Genres du prétoire : chronique judiciaire et littérature au XIXe siècle*, thèse sous la direction de Marie-Ève Thérenty, Université Paul Valery, Montpellier, 2013.

CHESTERTON G. Keith, *Plaidoyer pour les romans policiers*, article paru dans *The Defendant* en 1901 dans *Les Enquêtes du Père Brown*, *op.cit.*, p.1104.

CONSTANS, Ellen et Jean-Claude VAREILLE, *Crime et châtiment dans le roman populaire de langue française*, Actes du colloque international de mai 1992 à Limoges, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1994.

DELEUZE, Gilles, *Philosophie de la Série Noire* dans Deleuze, Gilles, *L'Île déserte, textes et entretiens, 1953-1974*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

DUBOIS, Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Éditions Nathan, 1992.

ECO, Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, trad. par Myriem Bouhaza, Paris, Grasset, 1978.

EINSENZWEIG, Uri, *Présentation du genre* dans *le Roman policier,* Littérature n° 49, Paris, 1983.

EISENSWEIG, Uri, *Le Récit impossible : forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1986.

ESCURET, Annie, compte-rendu de *Albert D. Pionke & Denise Tischler Millstein (ed.), Victorian Secrecy : Economies of Knowledge and Concealment* dans *Cahiers Victoriens et édouardiens* [en ligne] 72 Automne|2010, mis en ligne le 29 août 2016, consulté le 27 février 2017 (URL : http://cve.revues.org/2755).

FELMAN, Soshana, *De Sophocle à Japrisot (via Freud, ou pourquoi le Policier ?)* dans *Littérature*, N°49, 1983.

GALLIX, François et al., *Formes et structures génériques du roman policier*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996.

HAMON, Philippe, *Introduction. Fait divers et littérature* dans *Romantisme*, 1997. (www.persee.fr).

HERBERT, Rosemary (dir.), *The Oxford Companion to Crime & Mystery Writing*, New York, Oxford University Press, 1999.

JAUSSAUD, Philippe, *Sherlock Holmes : Sciences et récit* (https//halsh.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/…/Sherlock_Holmes_science.rtf).

KALIFA, Dominique, *Histoire des détectives privés en France (1832-1942)*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2007.

KALIFA, Dominique, *Policier, détective, reporter. Trois figures de l'enquêteur dans la France de 1900*, Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle 2004/1 (n°22), pp.15-28.

KALIFA, Dominique, *Usage du faux. Faits divers et romans criminels au XIXe siècle* dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 54e année, N.6, 1999.

KRACAUER, Siegfried, *Le Roman policier*, trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Éditions Payot, 2001.

KRESGE, Delphine, *Détectives et chroniqueurs dans les romans policiers britanniques* dans *Americana, n°13, Formes et structures génériques du roman policier*, textes réunis par Jeanne-Marie Santraud, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996.

LA MOTHE, Jacques (dir.), Actes du colloque organisé au Centre culturel canadien de Paris, *Les Mauvais genres*, novembre 1989, Bibliothèque des paralittératures de Chaudfontaine, Éditions du C.L.P.C.F., Liège.

LHOMEAU, Franck et Alban CERISIER (dir.), *C'est l'histoire de la Série Noire*, Paris, Gallimard, 2015.

MACHINAL, Hélène, *Conan Doyle : de Sherlock Holmes au professeur Challenger*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

MELLIER, Denis et Luc RUIZ, *Draxames, De la fiction policière, fantastique et d'aventures*, Fontenay/Saint-Cloud, ENS Éditions, 1995.

MESPLÈDE, Claude et Jean-Jacques SCHLERET, *Les Auteurs de la Série Noire-Voyage au bout de la Noire* 1945-1995, Paris Joseph K, 1996.

MESPLÈDE, Claude (dir.), *Dictionnaire des littératures policières* [2003], Nantes, Joseph K., 2007.

PIONKE, Albert D. & Denise Tischler Millstein (ed.), *Victorian Secrecy : Economies of Knowledge and Concealment* dans *Cahiers Victoriens et édouardiens* [en ligne] 72 Automne|2010, mis en ligne le 29 août 2016, consulté le 27 février 2017.

REBOUSSIN, Marcel, *Vautrin, Vidocq et Valjean* dans *The French Review*, vol.2, n°4, mars 1969.

ROBINE, Nicole, *Guimauves et violences, les lectures et des lecteurs sans statut ni référence*, dans La Mothe, Jacques (dir.), *Les Cahiers des Para-littératures 3*, *Actes du colloque "Les Mauvais genres"* organisé au Centre culturel canadien de Paris, novembre 1989, Bibliothèque des paralittératures de Chaudfontaine, Éditions du C.L.P.C.F., Liège

THÉRENTY, Marie-Ève, « Pour une histoire littéraire de la presse au XIXe siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 3/2003 (vol. 103) http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2003-3-page-625.htm.

THOMAS, Ronald R., *Detection in the Victorian Novel* dans David, Deirdre, *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2001.

VAREILLE, Jean-Claude, *L'Exclusion, la compensation et le pardon* dans CONTANS, Ellen et Jean-Claude VAREILLE, *Crime et châtiment dans le roman populaire de langue française*, Actes du colloque international de mai 1992 à Limoges, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1994.

VAREILLE, Jean-Claude, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989.

Études sur auteur particulier, ouvrages et articles

BARTHES, Roland, *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe* dans Barthes, Roland et al., *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.

BIASI, Pierre-Marc de, *Gustave Flaubert, l'homme-plume*, Paris, Gallimard, 2002.

BORGES, Jorge, *Nathaniel Hawthorne* dans *Enquêtes suivi de Entretiens*, Paris, Gallimard, 1967.

EBGUY, Jacques-David, *Poe avec Foucault : le paradigme herméneutique de « La Lettre volée »* dans *Littérature* 2007/3, n° 147 (www.cairn.info/revue-litterature).

Divers, ouvrages et articles

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

DELEUZE, Gilles, *L'Île déserte, textes et entretiens, 1953-1974*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

ECO, Umberto, *Innovation et répétitions : entre esthétique moderne et post-moderne,* dans *Réseaux*, volume 12, n°68, 1994. *Les théories de la réception*. pp. 9-26. http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1994_num_12_68_2617.

ECO, Umberto, *Serendipities. Language and Lunacy*, San Diego, Harcourt Brace, 1999.

FACELIÈRE, Robert, Introduction à Homère, *Iliade, Odysée*, Paris, Gallimard, 1955.

GUISE, René, Introduction à Balzac, Honoré de, *Une ténébreuse affaire* [1843], Paris, Gallimard, 1982.

LOZIER, Claire, Au-delà de la Préface de Cromwell, le sublime et le grotesque de l'Antiquité à Amélie Nothomb, Acta Fabula, vol.17, n°1, Notes de lecture, Janvier 2016, URL : http://www.fabula.org/acta/document9650.php, page consultée le 30 avril 2017.

PASCAL, Pierre, Introduction à Fedor Dostoïevski, *Crime et Châtiment* [1866], Paris, Gallimard, La Pléiade, 1950.

MALRAUX, André, préface à Faulkner, William, *Sanctuaire*, Gallimard, 1968.

MAZON, Paul, notice de *Les Sept contre Thèbes dans* Eschyle, *Tragédies complètes*, Paris, Gallimard, 1982.

NAVAUD, Guillaume, *Persona : le théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare*, Genève, Droz, 2011.

PASCAL, Blaise, Pensées, Paris, Gallimard, Folio classique, 2004.

CINÉMA

Cinéma : ouvrages généraux, théorie et technique, dictionnaires thématiques

AMIEL, Vincent (dir.), *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, colloque de Cerisy, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

ARNOLDY, Édouard, *Des scènes chantées et du Film d'Art, de l'accompagnement musical approprié et du film musical : deux ou trois notes sur une histoire de la musique au cinéma muet*, 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [en ligne], 38 | 2002, mis en ligne le 08 février 2007, http://1895.revues.org/243.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* [1958], Paris, Éditions du Cerf, 2002.

BEYLOT, Pierre (dir.), *Les Images en question : cinéma, télévision, nouvelles images ; les vois de la recherche*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011.

BORWELL, David et Kristin THOMSON, *L'Art du film, une introduction*, Paris ; Bruxelles, De Boeck Université, 2000.

BURCH, Noël, *La Lucarne de l'infini : naissance du langage cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2007.

CERISUELO, Marc, *Fondus enchaînés, essais de poétique du cinéma*, Paris, Éditions du Seuil, 2012.

CHION, Michel, *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995.

COLLET, Jean et al., *Lectures du film*, *éléments pour une sémiologie du cinéma,* Paris, Éditions Albatros, collection Ça/Cinéma, 1980.

ESQUENAZI, Jean-Pierre et André GARDIES, *Le Je à l'écran*, Paris, L'Harmattan, 2006.

ESQUENAZI, Jean-Pierre et Roger ODIN (dir.), *Réseaux-Cinéma et réception*, Paris, CNET/HERMES, Science Publications, 2000.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *La Constitution de la subjectivité dans les mondes filmiques* dans ESQUENAZI, Jean-Pierre et André GARDIES (dir.), *Le Je à l'écran*, Paris, L'Harmattan, 2006.

FEVRY, Sébastien, *La Comédie cinématographique à l'épreuve de l'Histoire*, Paris, L'Harmattan, 2012.

GORBMAN, Claudia, *Unheard Melodies : Narrative Film Music*, London, BFI books, 1987.

HOUBEN, Jean François, *1000 compositeurs de cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 2002.

LEVERATTO, Jean-Marc, *De « l'étoile » à « la star » L'acteur de cinéma et la naissance du film de qualité* dans AMIEL, Vincent (dir.), *L'Acteur de cinéma : approches*, colloque de Cerisy, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

LOURCELLES, Jacques, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Éditions Rober Laffont, 1992.

MANUEL, Jacques, *Esquisse d'une Histoire du costume de cinéma* dans *La Revue du cinéma, anthologie*, Paris, Gallimard, 1992.

METZ, Christian, *Le Signifiant imaginaire*, Psychanalyse et cinéma, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1977.

MITRY, Jean, *Histoire du cinéma les années 30*, tome IV, Paris, Jean-Pierre Delage Éditeur, 1980.

MORIN, Edgar*, Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

MOURGUES, Nicole de, *Le Générique de film*, Paris, Klincksieck et Cie, 1994.

PANOFSKY, Erwin, *Style et matière du septième art* dans PANOFSKY, Erwin, *Trois essais sur le style,* Paris, Gallimard, 1996.

PASSEK, Jean-Loup (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1995.

PINEL, Vincent, *Le Siècle du cinéma*, Paris, Bordas, 1994 et Larousse, 2002.

PRÉDAL, René, *La Photo de cinéma suivi d'un dictionnaire de cent chefs opérateurs*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1985.

REVAULT D'ALLONES, Fabrice, *La Lumière au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, collection Essais, 1991.

SADOUL, Georges, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*, Paris, Flammarion Éditeur, 1949.

SERCEAU, Michel, *Le Mythe, le miroir et le divan : pour lire le cinéma*, Villeneuve d'Asc, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

VERNET, Marc, *Figures de l'absence*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1988.

Films de genre et genres des films : ouvrages, revues, chapitres, articles, actes de colloque, dictionnaires thématiques

ALTMAN, Rick, *Film/Genre*, London, BFI Publishing, 1999.

AMENGUAL, Barthélémy, « *Bon chic, bon genre ? »* dans *Panorama des genres au cinéma*, CinémAction *n° 68*, 1993.

ANANIAN, Francine, *L'Adaptation cinématographique d'un roman noir fait-elle le film noir ? Comparaison des deux adaptations du* Faucon maltais *de Dashiell Hammett par Roy Del Ruth (1931) et John Huston (1941)*, mémoire de master sous la direction de Monique Carcaud-Macaire, Université Paul Valéry, Montpellier, juin 2012.

ANANIAN, Francine, *Les Titres français des films noirs américains*, mémoire de master 1 sous la direction de Monique Carcaud-Macaire, Université Paul Valéry, Montpellier, juin 2011.

AVANT-SCENE CINEMA (L'), n° 329-330, *spécial film noir*, Paris, juin 1984.

BORDE, Raymond et Etienne CHAUMETON, *Panorama du film noir américain (1941-1953),* Paris, Flammarion, 1988.

BOURGET, Jean-Loup, *Le Mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock, 1985.

BRION, Patrick, *Film noir*, Paris, Nathan, 1991.

CATTRYSSE, Patrick, « *Descriptive and Normative Norms in Film Adaptation, the Hays Office and The American* Film Noir » dans *Cinémas , revue d'études cinématographiques*, vol. 6, n° 2-3, Montréal, 1996.

CAVELL, Stanley, *A la recherche du bonheur, Hollywood et la comédie du remariage*, trad. Christian Fournier et Sandra Laugier, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1993.

CINÉMACTION n° 68, *Panorama des genres au cinéma*, Condé-sur-Noireau, Corlet-Télérama, 1993.

CINÉMACTION n°151, *Panorama mondial du film noir*, Condé-sur-Noireau, Charles Corlet, 2014.

COPJEC, Joan (ed.), *Shades of Noir, A Reader*, London, Verso, 1993.

DYER, Richard, *Homosexuality and Film Noir* in *Jump Cut*, n°16, 1977, pp.18-21, (www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC16folder/HomosexFilmNoir, consulté le 10/10/2011)

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Breaking Bad et le film noir* dans *Panorama mondial du film noir*, CinémAction n°151 (dir. Delphine Letort), Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, 2014.

EVERSON, William K., *The Detective in Film*, Secaucus, New Jersey, The Citadel Press, publication par The Movie Book Club, 1972.

FRANK, Nino Frank, *Un nouveau genre « policier », l'aventure criminelle* dans *L'Écran français* n° 61 du 28 août 1946.

GUERIF, François, *Le Film noir américain*, Paris, Éditions Henri Veyrier, 1979.

HALBOUT, Grégoire, *La comédie screwball hollywoodienne : 1934-1945 – sexe, amour et idéaux démocratiques*, Arras, Artois Presses Université, 2013.

HASKELL, Molly, *The Love That's Forever : Making Matches* dans The New York Times, 23 mai 1999.

LESUISSE, Anne-Françoise, *Du film noir au noir, traces figurales dans le cinéma classique hollywoodien*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002.

LETORT, Delphine, *Du film noir au néo-noir, Mythes et stéréotypes de l'Amérique (1941-2008)*, Paris, L'Harmattan, 2010.

MASSON, Alain, *Comédie musicale*, Paris, Stock, 1994.

MOINE, Raphaëlle, *Les Genres du cinéma*, Paris, Nathan, 2002.

NAREMORE, James, *More Than Night, Film Noir in Its Context*, Berkeley, University of California Press, 1998.

PHILLIPS, Gene D., *Out of the Shadows : Expanding the Canon of Classic Film Noir*, Lanham, Scarecrow Press, Inc., 2012.

SARRIS, Andrew, *The Sex Comedy Without Sex* dans *American Film,* Journal of Film and Television Arts, volume III Number 5, March 1978.

SCHRADER, Paul, *Notes on Film Noir*, Filmex, 1971 (The Film Noir at the First Los Angeles International Film Exposition), reprinted dans Film Comment, Spring 1972.

SELLIER, Geneviève et al., *Séries policières, Colloque de Bordeaux 2002*, Paris, L'Harmattan, 2004.

SERCEAU, Michel, *Panorama des genres au cinéma*, Condé-sur-Noireau, Corlet-Télérama, 1993.

SILVER, Alain et Élizabeth WARD, *Encyclopédie du Film Noir*, Paris, Rivages, 1987.

SOULAGES, Jean-Claude, *Les Héros à mi-temps ou les fictions de l'authentique* dans SELLIER, Geneviève et al., *Séries policières, Colloque de Bordeaux*, 2002, Paris, L'Harmattan, 2004.

TUSKA, Jon, *The Detective in Hollywood*, New York, Doubleday & Company, 1978.

VERNET, Marc (dir.), *Le Film noir américain, repères et ressources documentaires*, BiFi, Paris, 2005.

VERNET, Marc, *Film Noir on the Edge of Doom* dans COPJEC, Joan (dir.), *Shades of Noir, A Reader*, London, Verso, 1993.

VERNET, Marc, *Genre* dans COLLET, Jean et al., *Lectures du film*, Paris, Éditions Albatros, collection Ça/Cinéma, 1980.

L'adaptation cinématographique : ouvrages, articles, chapitres, actes de colloque

BOILLAT, Alain et al., *Les Cases à l'écran*, Georg, Chêne-Bourg (Suisse), 2010.

BOILLAT, Alain, *Prolégomènes à une réflexion sur les formes et les enjeux d'un dialogue intermédial, Essai sur quelques rencontres entre la bande dessinée et le cinéma* dans BOILLAT, Alain et al., *Les Cases à l'écran*, Georg, Chêne-Bourg (Suisse), 2010.

BOUCRIS, Luc, *De l'écrit à l'écran : Maupassant, Renoir, Santelli*, Paris, Adapt, 1996.

CARCAUD-MACAIRE, Monique et Jeanne-Marie CLERC, *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique, propositions méthodologiques*, Montpellier, éditions du CERS, 1995.

CATTRYSSE, Patrick, « *Descriptive and Normative Norms in Film Adaptation, the Hays Office and The American* Film Noir » dans *Cinémas , revue d'études cinématographique*s, vol. 6, n° 2-3, Montréal, 1996.

CLÉDER, Jean, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives. Échanges, conversation, hybridations*, Paris, Armand Colin, 2012.

CLERC, Jeanne-Marie et Monique CARCAUD-MACAIRE, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksiek, 2004.

DEBONA, Guerric, *Dickens, the Depression, and MGM's David Copperfield* dans NAREMORE, James (dir.), *Film Adaptation*, New Brunswick New Jersey, Rutgers University Press, 2000.

DUBOIS, Jean-Pierre, *Mythologie d'un "dur à cuire". Le détective privé américain , de l'écrit à l'écran* dans MURAIRE, Alain (dir.), *Le Crime organisé à la ville et à l'écran, États-Unis 1929-1951*, Paris, Éditions du Temps, 2001.

DUDLEY, Andrew, *Adaptation* dans NAREMORE, James (ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick N. J., Rutgers University Press, 2000.

DUMONT, Renaud, *De l'écrit à l'écran : réflexions sur l'adaptation cinématographiques, recherches, applications et propositions*, Paris, L'Harmattan, 2007.

ELLIOTT, Kamilla, *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

ISHAGPOUR, Youssef, *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*, Paris, La Différence, 1995.

JEANNELLE, Jean-Louis, *Rouvrir le débat sur l'adaptation : Kamilla Elliott et les rapports entre le roman et le cinéma*, *Acta fabula*, vol. 11, n° 4, « Acta par Fabula », Avril 2010, URL : http://www.fabula.org/revue/document5632.php,

LETORT, Delphine (dir.), *L'Adaptation cinématographiques. Premières pages, premiers plans*, Paris, Mare & Martin Éditions, 2014.

LEUTRAT, Jean-Louis (dir.), *Cinéma et littérature, le grand jeu*, Le Havre, De L'Incidence Éditeur, 2010.

LEUTRAT, Jean-Louis, *Deux trains qui se croisent sans arrêt* dans LEUTRAT, Jean-Louis, *Cinéma & Littérature*, *Le Grand Jeu*, Le Havre, De L'Incidence Éditeur, 2010.

MALTBY, Richard, *« To Prevent the Prevalent Type of Book » : Censorship and Adaptation in Hollywood, 1924-1934* dans NAREMORE, James, *Film Adaptation*, New Brunswick N. J., Rutgers University Press, 2000.

McFARLANE, Brian, *Novel To Film : An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

MEUNIER, Emmanuelle, *De l'écrit à l'écran : trois techniques du récit, dialogues, narration, description*, Paris, L'Harmattan, 2004.

MIGOZZI, Jacques, *De l'écrit à l'écran : littératures populaires, mutations génériques, mutations médiatiques*, Actes du 5ème colloque international du Centre de Recherches sur les Littératures Populaires de l'Université de Limoges, Limoges, Pulim, 2000.

MURAIRE, Alain (dir.), *Le Crime organisé à la ville et à l'écran, États-Unis 1929-1951*, Paris, Éditions du Temps, 2001.

NAREMORE, James, *Film Adaptation*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2000.

PERONI, Michel, *De l'écrit à l'écran : livre et télévision*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1991.

SABOURAUD, Frédéric, *L'Adaptation au cinéma : le cinéma a tant besoin d'histoires*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 2006.

TYLSKI, Alexandre, *Roman Polanski, l'art de l'adaptation*, Paris, L'Harmattan, 2006.

VANOYE, Francis, *Cinéma et récit*, Paris, Nathan, 1991.

VANOYE, Francis, *L'Adaptation comme jeu* dans CLERC, Jeanne-Marie et Monique CARCAUD-MACAIRE (dir.), *Cinéma, Littérature, Adaptation*, Éditions du CERS, 2005.

VANOYE, Francis, *Récit écrit/récit filmique*, Paris, Nathan, 1991.

Hollywood et le cinéma américain : ouvrages, articles, actes de colloque

AGEL, Henri, *Romance américaine*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1963

BERTHOMÉ, Jean-Pierre, *Le Décor, l'hégémonie de Cedric Gibbons* dans MASSON, Alain (dir.), *Hollywood, 1927-1941, la propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain*, Paris, Éditions Autrement, 1991.

BIDAUD, Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain, cinéma et idéologie aux États-Unis*, Paris, Masson, Collection « Langue et civilisation anglo-américaines », 1994.

BORDAT, Francis, *« Le Code Hays. L'Autocensure du cinéma américain »* dans *Vingtième Siècle*, n°15, juillet-septembre 1987.

BOURGET, Jean-Loup et Jacqueline NACACHE (dir.), *Le Classicisme hollywoodien*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

BOURGET, Jean-Loup, *D'un classicisme l'autre : Poussin, Ford, Hawks* dans NACACHE, Jacqueline et Jean-Loup BOURGET (dir.), *Le Classicisme hollywoodien*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009,

BOURGET, Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan, 1998.

BRION, Patrick, *L'Aventure exemplaire de la Metro-Goldwyn-Mayer* dans MASSON, Alain (dir.), *Hollywood, 1927-1941, la propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain*, Paris, Éditions Autrement, 1991

CENDRARS, Blaise, *Hollywood, la Mecque du cinéma*, Paris, Ramsay, 1987, p.15 (préface).

CERISUELO, Cerisuelo, *Hollywood à l'écran, Essai de poétique historique des films : l'exemple des métafilms américains*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

CIMENT, Michel, *Le Crime à l'écran, une histoire de l'Amérique*, Paris, Gallimard, 1992.

COURSODON, Jean-Pierre, *La Warner Bros*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1991.

COURSODON, Jean-Pierre, *Syndicalisme, censure et ordre moral* dans MASSON, Alain (dir.), *Hollywood, 1927-1941, la propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain*, Paris, Éditions Autrement, 1991.

DYER, Richard, *Le Star-système hollywoodien*, trad. Noël Burch, suivi de *Marilyn Monroe et la sexualité*, trad. de Sylvestre Meiniger, Paris, L'Harmattan, 2004.

DYER, Richard, *Stars*, London, BFI Pub., 1979.

GOMERY, Douglas, *Hollywood l'âge d'or des studios*, Paris, Cahiers du cinéma, 1987.

KRUTNICK, Frank, *« Un-American » Hollywood : Politics and Film in the Blacklist Era*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 2007, p.70 (consulté sur le site Books.Google le 24/01/2017).

MASSON, Alain (dir.), *Hollywood, 1927-1941, la propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain*, Paris, Éditions Autrement, 1991.

MOINE, Raphaëlle, *Remakes, les films français à Hollywood*, Paris, CNRS Éditions, 2007.

MORAND, Pascal, *Le Capitalisme hollywoodien et les mogols* dans MASSON, Alain (dir.), *Hollywood, 1927-1941, la propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain*, Paris, Éditions Autrement, 1991.

MORIN, Edgar*, Les Stars*, Paris, Galilée, 1984.

MURAIRE, André (dir.), *Le Crime organisé à la ville et à l'écran, États-Unis 1929-1951*, Paris, Éditions du Temps, 2001.

NACACHE, Jacqueline, *Le Film Hollywoodien classique*, Paris, Nathan, 1995.

NACACHE, Jacqueline, *« War Comes to America » : le cinéma hollywoodien entre effort de guerre et propagande (1939-1945)* dans BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2008.

PAYNE, Robert, *New German Cinema/Old Hollywood Genres*, Spectator, vol.5, n°1, 1985, https://search-proquest-com.www.ezp.biu-montpellier.fr/docview/1460876816?accountid=12542, consulté le 20/01/2017

SCHATZ, Thomas, *Hollywood*, *Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, London, Routlegde, 2004.

TAVERNIER, Bertrand et Jean-Pierre COURSODON, *50 ans de cinéma américain*, Paris, Éditions Nathan, 1991.

TAVERNIER, Bertrand, *Amis américains*, Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 1993.

VIDAL, Gore, *Who Makes the Movies ? dans The New York Review of Books* du 25 novembre 1976, (www.nybooks/com).

VIOTTE, Michel*, La Guerre d'Hollywood, 1939-1945, propagande, patriotisme, cinéma*, Paris, Éditions de la Martinière, 2013.

WALSH, Katie, *Selling Masculinity at Warner Bros , William Powell, A Case Study* dans Spectator, n°1, 2013.

WALSH, Raoul, *Un demi-siècle de cinéma*, Paris, Calmann-Lévy, 1976.

WIEDER, Thomas, *Les Sorcières de Hollywood, chasse aux rouges et listes noires*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2006.

Études sur réalisateur, acteur ou film particulier : ouvrages, articles

BAZIN, André, *Mort d'Humphrey Bogart*, Les Cahiers du cinéma n°68, février 1957.

BEHLMER, Rudy, *The Stuff That Dreams Are Made Of* dans LUHR, William (dir.)., *The Maltese Falcon- John Huston, director*, New Brunswick, Rutgers University Press.

BICK, Ilsa J., *The Beam That Fell and Other Crises in* « The Maltese Falcon » dans LUHR, William (ed.), *The Maltese Falcon, John Huston, director*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995.

BOTTA, E. A., *Mrs. Asta, how could you ? A look at the Thin Man's most mysterious canine character* dans REID, Danny, *Thoughts on the Thin Man, Essays on the Delightful Detective Work of Nick and Nora Charles,* CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.

BRION, Patrick, *Billy Wilder*, Paris, CNRS éditions, 2015.

BRYANT, Roger, *William Powell, the Life and Films*, Jefferson, MacFarland & Company, Inc., Publishers, 2006.

CANNON, Robert C., *Van Dyke and the Mythical City Hollywood* [1948], Murray & Gee, New York & London, Garland Publishing, Inc., 1977.

CIMENT, Gilles (dir.), *John Huston*, Paris, Dossier Positif, Éditions Rivages, 1988.

DUMONT, Hervé, *W. S. Van Dyke*, supplément à l'*Avant-Scène du Cinéma* n°160/161, juillet-septembre 1975.

DUPRAT, Arnaud, *Isabelle Adjani : un mythe de l'incarnation*, Latresne, Bord de l'eau, 2013.

DYER, Richard, *Federico Fellini et l'art du casting* dans AMIEL, Vincentl (dir.), *L'Acteur de cinéma : approches*, colloque de Cerisy, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

FRANCISCO, Charles, *Gentleman : The William Powell Story*, New York, St. Martins Press, 1985.

FRANK, Nino, « *Le Faucon Maltais. Une excitante … histoire à dormir debout* » dans *L'Écran Français* n° 58, 7 août 1946.

GATES, Philippa, *The Three Sam Spades, The Shifting Model of American Masculinity in the Three Films of* The Maltese Falcon, Framework 49, N°1, Spring 2008 (https://muse.jhu.edu/article/252624, consulté le 21/01/2012)

GELLY, Christophe, « Hammett » *de Wim Wenders : un polar nostalgique* dans *Panorama mondial du film noir*, CinémAction n°151 (dir. Delphine Letort), Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, 2014.

LACHENAY, Robert, *Portrait d'Humphrey Bogart,* Cahiers du cinéma n°52, novembre 1955

LECLERC, Christophe, *Le Cinéma de John Huston, Entre l'épique et l'intime,* Paris, Éditions Publibook, 2006, p. 21.

LUHR, William (dir.), *The Maltese Falcon, John Huston, director*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995.

McGUILLIGAN, Patrick, Alfred Hitchcock, entre ombres et lumière, Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 2011.

NAREMORE, James, *Commentaries* dans William Luhr (dir.), *The Maltese Falcon, John Huston, director*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1995.

REID, Danny, *Thoughts on the Thin Man, Essays on the Delightful Detective Work of Nick and Nora Charles*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.

SEGOND, Jacques (pseudonyme de Jean-Loup Bourget) : *Sur la piste de Dashiell Hammett (Les trois versions du Faucon maltais)* dans Positif n°171-172, juillet-août 1975.

SOTER, Tom, *Investigating Couples, A Critical Analysis of* The Thin Man*,* The Advengers *and The X-Files*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc. Publishers, 2002.

TRANBERG, Charles, *The Thin Man, Murder Over Cocktails*, Albany, Georgia, Bearmanor Media, 2009.

VIVIANI, Christian, *L'Ombre de l'Introuvable*, Positif n°257-258, juillet 1982.

WALSH, Katie, *Selling Masculinity at Warner Bros , William Powell, A Case Study* dans Spectator, n°1, 2013.

WINOKUR, Mark, *William Powell and the Transformation of Ethnic Hollywood,* Cinema Journal 27, n° 1, Fall 1987.

Études diverses sur le cinéma ou la télévision : ouvrages, articles, actes de colloque.

ALFONSI, Laurence, *La Censure par le marché cinématographique : définition et prospective* dans FLEURY-VILATTE, Béatrice (dir.), *L'Image empêchée. Du côté de la censure*, Paris, L'Harmattan, 1998.

BENAYOUN, Robert, *« Un fleuve de lave pour deux jumeaux »* dans *Positif* n° 283, septembre 1984.

BERTHÉ GAFFIERO, Catherine, *La Treizième Lettre ou le mystérieux Docteur Laurent…* dans CLOAREC, Nicole (dir.), *Lettres de cinéma : de la missive au film-lettre,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

BERTHOMÉ, Jean-Pierre, *Dix (plus ou moins) bonnes raisons d'envoyer une lettre* dans CLOAREC, Nicole (dir.), *Lettres de cinéma : de la missive au film-lettre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2008.

CINÉMACTION n°57, *Les Feuilletons télévisés européens*, Condé-sur-Noireau, Éditions Corlet Télérama, 1990.

CINÉMACTION n°67, *20 ans de théories féministes sur le cinéma : Grande-Bretagne et États-Unis* Condé-sur, Noireau, Corlet-Télérama, 1993.

CLINE, William C., *In The Nick of Time : Motion Picture Sound Serials*, Jefferson N. C., McFarland, 1997.

CLOAREC, Nicole (dir.), *Lettres de cinéma : de la missive au film-lettre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

DELANOË-BRUN, *Un chat, des souris : le privé recomposé dans The Long Goodbye* dans LETORT, Delphine et Shanon WELLS-LASSAGNE (dir.), *L'Adaptation cinématographique. Premières pages, premiers plans*, Paris, Mare et Martin Éditions, 2014.

FLEURY-VILATTE, Béatrice (dir.), *L'Image empêchée. Du côté de la censure*, Paris, L'Harmattan, 1998.

GARDIES, *Les Feuilletons télévisés européens*, Condé-sur-Noireau, CinémAction n°57, 1990.

MORIN, Violette, *Les Olympiens* dans *Communications n°2*, École Pratique des Hautes Études-Centre d'Études des communications de masse, 1963 (http://www.persee.fr).

NOWLAND, Robert A. et Gwendolyne NOWLAND, *Cinema Sequels And Remakes, 1903-1987*, Jefferson N. C., McFarland & Co., 1989.

PANGON, Gérard, *Cannes les années festival, Bette Davis*, Paris, Éditions des Mille et une nuits/ARTE Éditions, 1997.

VINCENDEAU, Ginette et Béatrice REYNAUD, *20 ans de théories féministes sur le cinéma : Grande-Bretagne et États-Unis*, CinémAction n°67, Condé-sur, Noireau, Éditions Corlet-Télérama, 1993.

OUVRAGES AUTRES

Histoire : ouvrages et articles

HEFFER, Jean, *La Grande Dépression, les États-Unis en crise (1929-1933),* Paris, Gallimard-Julliard, 1991.

KASPI, André, Intervention au colloque du 18 janvier 2010 : *La France et l'Europe dans les tenailles du G2* (http://www.fondation-res-publica.org/Le-regard-americain-sur-la-Chine_a467.html).

KASPI, André, *Les Américains,* vol. 1 et 2, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

Sociologie : ouvrages et articles

BOURDIEU, Pierre, *La Distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

COBLENCE, Françoise, *Le Dandysme, obligation d'incertitude*, Paris, PUF, 1988.

CROS, Edmond, *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003

DELBOURG-DELPHIS, Marylène, *Masculin singulier*, Paris, Hachette, 1985.

DURUP-CARRÉ, Sylvie, *L'Homosexualité en Grèce antique : tendance ou institution* ? dans *L'Homme*, volume 26, n° 97-98.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

KARTHIKEYAN, Hrishi et Gabriel CHIN : *Preserving Racial Identity: Population Patterns and the Application of Anti-Miscegenation Statutes to Asian Americans, 1910–1950*, Asian Law Journal 9, 2002, http://scholarship.law.berkeley.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1075&context=aalj).

KEMPF, Roger, *Dandies, Baudelaire et Cie*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

LEVINE, Lawrence W., *Culture d'en haut, culture d'en bas*, Paris, Éditions de la Découverte, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

TAÏEB, Éric, *Immigrés : l'effet générations, rejet, assimilation, intégration d'hier à aujourd'hui*, Paris, Éditions de l'Atelier, 1998.

Mythologie, Religion, Psychanalyse : ouvrages et articles

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

ELIADE, Mircea et Georges DUMEZIL, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 2004.

ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 2013.

FREUD, Sigmund, *L'Interprétation du rêve*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Éditions du Seuil, 2010.

GIRARD, René, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 2009.

HAMILTON, Édith, *La Mythologie*, Verviers, Édition Marabout, 1978.

JODELET, Denise et Eugenia Paredes Coelho, *Pensée mythique et représentations sociales*, Paris, L'Harmattan, 2010.

JODELET, Denise, *Le Loup, nouvelles figures de l'imaginaire féminin. Réflexions sur la dimension mythique des représentations sociales* dans JODELET, Denise et Eugênia COELHO PAREDES (dir.), *Pensée mythique et représentations sociales*, Paris, L'Harmattan, 2010.

JUNG, Carl Gustav*, Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1964.

SCHILLING, Robert, *Janus. Le dieu introducteur. Le dieu des passages* dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, tome 72, 1960 (http://www.persee.fr).

VERNANT, Jean-Pierre, *L'Univers, les dieux, les hommes, récits grecs des origines*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs, Études de psychologie historique* (1965), Paris, Éditions La Découverte, 1996.

WEBER, Max*, L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme, suivi d'autres essais*, Paris, Gallimard, 2003.

Divers : ouvrages et articles

BARTHES, Roland, *Rhétorique de l'image* dans *Communications n° 4*, École pratique des hautes études-Centre d'études des communications de masse, Paris, Seuil, 1964.

BERGSON, Henri, *Le Rire, Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

GOMBRICH, Ernst H., *Ombres portées*, Paris, Gallimard, 1996.

JANKELEVITCH, Vladimir, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974.

MOLLARD-DESFOUR, Annie, *Le Dictionnaire des mots et expressions de couleur du XXe siècle, Le rouge*, CNRS éditions, Paris, 2000.

MORIN, Edgar *La Tête bien faite*, Paris, Seuils, 1999

PARISIAN, Catherine, *The First House Library, A History and Annoted Catalog*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2010.

SERBER, Robert et Robert P. CREASE, *Peace & War : Reminiscences of a Life on the Frontiers of Science*, New York, Columbia University Press, 1998.

PAGNOL, Marcel, *Notes sur le rire*, Paris, Éditions de Fallois, 1990.

DICTIONNAIRES

Dictionnaire historique de la langue française, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998.

Oxford English Dictionary (http://www.oed.com.www.ezp.biu-montpellier.fr/).

The Penguin Dictionary of English Idioms (1986), Daphne Gulland & David Hinds-Howell, Harmondsworth, Middlesex, England, Penguins Books, Ltd, 2001.

SITES CONSULTÉS

www.afi

www.americaslibrary.gov

www.archives.gov

www.bakerstreetjournal.com

www.belfond.fr

www.bls.gv

www.breitbart.com
www.californiahistorian.com
www.centenaire-nrf.fr.
www.cpusa.org
www.dailycript.com.
www.eapoe.org
www.ibdb.com
www.jstor.org
www.madmoizelle.com
www.nytimes.com
www.olympic.org
www.sfy.ru
www.sherlock-holmes.org.uk
www.sshf.com
www.tcm.com
www.universalis.fr
www.universalis-edu-com
www.Unz.org
www.urbandictionary.com.
www.usc.edu
www.youtube

FILMOGRAPHIE

ADAPTATIONS DES ROMANS DE HAMMETT ET LES SUITES AU « THIN MAN »

***The Maltese Falcon* (*Le Faucon maltais*) :**

The Maltese Falcon (*Le Faucon maltais*), Roy Del Ruth, États-Unis, 1931 (Turner Entertainment, 2006).

Satan Met a Lady, William Dieterle, États-Unis, 1936 (Turner Entertainment, 2006).

The Maltese Falcon (*Le Faucon maltais*), John Huston, États-Unis, 1941 (Warner Bros, 1997).

***The Glass Key* (*La Clé de verre*) :**

The Glass Key (*La Clé de verre*), Frank Tuttle, États-Unis, 1935 (enregistrement personnel).

The Glass Key (*La Clé de verre*), Stuart Heisler, États-Unis, 1942 (Carlotta Films, 2007)

***The Thin Man* (*L'Introuvable*) :**

Coffret Warner Home Video, 2005 (France)

The Thin Man (*L'Introuvable*), Woody S. Van Dyke, États-Unis, 1934.

After the Thin Man (*Nick, gentleman-détective*), Woody S. Van Dyke, États-Unis, 1936.

Another Thin Man (*Nick joue et gagne*), Woody S. Van Dyke, États-Unis, 1938.

Shadow of the Thin Man (*L'Ombre de l'introuvable*), Woody S. Van Dyke, États-Unis, 1941.

The Thin Man Goes Home (*L'Introuvable rentre chez lui*), Richard Thorpe, États-Unis, 1945.

Song of the Thin Man (*Meurtre en musique*), Edward Buzzell, États-Unis, 1947.

AUTRES

Hammett, Wim Wenders, États-Unis, 1982 (StudioCanal Video, 2012).

Hammett ou le malentendu, Philippe Saada (StudioCanal Image, 2004, en supplément du DVD Hammett de Wim Wenders).

Hollywood Remembers : Myrna Loy, So Nice To Come Home To, court-métrage, Richard Schickel, 1990 (Turner Pictures Inc., en supplément du coffret des DVD du « thin man »).

Documents annexes

LE FAUCON MALTAIS (1931)

sortie États-Unis	juin 1931
sortie France	?
procédé image	35 mm N/B
durée	80 mn

Générique technique

Réalisateur	Roy Del Ruth
Scénariste	Maud Fulton
	Brown Holmes
Auteur	Dashiell Hammett
	(roman *The Maltese Falcon*)
Société de production	Warner Bros. Pictures
Photographie	William Rees
Musique	Leo F. Forbstein
Direction artistique	Robert Haas
Costumes	Earl Luick
Montage	George Marks

Générique artistique (acteurs principaux)

Bebe Daniels	(Ruth Wonderly)
Ricardo Cortez	(Sam Spade)
Dudley Digges	(Casper Gutman)
Una Merkel	(Effie)
Robert Elliot	(Dundy)
Thelma Todd	(Iva Archer)
Otto Matheson	(Dr Joel Cairo)
Walter Long	(Miles Archer)
Dwight Frye	(Wilmer Cook)
J. Farrell MacDonald	(Polhaus

SATAN MET A LADY

sortie États-Unis	juillet 1936
sortie France	?
procédé image	35 mm N/B
durée	66 mn

Générique technique

Réalisateur	William Dieterle
Scénariste	Brown Holmes
Dialoguiste	Gene Lewis
Auteur	Dashiell Hammett (roman *The Maltese Falcon*)
Société de production	Warner Bros. Pictures
Photographie	Arthur Edeson
Musique	Leo F. Forbstein
Direction artistique	Max Parker
Costumes	Orry-Kelly
Montage	Warren Low

Générique artistique (acteurs principaux)

Bette Davis	(Valerie Purvis)
Warren William	(Ted Shane)
Alison Skipworth	(Madame Barabbas)
Arthur Treacher	(Antony Travers)
Marie Wilson	(Miss Murgatroyd)
Winifred Shaw	(Astrid Ames)
Porter Hall	(Ames)
Olin Howland	(Dunhill)
Charles Wilson	(Pollock)
Maynard Holmes	(Kenneth)

SATAN MET A LADY 1

LE FAUCON MALTAIS (1941)

sortie États-Unis	octobre 1941
sortie France	juillet 1946
procédé image	35 mm N/B
durée	100 mn

Générique technique

Réalisateur	John Huston
Scénariste	John Huston
Auteur	Dashiell Hammett
	(roman *The Maltese Falcon*)
Société de production	Warner Bros. Pictures
Producteur	Hal B. Wallis
Photographie	Arthur Edeson
Musique	Adolph Deutsch
	Leo F. Forbstein
Direction artistique	Robert Haas
Costumes	Orry-Kelly
Montage	Thomas Richards

Générique artistique (acteurs principaux)

Humphrey Bogart	(Sam Spade)
Peter Lorre	(Joel Cairo)
Mary Astor	(Brigid O'Shaughnessy/
	Miss Wonderly/Miss Leblanc)
Gladys George	(Iva Archer)
Barton MacLane	(Dundy)
Lee Patrick	(Effie)
Sydney Greenstreet	(Kasper Gutman)
Ward Bond	(Polhaus)
Jerome Cowan	(Miles Archer)
Elisha Cook Jr.	(Wilmer Cook)
Walter Huston	(capitaine Jacobi)

LA CLÉ DE VERRE (1935)

sortie États-Unis	15 juin 1935
sortie France	27 juillet 1949
procédé image	35 mm N/B
durée	80 mn

Générique technique

Réalisateur	Frank Tuttle
Scénariste	Katryn Scola
Scénariste	Kubec Glasmon
Auteur	Dashiell Hammett (roman *The Glass Key*)
Dialoguiste	Harry Ruskin
Société de production	Paramount Pictures
Producteur	E. Lloy Sheldon
Photographie	Henry Sharp
Costumes	Edith Head
Montage	Hugh Bennett

Générique artistique (acteurs principaux)

George Raft	(Ed Beaumont)
Edward Arnold	(Paul Madvig)
Claire Dodd	(Janet Henry)
Rosalind Culli	(Opal Madvig)
Charles Richman	(Sénateur Henry)
Robert Glecker	(Shad O'Rory)
Ray Milland	(Taylor Henry)
Guinn Williams	(Jeff)
Tammany Young	(Clarkie)
Harry Tyler	(Sloss)
Charles C. Wilson	(le procureur)
Emma Dunn	(Madame Madvig)
Matt McHugh	(Puggy)
Pat Moriarty	(Mulrooney)
Mack Gray	(Duke)
Ann Sheridan	(l'infirmière)

LA CLÉ DE VERRE (1942)

sortie États-Unis	octobre 1942
sortie France	mai 1948
procédé image	35 mm N/B
durée	85 mn

Générique technique

Réalisateur	Stuart Heisler
Scénariste	Jonathan Latimer
Auteur	Dashiell Hammett (roman *The Glass Key*)
Société de production	Paramount Pictures
Producteur	Fred Kohlmar
Photographie	Theodor Sparkuhl
Musique	Victor Young
Direction artistique	Hans Dreier Haldane Douglas
Costumes	Edith Head
Montage	Archie Marshek

Générique artistique (acteurs principaux)

Brian Donlevy	(Paul Madvig)
Veronica Lake	(Janet Henry)
Alan Ladd	(Ed Beaumont)
Bonita Granville	(Opal Madvig)
Richard Denning	(Taylor Henry)
Joseph Calleia	(Nick Varna)
William Bendix	(Jeff)
Frances Guifford	(l'infirmière)
Moroni Olsen	(Sénateur Henry)
Bernard Zanville	(Sloss)

THE THIN MAN

sortie États-Unis	mai 1934
sortie France	décembre 1934
procédé image	35 mm N/B
durée	91 mn

Générique technique

Réalisateur	Woody S. Van Dyke
Scénaristes	Albert Hackett
	Frances Goodrich
Auteur	Dashiell Hammett
	(roman *The Thin Man*)
Société de production	MGM
Producteur	Hunt Stromberg
Photographie	James Wong Howe
Musique	William Axt
Direction artistique	Cedric Gibbons
Costumes	Dolly Tree
Montage	Robert Kern

Générique artistique (acteurs principaux)

William Powell	(Nick Charles)
Myrna Loy	(Nora Charles)
Maureen O'Sullivan	(Dorothy Wynant)
Nat Pendleton	(Guild)
Minna Gombell	(Mimi)
Porter Hall	(Macaulay)
Henry Wadsworth	(Tommy)
William Henry	(Gilbert)
Harold Huber	(Nunheim)
Cesar Romero	(Jorgenson)
Natalie Moorhead	(Julia Wolf)
Edward Brophy	(Morelli)
Edward Ellis	(Wynant
Cyril Thornton	Tanner)

THE THIN MAN, GÉNÉRIQUE 1

AFTER THE THIN MAN

sortie États-Unis	décembre 1936
sortie France	mai 1937
procédé image	35 mm N/B
durée	112 mn

Générique technique

Réalisateur	Woody S. Van Dyke
Scénaristes	Albert Hackett
	Frances Goodrich
Auteur	Dashiell Hammett (histoire)
Société de production	MGM
Producteur	Hunt Stromberg
Photographie	Oliver T. Marsh
Musique	Herbert Stothart
	Edward Ward
Chansons (paroles)	Arthur Freed
	Chet Forrest
	Bob Wright
Chansons (musique)	Nacio Herb Brown
	Walter Donaldson
Danse	Seymour Felix
Direction artistique	Cedric Gibbons
Costumes	Dolly Tree
Montage	Robert Kern

Générique artistique (acteurs principaux)

William Powell	(Nick Charles)
Myrna Loy	(Nora Charles)
James Stewart	(David)
Ellisa Landis	(Selma)
Joseph Calleia	("Dancer")
Jessie Ralph	(tante Katherine)
Alan Marshall	(Robert)
Teddy Hart	(Casper)
Sam Levene	(Abrams)
Dorothy McNulty	(Polly)
William Law	(Lum Kee)
George Zucco	(Dr. Kammer)
Paul Fix	(Phil)

AFTER THE THIN MAN, GÉNÉRIQUE 1

ANOTHER THIN MAN

sortie États-Unis	novembre 1939
sortie France	?
procédé image	35 mm N/B
durée	103 mn

Générique technique

Réalisateur	Woody S. Van Dyke
Scénaristes	Albert Hackett
	Frances Goodrich
Auteur	Dashiell Hammett (histoire)
Société de production	MGM
Producteur	Hunt Stromberg
Photographie	Oliver T. Marsh
	William Daniels
Musique	Edward Ward
Danse	Renee et Stella
Direction artistique	Cedric Gibbons
Costumes	Dolly Tree
Montage	Frederick Y. Smith

Générique artistique (acteurs principaux)

William Powell	(Nick Charles)
Myrna Loy	(Nora Charles)
Virginia Grey	(Lois)
Otto Kruger	(Van Slack)
C. Aubrey Smith	(colonel McFay)
Ruth Hussey	(Dorothy Waters)
Nat Pendleton	(Lt. Guild)
Patric Knowles	(Horn)
Sam Levene	(Lt. Abrams)
Tom Neal	(Freddie)
Phyllis Gordon	(Mrs. Bellam)
Sheldon Leonard	(Church)
Don Costello	(Vogel)
Muriel Hutchison	(Smitty)
Abner Biberman	("Dum-Dum")
Marjorie Main	(Mrs. Dolley)

SHADOW OF THE THIN MAN

sortie États-Unis	novembre 1941
sortie France	mai 1946
procédé image	35 mm N/B
durée	97 mn

Générique technique

Réalisateur	Woody S. Van Dyke
Scénaristes	Harry Kurnitz
	Irving Brecher
Histoire	Harry Kurnitz
Société de production	MGM
Producteur	Hunt Stromberg
Photographie	William Daniels
Musique	David Snell
Direction artistique	Cedric Gibbons
Costumes	Kalloch
Montage	Robert Kern

Générique artistique (acteurs principaux)

William Powell	(Nick Charles)
Myrna Loy	(Nora Charles)
Barry Nelson	(Paul)
Donna Reed	(Molly)
Sam Levene	(Lt. Abrams)
Alan Baxter	("Whitey" Barrow)
Henry O'Neill	(Major Sculley)
Dickie Hall	(Nick Jr.)
Stella Adler	(Miss Porter)
Loring Smith	("Link" Stephens)
Joseph Anthony	(Macy)
Lou Lubin	("Rainbow" Benny)
Louise Beavers	(Stella)

SHADOW OF THE THIN MAN, GÉNÉRIQUE 1

THE THIN MAN GOES HOME

sortie États-Unis	janvier 1945
sortie France	avril 1948
procédé image	35 mm N/B
durée	100 mn

Générique technique

Réalisateur	Richard Thorpe
Scénaristes	Robert Riskin
	Dwight Taylor
Histoire	Robert Riskin
	Harry Kurnitz
Société de production	MGM
Producteur	Everett Riskin
Photographie	Karl Freund
Musique	David Snell
Direction artistique	Cedric Gibbons
Costumes	Irene
Montage	Ralph R. Winters

Générique artistique (acteurs principaux)

William Powell	(Nick Charles)
Myrna Loy	(Nora Charles)
Lucile Watson	(Mrs. Charles)
Gloria De Haven	(Laura Ronson)
Anne Revere	(Crazy Mary)
Helen Vinson	(Helena Draque)
Harry Davenport	(Dr. Charles)
Leon Ames	(Edgar Draque)
Donald Meek	(Crump)
Edward Brophy	(Brogan)
Lloyd Corrigan	(Dr. Clayworth)
Anita Bolster	(Hilda)
Donald MacBride	(Police Chief)
Maurice Ankrum	(Willoughby)
Nora Cecil	(Miss Peavy)
Minor Watson	(Sam Ronson)
Irving Bacon	(Tom)
Virginia Sale	(Tom's wife)

THE THIN MAN GOES HOME, GÉNÉRIQUE 1

SONG OF THE THIN MAN

sortie États-Unis	août 1947
sortie France	août 1948
procédé image	35 mm N/B
durée	86 mn

Générique technique

Réalisateur	Edward Buzzell
Scénaristes	Steve Fisher
	Nat Perrin
Histoire	Stanley Roberts
Société de production	MGM
Producteur	Nat Perrin
Photographie	Charles Rosher
Musique	David Snell
Chanson	Herb Magidson
	Ben Oakland
Direction artistique	Cedric Gibbons
Costumes	Irene
Montage	Gene Ruffiero

Générique artistique (acteurs principaux)

William Powell	(Nick Charles)
Myrna Loy	(Nora Charles)
Keenan Wynn	("Clinker")
Dean Stockwell	(Nick Jr.)
Philip Reed	(Tommy Drake)
Patricia Morison	(Phyllis Talbin)
Leon Ames	(Mitch Talbin)
Gloria Grahame	(Fran)
Jayne Meadows	(Janet Thayar)
Ralph Morgan	David Thayar
Don Taylor	(Buddy Hollis)
Henry Nemo	(The Neem)
William Bishop	(Al Amboy)
Marie Windsor	(Helen Amboy)

SONG OF THE THIN MAN, GÉNÉRIQUE 1

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Réf. : https://archive.org

The Red-Headed League 1

The Red-Headed League,
Illustration parue dans *The Strand Magazine* (vol.II, juillet-décembre 1891), p.199.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Réf. : https://archive.org

THE BOSCOMBE VALLEY MYSTERY 1

Illustration de The Boscombe Valley Mystery,
Parue dans *The Strand Magazine*, (vol.II, juillet-décembre 1891), p.411.

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Réf. : The New York Public Library

Typographie édition originale 1

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Réf. : The New York Public Library

Typographie édition originale 2

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Réf. : The Margaret Herrick Library

The Thin Man, publicité prescriptive 1

Fin des films de détectives classiques en 1949

	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	nb
Charlie Chan			M	M		1	1	2	1	1	2	3	4	3	1	3	4	2	1		3	4	4	1	3	1	45
Sherlock Holmes						1			1	1				1ère TV USA		2			2	3	2	3	2			2ème TV USA	17
Philo Vance						2	2			1	1	1	1	1		1	1							3			14
Nick Charles											1		1			1		1			1			1			6
Nero Wolfe													1	1													2
The Lone Wolf	M		M	M		1	1		1			1			1	1	3	2	1	2			1	2		1	18
The Falcon																		1	3	3	3	1	2				13
Ellery Queen												1	1				1	3	3								9
Mr. Moto														2	3	3											8
Simon Templar/ The Saint															1	2	2	2		1							8
Perry Mason											1	2	2	1													6

M : muet

période de production des films

FIGURE 279: PÉRIODE 1924-1949

Filmographie américaine du personnage de Philo Vance
de 1929 à 1947

1929	*The Canary Murder Case* (Malcom St Clair, Frank Tuttle)	**William Powell**
1929	*The Greene Murder Case* (Frank Tuttle)	**William Powell**
1930	*The Bishop Murder Case* (David Burton et Nick Grinde)	**Basil Rathbone**
1930	*The Benson Murder Case* (Frank Tuttle)	**William Powell**
1933	*The Kennel Murder Case* (Michael Curtiz)	**William Powell**
1934	*The Dragon Murder Case* (H. Bruce Humberstone)	**Warren Williams**
1935	*The Casino Murder Case* (Edwin L. Martin)	**Paul Lukas**
1936	*The Garden Murder Case* (Edwin L. Martin)	**Edmund Lowe**
1937	*Night of Mystery* (Ewald André Dupont)	**Grant Richards**
1939	*The Gracie Allen Murder Case* (Alfred E. Green)	**Warren Williams**
1940	*Calling Philo Vance* William Clemens)	**James Stephenson**
1947	*Philo Vance Gamble* (Basil Wrangell)	**Alan Curtis**
1947	*Philo Vance Returns* (William Beaudine)	**William Wright**
1947	*Philo Vance's Secret Mission* (Reginald Le Borg)	**Alan Curtis**

PHILO VANCE- FILMOGRAPHIE 1

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Réf. : University of Southern California

The Maltese Falcon (1931), pub. 1

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Réf. : University of Southern California

The Maltese Falcon (1931), pub. 2

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Réf. : University of Southern California

The Maltese Falcon (1931), pub. 3

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Réf. : University of Southern California

SATAN MET A LADY COUVERTURE PRESS BOOK 1

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Réf. : University of Southern California

SATAN MET A LADY, PUB. 1

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Réf. : University of Southern California

SATAN MET A LADY, PUB. 2

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Réf. : University of Southern California

SATAN MET A LADY, PUB. 3

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Réf. : University of Southern California

SATAN MET A LADY, PUB. 4

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Réf. : University of Southern California

Le Faucon maltais (1941), pub. 1

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Réf. : University of Southern California

Le faucon maltais (1941), pub. (détail) 1

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Réf. : University of Southern California

Le Faucon maltais (1941), pub. 2

	Harry Kurnitz	Irving Brecher	Dwight Taylor	Steve Fisher	Nat Perrin	Stanley Roberts
Films musicaux						
1934 *The Gay Divorcee* (M. Sandrich)			rom./pièce			
1935 *Top Hat* (M. Sandrich)			hist./sc.			
1936 *Following the Fleet* (M. Sandrich)			sc.			
1943 *The Dubarry Was a Lady* (R. Del Ruth)		sc.				
1944 *Meet Me in Saint Louis* (Minnelli)		sc.				
1945 *Yolanda and the Thief* (Minnelli)		sc.				
1957 *The Happy Road* (G. Kelly)	sc.					
1960 *Once More With Feeling* (S. Donen)	sc.					
1960 *Surprise Package* (S. Donen)	sc.					
Comédies						
1933 *Duck Soup* (Leo McCarey) Marx Brothers					dial.	
1939 *At the Circus (* Marx Brothers)		sc.				
1940 *Go West Marx* (Brothers)		sc.				
1940 *I love you again* (1940) Powell et Loy	sc.					
1941 *The Big Store* (C. Reisner) Marx Brothers					histoire	
1941 *Hellzapoppin* (H. C. Potter)					histoire	
1941 *Keep'Em Flying* (A. Lubin) Abbot et Costello					sc.	
1942 *Who Done It?* (E. C. Kenton) Abbot et Costello						hist./sc.
1942 *Pardon My Sarong* (E. C. Kenton) Abbot et Costello					sc.	
1945 *Bud Abbott and Lou Costello in Hollyw.(* S. S. Simon)					hist.sc.	
1964 *A Shot in the Dark* (B. Edwards)	pièce					
Films noirs						
1941 *I Wake Up Screaming* (B. Humberstone)			sc.	rom.		
1945 *Conflict* (C. Bernhardt)			sc.			
1953 *Vicki* (H. Horner)			sc.	rom.		
1953 *Pick Up on South Street* (S. Fuller)			hist.			
1945 *Johnny Angel* (E. L. Marin)				sc.		
1947 *Dead Reckoning* (J. Cromwell)				sc.		
1947 *The Lady in the Lake* (R. Montgomery)				sc.		
1948 *The Hunted* (J. Bernhard)				sc.		
1948 *I Would Not Be In Your Shoes* (W. Nigh)				sc.		
1951 *Roadblock* (H. Daniels)				sc.		
1953 *Traqué dans Chicago* (J. H. Auer)				sc.		

NOUVEAUX SCÉNARISTES ET FILMS DE GENRE 1

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Réf. : The Margaret Herrick Library

Nick Charles fume, publicité du *Thin Man* 1

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Réf. : The Margaret Herrick Library

The Thin Man, pub. 1

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Réf. : The Margaret Herrick Library

THE THIN MAN, PUB. 2

Illustration supprimée en respect des droits d'auteur

Réf. ; The Margaret Herrick Library

PUBLICITÉ MGM POUR LE ROMAN 1

INDEX

Les noms des personnages fictionnels principaux sont en caractère gras.

Les titres de romans, de nouvelles ou de films sont suivis, dans les cas où la confusion est possible, par un R, un F ou de la date.

$

$106,000 Blood Money 104
$5000 Reward (The) 151

«

« G » Men 432
« Hammett » *de Wim Wenders : un polar nostalgique* 454

1

100 films : du roman à l'écran 116

2

20th Century Company 140

4

42ème Rue 247
42nd Street 247

5

50 ans de cinéma américain 251, 494

8

813 F 150

A

À l'Ouest rien de nouveau F 144
À la morgue et autres histoires 461, 478
À la recherche du bonheur, Hollywood et la comédie du remariage 277, 278
À un critique sans discernement 44
Abandoned 435
Abbott, Bud 291
ABC contre Hercule Poirot TV 150
Abeilles de M. Holmes (Les) 51, 152, 477
Abner, l'oncle 52, 57, 58, 59, 65, 101
Abner, Uncle 57, 58
Absinthe, le père 42
Across the Pacific 137, 207, 208, 213, 219, 444
Acteur de cinéma : approches plurielles (L') 385
Action in the North Atlantic 444
Adam's Rib 421
Adaptation 139
Adaptation au cinéma : le cinéma a tant besoin d'histoires (L') 117
Adaptation cinématographique. Premières pages, premiers plans (L') 107, 116
Adaptation comme jeu (L') 119, 120
Adaptation littéraire au cinéma (L') 116
Adieu aux armes (L') F 144
Adieu ma jolie 436
Adler, Larry 133
Adolfi, John G. 186
Adorable 191
Adrian 133, 230
Advengers (The) 64
Adventure of Sherlock Holmes'Smarter Brother (The) 431
Adventures of Robin Hood (The) 175
Adventures of Sam Spade (The) Radio 156
Adventures of Sherlock Holmes 150
Adventures of Tom Sawyers (The) 140
Affaire du chien des Baskerville (L') 51
Affaire Lerouge (L') 30, 31, 32, 42, 43
Affaire Prothero (L') 63
African Queen (The) 206
After School 149
After the Thin Man 7, 169, 231, 232, 255, 288, 290, 293, 304, 305, 306, 307, 308, 310, 312, 314, 315, 316, 317, 319, 320, 321, 322, 324, 325, 326, 327, 328, 332, 337, 340, 341, 342, 343, 345, 346, 347, 349, 350, 351, 352, 353, 358, 359, 360, 362, 363, 364, 366, 369, 370, 373, 377, 378, 379, 380, 384, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 405, 407, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 417, 418, 420, 422, 424, 426, 428, 429, 511
After the Thin Man R. 285, 286
Âge du roman américain (L') 460, 482
Âge légal pour mourir (L') 464, 465, 476
Age of Innocence (The) F 124, 140
Agel, Henri 249, 492
Agent Secret X-9 ..... 134, 286, 439, 477
Akadian (The) 75, 448
Akechi, Kogorō 427

Akroyd, Carolyn 63
Akroyd, Roger 63
Album de famille 461, 480
Aldrich, Robert 174, 206
Alembert, Jean le Rond d' 386
Alfonsi, Laurence 402
Alfred Hitchcock, une vie d'ombres et de lumière 440, 441
Alice au pays des merveilles 165
Alice in Wonderland 165
All About Eve 193
All Quiet on the Western Front 144
All that Heaven Allows 276
All the World's a Stage TV 449
All Through the Night 442
Allégret, Marc 172
Allen, Gracie 154, 155, 193, 404
Allen, Lewis 168
Allen, Woody 377
Allons donc, Papa ! 232
Along Came Jones 144
Alphabet Murders (The) TV 150
Althusser, Louis 388
Altman, Rick 186
Amant sans visage (L') 259
Amants 341
Amazing Charles and the Chan Clan (The) 154
Amazing Dr. Clitterhouse (The) 205, 328
Ambitieuse (L') 193
Amengual, Barthelemy 117, 118
Américains (Les) 67, 68, 69, 70, 71, 72, 132, 133, 134, 135, 213, 310, 498
American Madness 291
American Tabloid 35
American Tragedy (An) 140
Ames, Leon 339
Amey, Claude 99, 108
Amiel, Vincent 385
Amis américains 208
Among the Living 167, 172
Amsel, J. F. 461
Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe 94
André Hardy cow-boy 393
André Hardy détective 393
André Hardy millionnaire 393
André Hardy s'enflamme 346
Andrew, Dudley 139
Andy Comes Home 393
Andy Hardy Gets Spring Fever 346, 393
Andy Hardy's Blonde Trouble 393
Andy Hardy's Double Life 393
Andy Hardy's Private Secretary 393
Ange Blanc (L') 191
Ange impur (L') 327
Angel of the Lord (The) 58
Angels with Dirty Faces 206
Anges aux figures sales (Les) 206
Ankrum, Maurice 339
Ann Vickers 146
Annales. Histoire, Sciences Sociales 17, 18, 408
Annie du Klondike 325
Annunzio, Grabriele D' 141
Another Thin Man 7, 65, 231, 232, 287, 290, 295, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 319, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 333, 335, 339, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 350, 351, 352, 358, 359, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 368, 369, 370, 371, 373, 377, 378, 380, 384, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 405, 406, 408, 412, 413, 414, 417, 418, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 429, 512
Another Thin Man R 285, 286, 287
Anthropologie structurale 113, 116
Antigone 113
Anti-Nazi League of Hollywood (The) 132
Appel de la forêt (L') 140
Appointment With Danger 168
Appointment With Death 150
Araignées (Les) 341
Arbuckle, Fatty 463
Archer, Lew 73
Archer, Miles .. 79, 80, 85, 89, 92, 106, 176, 178, 179, 180, 183, 185, 186, 190, 191, 195, 197, 199, 201, 208, 209, 210, 213, 216, 217, 219, 222, 250, 386, 453
Argentine Love 186
Arme secrète (L') 151
Arnold, Edward 162, 163, 164
Arnoldy, Édouard 141, 345, 486
Arsène Lupin contre Herlock Sholmès 51, 477
Arsène Lupin F 150
Arsene Lupin returns 150
Arsène Lupin, gentleman cambrioleur 408
Arson Plus 76
Arstein, Nicky 463
Art du film, une introduction (L') 327, 487
Artistes et modèles 252
Artists & Models 252
Asphalt Jungle 474
Asphalt Jungle (The) 205
Association criminelle 168
Assurance sur la mort F 145, 148
Asta 83, 90, 99, 196, 230, 235, 236, 239, 246, 251, 253, 254, 255, 272, 275, 280, 286, 287, 293, 294, 295, 297, 298, 299, 301, 302, 303, 304, 305, 308, 313, 316, 317, 318, 320, 336, 337, 350, 351, 352, 353, 356, 358, 359, 360, 362, 363, 365, 369, 379, 380, 382, 396, 400, 414, 424, 425, 457, 495
Astor, Mary 187, 206, 208, 210, 226
At the Circus 292, 367
Atta Boy 187
Au-delà de la « Préface de Cromwell », le sublime et le grotesque de l'Antiquité à Amélie Nothomb 357
Au-dessous du volcan 205
Aurore (L') 343
Austin, Ray 144
Authorship and Genre : Notes on the Western 78
Ave César 134
Aventure exemplaire de la Metro-Goldwyn-Mayer (L') 493
Aventures de Jeeves, valet de chambre (Les) 198
Aventures de Robin des bois (Les) 175
Aventures de Sam Spade (Les) Radio 448
Aventures de Tarzan (Les) 249
Aventures de Tarzan à New York (Les) 292, 346

Aventures des trois princes de Serendip (Les) .. 15, 41, 479, 482
Aveux d'un espion nazi (Les) 328
Awful Truth (The) 347, 421
Axt, William..... 229, 345, 346

B

Baby Face Nelson 207
Background to Danger 163, 208
Bacon, Irving 361
Bacon, Lloyd.....140, 178, 182, 247, 444
Baffled..... 150
Bailey, H. C. 64
Baker, Josephine 450
Balalaïka 325
Balle magique du docteur Ehrlich (La) . 175, 191, 205, 328
Balzac, Honoré de . 20, 21, 22, 23, 26, 29, 30, 40, 116, 382
Barefoot Contessa (The)..... 206
Baring-Gould, W. S. 51
Baroness and the Butler (The)..... 439
Barrymore, John 151, 450
Barrymore, Lionel 393
Barthes, Roland... 23, 40, 85, 86, 93, 94, 99, 122, 359, 382, 447, 459, 464, 466, 467
Bartók, Béla..... 113
Bas les masques 419
Bass, Jules 153
Bates, Henry Walter..... 47
Bates, Katy 449
Baudelaire, Charles 26
Bayard, Pierre 63
Bazin, André.....119, 442, 443, 445, 495
Beam That Fell and Other Crises in « The Maltese Falcon » *(The)*..... 87
Beau Geste 172
Beaudine, William 153, 361
Beaumont, Ed161, 162, 163, 164, 165, 166, 169, 170, 171, 172, 173, 174
Beaumont, Harry..... 247, 392
Beaumont, Ned 7, 81, 82, 161, 169, 451
Beavers, Louise 310
Becky Sharp..... 124, 142
Before and After..... 277
Behind That Curtain F 153
Behlmer, Rudy 157, 209, 210, 211
Belle Jeunesse 232
Bellini..... 462
Bellini et le démon..... 462, 476
Belloto, Tony..... 462
Benacquista, Tonino 147
Benassi, Stéphane 386
Ben-Hur..... 346
Benjamin, Walter 426
Bennet, Spencer Gordon..... 153
Benson Murder Case (The)..... 58, 59, 155
Benson, Stéphanie 464
Benveniste, Émile..... 121
Beresford, Tommy et Tuppence 63, 64
Bergson, Henri 358
Berke, William..... 325
Berkeley, Busby 252, 291, 327, 343, 394, 436
Berlekey, Anthony 64
Bernhard, Jack 325
Bernhardt, Curtis 193, 207, 442
Berry, John..... 133, 259
Bersani, Leo 93
Berthé Gaffiero, Catherine 240
Berthomé, Jean-Pierre.....95, 127, 230, 257, 497
Bertillon 48
Bertin-Maghit, Jean-Pierre.....131, 135, 136, 137
Bessie, Alvah 133
Besson, Anne 381, 382, 387, 388, 389, 391, 397, 398, 401
Betrayal from the East 325
Beunat, Natalie . 6, 75, 77, 78, 98, 146, 211, 234, 244, 460, 461, 463, 464, 478, 480
Beylot, Pierre 384
Beyond the Forest 193
Biberman, Abner..... 325, 420
Biberman, Herbert 133, 163
Bible (The)..... 113, 205
Bick, Ilsa J. 87
Bidaud, Anne-Marie.....108, 109, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 210, 225, 234, 276, 317
Big Business 365
Big Combo (The)..... 168
Big Heat (The) 375
Big Knock-Over (The) 104
Big Parade (The) 346
Big Sleep (The) F.....145, 206, 207, 436, 444, 458
Big Sleep (The) R 462
Big Store (The) 367
Big Trail (The)..... 219
Biggers, Earl Derr 52, 61, 62, 153, 154, 476
Bishop Murder Case (The)..... 155
Bitter Sweet 341
Black Bird (The) 157
Black Magic 403
Black Mask.....72, 74, 77, 101, 286, 291, 450
Black Pirate (The)..... 165
Blackmail 178
Blackton. J. Stuart 141, 151
Blake, Franklin..... 37
Blanke, Henry..... 156
Bloch, Harry 451
Block, Harry..... 101
Blonde Crazy 177
Blonde platine (La)..... 291
Blonde Venus 149
Blubeard's Eighth Wife 361
Blue Dahla (The) 375
Blue Dahlia (The)..... 168
Body and Soul 259, 373
Bogart, Humphrey 9, 107, 137, 156, 157, 163, 164, 176, 205, 206, 207, 208, 211, 218, 219, 228, 269, 434, 435, 436, 437, 442, 443, 445, 446, 457, 458, 459, 471, 473, 474, 495
Boileau-Narcejac..... 28, 31
Boillat, Alain..... 117
Boleslawski, Richard 142, 414
Bolster, Anita 361
Bonaparte 23
Bond, James 122, 389

Bond, Ward 457
Bondil, Pierre 6, 77, 79, 98, 211, 244, 460
Bonnefoy, Yves 209
Bonniot, Roger 30, 483
Bordat, Francis 234
Borde, Raymond 274
Bordertown 193
Bordwell, David 146, 327
Borges, Jorge Luis..... 28, 485
Born to Kill..... 207
Borzage, Frank 144, 207
Botticelli, Sandro..... 113
Bouc émissaire (Le) 418, 499
Boucris, Luc 139
Boulevard des passions 207
Bourget, Jean-Loup 10, 114, 128, 140, 204, 493
Bow, Clara 162
Bowery (The) 163
Brabin, Charles 140, 229
Bradford, Tom 457
Brahm, John 178, 436
Brandon, Henry 154
Brasher Doubloon (The) 436
Brass Commandments (The) 143
Breaking Bad et le film noir..... 434, 489
Brecher, Irving..... 367
Breen, Joseph 131, 210, 211, 225, 235, 243, 244, 253, 254, 316
Brenon, Herbert 186
Bresson, Robert 125
Bretherton, Howard..... 153
Bribe (The)..... 436
Bridal Wise 231
Brigade du suicide (La) 373
Bringing Up Baby 279, 280, 421
Brion, Patrick..... 123, 228, 230
Britten, Benjamin 113
Broadway Bill 291
Broadway Melody of 1929 (The)..... 247
Broadway Melody of 36 177
Broadway Rythm..... 177
Brook, Clive 151
Brooks, Louise 162, 181, 182
Brooks, Richard 419
Brophy, Edward 276, 339, 361
Brower, Otto 325
Brown, Clarence..... 142, 229, 244
Brown, le Père 52, 59, 60, 61, 62, 65, 96
Brown, Nacio Herbert 346
Browning, Tod.....144, 165, 184, 229, 252, 341
Bruce, Nigel..... 49, 151
Bruff..... 37
Brute Force..... 373
Buck, Chris 143
Bucket, Harold S..... 137
Bucket, l'inspecteur.....23, 24, 25, 29, 30, 37
Bucket, Mrs 24
Buddy Love 124
Bullets or Ballots 206, 432
Buonaparte 26
Burch, Noël 12, 128
Burnett, William R.....145, 148, 204, 205
Burning Daylight 140
Burroughs, Edgar Rice..... 143, 392
Burton, David 155
Burton, Tim 430
Buzzell, Edward. 8, 291, 292, 301, 336, 343, 345, 346, 374, 394, 415
Byington, Spring..... 393
Byron, Lord 121

C

C'est arrivé dans la cinquième avenue..... 178
C'est l'histoire de la Série Noire 459, 460, 484
C'était inévitable..... 178
Cabau, Jacques.....19, 71, 101, 463
Cabinet des Dr. Caligari (Das) 326
Cabinet du docteur Caligari (Le)..... 326
Cagney, James..... 177, 191
Cahiers de prison..... 383
Cahn, Edward L. 204
Cain, James M. 145, 148
Caine Mutiny (The)..... 206
Calcutta..... 168
Caldas 33
Call of the Wild (The) 140
Callaghan, Slim 73
Calleia, Joseph 169, 324, 420
Cambridge Companion to the Victorian Novel (The) 24, 481, 485
Campbell, Alan..... 148
Campbell, Darren 143
Canard sauvage (Le) 18
Canary Murder Case (The) 155, 404
Cannes les années festival, Bette Davis 193
Cannon, Robert C. 250, 253
Cantor, Eddie 138
Capote, Truman 381
Capra, Frank.. 136, 162, 178, 207, 224, 232, 241, 251, 284, 291, 339, 360, 361, 373, 394
Carcaud-Macaire, Monique 6, 52, 119, 120, 123, 146, 147, 177, 196, 372, 488, 492
Cardi, Véronique 118
Cardinal (Le)..... 205
Cardinal (The) 205
Carlyle 67
Carrefour de la mort (Le) 168, 373
Carrefours de la ville (Les)..... 149
Casablanca..... 164, 206, 207, 208, 219, 269, 444, 458
Casbah 324
Case of Dashiell Hammett (The) TV 449
Case of the Curious Bride (The)..... 192
Case of the Howling Dog (The) F..... 187, 192
Case of the Lucky Legs (The) 192
Case of the Red-face Thespian (The) TV..... 449
Case of the Velvet Claws (The)..... 192
Cases à l'écran (Les)..... 117
Cask of Amontillado Sealed Room (The) 140
Castle in the Desert..... 403
Cat and the Fiddle (The)..... 346
Cat's Pajamas (The) 186
Caton-Jones, Michael..... 277
Caution, Lemmy 73
Cavaliers (Les) 259
Cavell, Stanley.....277, 278, 279

Ce lumineux objet du désir épistémique 41
Ce petit cochon 76
Cecil, Nora 361
Celebrated Criminal Cases of America 87, 100
Celles que fiers nous saluons 138
Cendrars, Blaise 259
Censure par le marché cinématographique : définition et prospective (La) 402
Cerisier, Alban 459, 460
Cerisuelo, Marc 115, 125
Certain Smile (A) 232
Certains l'aiment chaud 163
Cervantes, Miguel de 141
Cette sacrée vérité 347
Cette Sacrée Vérité 421
Chabrier, Amélie 17
Chaffey, Don 116
Chain Lighting 143
Chaînes conjugales 240
Chaliapine 241
Challenger, le professeur 47
Chamborant, Christian 408
Chameau Noir (Le) R 61
Chan, Charlie .. 52, 59, 61, 62, 65, 150, 152, 154, 158, 159, 381, 403, 405, 431, 476
Chandler, Raymond 73, 77, 97, 145, 148, 224, 436, 443, 450, 462
Chanson païenne 251
Chant du Missouri (Le) 339, 340
Chante mon amour 341
Chaplin, Charlie 126, 135, 252, 450
Charade pour les écroulés 462
Charge fantastique (La) 207
Chariot dans la neige 464, 465, 466, 480
Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme 426
Charles, Nick 7, 8, 9, 11, 24, 57, 65, 79, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 92, 93, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 150, 155, 156, 157, 158, 159, 196, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 275, 276, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 337, 338, 339, 340, 342, 343, 344, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 372, 373, 374, 376, 379, 381, 382, 388, 389, 390, 392, 394, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 414, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 435, 437, 439, 440, 445, 452, 457, 458, 462, 470, 471, 529
Charles, Nora .. 24, 79, 83, 84, 89, 90, 93, 95, 99, 100, 102, 103, 105, 157, 196, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 251, 254, 255, 256, 257, 258, 264, 267, 268, 269, 270, 271, 275, 276, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 287,288, 289, 290, 291, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 308, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 325, 330, 331, 332, 333, 334, 337, 338, 339, 347, 348, 349, 350, 351, 353, 354, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 366, 367, 368, 370, 372, 374, 379, 381, 382, 384, 388, 394, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 406, 410, 411, 412, 414, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 428, 430, 439, 457
Charlie Chan à la rescousse R 61
Charlie Chan and the Curse of the Dragon Queen 154, 431
Charlie Chan at Monte Carlo 153, 326
Charlie Chan at the Circus 405
Charlie Chan at the Wax Museum 403
Charlie Chan Carries On 153, 403
Charlie Chan in Honolulu 153
Charlie Chan in London 405
Charlie Chan in Panama 403
Charlie Chan in Paris 405
Charlie Chan in Rio 325, 403, 405
Charlie Chan in the Chinese Cat 403
Charlie Chan in the Secret Service 403
Charlie Chan's Murder Cruise 403
Chartier, Jean-Pierre 432
Chasseur et autres histoires (Le) 461, 478
Château de Barbe-Bleu (Le) 113
Château du dragon (Le) 240
Chaumeton, Étienne 274
Chautard, Émile 150
Cheaters at Play 404
Chercheurs d'or 292, 367
Chercheuses d'or 247
Chercheuses d'or de 35 327
Chérie, je me sens rajeunir 224
Chesterton, G. K. 34, 52, 60, 65, 67, 481, 483
Chevauchée fantastique (La) 249
Chevaux de bois 341
Cheyney, Peter 73
Chicago 105, 130, 158, 323
Chicago Deadline 168
Chien des Baskerville (Le) F 151
Chien enragé 434
Chienne (La) 172
Chin, Gabriel 152
China Girl 137
China Sky ! 137
Chinese Parrot (The) F 153
Chinese Ring (The) 153
Chion, Michel 345, 350
Choderlos de Laclos, Pierre 36
Christie, Agatha 37, 39, 40, 53, 54, 55, 56, 61, 63, 64, 65, 97, 149, 242, 476
Christie, Charles 150
Chut, chut, chère Charlotte 193
Ciment, Michel 222, 312, 432
Cinéma de John Huston, Entre l'épique et l'intime (Le) 219, 496
Cinema Sequels and Remakes 399
Cinéma, Littérature, Adaptation 119, 120
Cinquième Colonne 361
Cinquième Victime (La) 419
Citizen Cohn TV 448, 449
City in Darkness 403

City of Chance 178
City Streets 149
Clair, René 168
Clairvoyance du Père Brown (La) 60
Classicisme hollywoodien (Le) 10, 114, 493
Clé de verre (La) F 1935.....7, 149, 161, 162, 165, 168, 508
Clé de verre (La) F 1942.....7, 161, 167, 168, 174, 324, 375, 509
Clé de verre (La) R7, 77, 80, 81, 82, 84, 104, 148, 161, 162, 169, 170, 451, 459, 460
Cléder, Jean..... 119, 120
Clef (La) 151
Clemens, William 192
Clerc, Jeanne-Marie 119, 120, 123
Cline, Edward 206
Cline, William C. 391, 396
Cloarec, Nicole 95, 240, 497
Coblence, Florence 427
Coco, James 381
Cocteau, Jean 113, 116
Code Hays. L'Autocensure du cinéma américain (Le) 234, 493
Coen, Joel et Ethan 134
Cœur en fête (Le) 291
Cohn, Roy 448, 449
Cole, Lester 133
Collin, Jacques 29
Collins, Arthur Greville 198
Collins, Wilkie..... 30, 34, 36, 37, 39, 40, 42, 48, 61
Collison, Wilson 392
Colorado Territory 167
Colton, Thorley 64
Columbia 127, 157, 159, 404, 441
Comédie Humaine (La) 30
Comédie screwball hollywoodienne : 1934-1945 – sexe, amour et idéaux démocratiques (La) .. 254, 277, 279
Commando de la mort 137
Commentaries 219, 496
Committee on Election Rights-1940 134
Comtesse aux pieds nus (La) 206
Conan Doyle
de Sherlock Holmes au professeur Challenger ... 47
Condon, Bill 51, 152
Confessions of a Nazi Spy 135, 328
Conflict 207, 442
Connery, Sean 122, 389
Conspirateurs (Les) 208
Conspirators (The) 208
*Contes de Perrault et les récits parallèles (Les)*15, 479
Contrepoint 16
Convoi vers la Russie 444
Conway, Jack. 137, 142, 150, 165, 229, 392, 414, 415, 440
Conway, Tom 158
Cook Jr, Elisha 207, 457
Cooper, Fenimore 19, 21, 30, 32, 71, 140
Cooper, Gary 162
Cooper, Meriam C. 251, 387
Coppola, Francis Ford 454, 455, 474
Corentin 20, 23, 29
Corman, Roger 207
Cornwell, Patricia 42
Correspondant 17 361
Cortez, Ricardo 156, 158, 178, 186, 189, 191, 205, 208, 227, 471
Costello, Don 326
Costello, Lou 291
Cotten, Joseph 191
Counter-Espionage 404
Country Doctor (The) 200
Coup double 464, 465, 479
Coups de feu dans la nuit ..76, 77, 104, 286, 287, 461, 465, 478
Course de Broadway (La) 291
Coursodon, Jean-Pierre.....127, 132, 135, 175, 251
Courtship of Andy Hardy (The) 393
Cowley, Tuppence 63
Craig Poisoning Mystery (The) 100
Craig, Daniel 389
Crawford, Joan 137, 230, 414
Crease, Robert P. 441
Crime à l'écran, une histoire de l'Amérique (Le) .. 222, 493
Crime d'Orcival (Le) 30, 31, 32, 33, 40
Crime et Châtiment 20, 486
Crime et châtiment dans le roman populaire de langue française 418, 483, 485
Crime était signé (Le) 292
Crime organisé à la ville et à l'écran (Le) 72, 494
Crime, Inc 325
Criminel (Le) 205
Crisp, Donald 165
Crofts, Freeman Wills 64
Croix bleue (La) 60
Cromwell, John 146, 193, 324, 442
Cros, Edmond 388, 402
Crosby, Bing 162
Crosland, Alan 187, 192, 206
Crossfire 373
Crowd (The) 162, 165
Crowd Roars (The) 162
Crowther, Bosley 190
Cry in the Night (A) 168
Cuban Love Song (The) 346
Cuff, le sergent 35, 36, 37, 41, 42, 57, 61
Cukor, George 141, 142, 145, 229, 241, 341, 343, 421
Cullin, Mitch 51, 152
Cumming, Irving 153
Curse of Capistrano (The) 143
Curtis, Alan 155
Curtiz, Michael 137, 155, 164, 175, 178, 187, 192, 193, 206, 207, 208, 219, 343, 440, 444, 458, 473

D

D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre 381, 482
D'un classicisme l'autre : Poussin, Ford, Hawks ... 114, 493
Dahlia bleu (Le) 168, 375
Dain Curse (The) 7, 77, 79, 107, 459
Dalton Trumbo F 134
Daly, Caroll John 72
Dame du lac (La) F 145, 436

Dame du vendredi (La) 421
Dame en blanc (La) 34, 36, 42
Dames 327
Dancing Lady..... 247
Dandies, Baudelaire et Cie 428, 498
Dandysme, obligation d'incertitude (Le) 427, 498
Danger Signal..... 259
Dangerous..... 193
Dangerous Female 189
Dangerous Number..... 346
Daniels, Bebe 162, 178, 186, 187, 189, 191, 205, 208, 215, 226
Daniels, William H. 229, 341, 343
Dannay, Frederic 51, 66
Dans l'ombre de San Francisco 435
Dard, Frédéric 227
Dark Dame 392
Dark Passage 206, 373, 442, 444
Dark Past (The) 435
Dark Shadows 430
Darnell, Linda 138
Darwin..... 47
Dash and Lilly TV 449
Dashiell Hammett Tour (The)..... 459
Dashiell Hammett, mon père 461, 480
Dashiell Hammett, parcours d'une œuvre 461
Dashiell Hammett, une vie 70, 446, 479
Dassin, Jules 133, 137, 206, 373
Daughter Remembers (A) 461, 480
Davenport, Harry 339
Daves, Delmer.....138, 206, 207, 208, 373, 442, 444
David Copperfield.....142, 145, 146, 341
David Copperfield F..... 142, 145, 241
David Copperfield R..... 141
David, Deirdre 24
David, Jacques Louis 114
Davis, Bette ... 138, 191, 192, 193, 194, 202, 205, 208, 226
Davis, Elmer 135
Dawley, J. Searle 141
Daydreamer (The) 153
Days of Glory..... 137
De « l'étoile » à « la star » L'acteur de cinéma et la naissance du film de qualité..... 385, 487
De battre mon cœur s'est arrêté..... 147
De Sophocle à Japrisot (via Freud, ou pourquoi le Policier ?) 14, 483
De Superman au Surhomme 65, 66, 433, 483
Dead (The)..... 205
Dead End..... 164, 206, 432
Dead Men Tell..... 403
Dead Reckoning 442
Dead Yellow Women.....450, 456, 461, 478
Deadline U.S.A. 419
Death and Company 76
Debona, Guerric.....141, 142, 145, 146
Decadent Heroes : Dandyism and Masculinity in Art Deco Hollywood 440
Décor : l'hégémonie de Cedric Gibbons (Le)..... 257
Defoe, Daniel 35, 36
Del Rio, Dolores 191
Del Ruth, Roy .. 6, 7, 52, 145, 149, 156, 161, 163, 167, 176, 177, 179, 190, 191, 196, 200, 206, 208, 213, 221, 222, 225, 227, 228, 250, 372, 378, 392, 488
Delanoë-Brun, Emmanuelle..... 107
Delbourg-Delphis, Marylène..... 428
Deleuze, Gilles 14, 15, 147
DeMille, Cecil B. 129, 178, 250
Démon de la chair (Le) 229
Démons de la liberté (Les)..... 373
Dempsey, Jack 250
Depp, Johnny 158, 430
Dernier des hommes (Le) 341
Dernier des Mohicans (Le) 19
Derrida, Jacques..... 27
Derrière ce rideau R 61
Des scènes chantées et du Film d'Art, de l'accompagnement musical approprié et du film musical..... 141, 486
Desert Song (The)..... 177
Désirs humains..... 375
Desmond, les frères 64
Detection in the Victorian Novel 24, 485
Detective in Film (The) 82, 156, 204
Detective Stories 105
Détectives et chroniqueurs dans les romans policiers britanniques..... 52
Deuil sied à Électre (Le)..... 113
Deverich..... 125
Dialectique du Moi et de l'inconscient 110, 383
Diamants dans les épinards (Les)..... 76
Diary of Anne Frank (The) 231, 232
Dickens, Charles.... 20, 23, 24, 25, 29, 33, 36, 37, 116, 117, 140, 142, 145, 146, 491
Dickens, the Depression, and MGM's David Copperfield..... 141, 142
Dictateur (Le) 135
Dictionnaire des littératures policières 34, 72
Dictionnaire du cinéma (J. Tulard) 206
Dictionnaire du cinéma (Lourcelles)..... 213
Dictionnaire du cinéma (Passek)..... 251
Dictionnaire historique de la langue française. 14, 42, 72, 261, 473, 500
Dieterle, William7, 135, 142, 149, 156, 161, 175, 176, 187, 191, 203, 204, 205, 207, 219, 225, 228, 328, 343
Dietrich, Marlene..... 138
Digges, Dudley 184
Divine Woman (The) 341
Dix (plus ou moins) bonnes raisons d'envoyer une lettre 95, 497
Dix petits nègres R 39
Dixon, Ivan 449
Dmytryck, Edward.. 133, 137, 174, 206, 373, 375, 436
Docteur Jerry et Mister Love 124
Dodd, Claire 162
Doigts glissants (Les)..... 76
Domestic Motion Picture Work of the Office of War Information (The)..... 135
Don Q Son of Zorro..... 165
Don Quichotte..... 141
Don Quixote 141
Don X, fils de Zorro..... 165
Donaldson, Walter 346
Donen, Stanley..... 232

Donlevy, Brian 168, 171, 172
Donner, Clive 154, 431
Donnez-lui une chance 232
Doomdorf Mystery (The) 57
Dossier 113 (Le) 30, 31, 33, 39, 477
Dostoïevski, Fiodor 20
Double assassinat dans la rue Morgue 26, 27, 28, 29, 39, 41
Double assassinat dans la rue Morgue F..... 204
Double crime 450
Double Indemnity 145
Double Wedding 292, 414, 439
Douglas, Melvyn 394, 412, 414
Doyle, Conan34, 37, 38, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 58, 61, 152, 242, 480
Dr. Ehrlich's Magic Bullet 175, 191, 205, 328
Dr. Kildare Goes Home 407
Dracula 122, 144, 184
Dragon Murder Case (The) 155, 192
Dragon Seed 137
Dragonwyck 240
Drake, Milton 347
Dramaxes : de la fiction policière, fantastique et d'aventures 99
Dreiser, Theodore 67, 140
Dressed To Kill 151, 404
Dreyer, Carl Th. 341
Dromart, Anne 35
Du Barry était une dame (La) 177
Du Barry Was a Lady 177
Dubois, Jacques... 15, 18, 19, 40, 43, 88, 94, 398, 417, 426, 427
Dubois, Jean-Pierre 72
Duck Soup 138, 165, 201, 367
Duff, l'inspecteur 61
Duhamel, Marcel 146, 460, 462
Duke, Thomas S. 87, 100
Dumont, Hervé 250, 251, 321, 495
Dumont, Renaud 139
Dupin, le Chevalier . 20, 26, 27, 28, 29, 31, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 52, 53, 56, 60, 61, 96
Duras, Marguerite 116
Durup-Carré, Sylvie 102, 498
Dwan, Allan 140, 165, 178, 186, 340
Dyer, Richard 128, 385, 435

E

Eastwood, Clint 174
Ebguy, Jacques-David 27, 485
Échec à la Gestapo 442
Échec à la mort 151
Échec au hold-up 168
Eco, Umberto 41, 65, 66, 88, 118, 121, 292, 307, 433, 483, 486
Eddy, Nelson 230, 251
Edeson, Arthur 201, 218, 219, 220, 343
Edogawa, Ranpo 427
Edwards, Blake 157, 206
Effet-personnage dans le roman (L') 15, 120, 121
Eisenzweig, Uri 38, 39, 40, 44, 66, 83, 97, 98, 99, 100, 212
Elementary, Mrs Hudson 51
Eliade, Mircea 55, 416
Eliot, George 140
Eliot, T. S. 34
Ellery Queen 51
Elliott, Kamilla 49, 114, 115, 116, 118, 491
Ellroy, James 35, 106
Émile Gaboriau ou la naissance du roman policier, 30
Emprise (L') 193
En marge de l'enquête 442
En quatrième vitesse 174
En suivant mon cœur ! 292
Enchaînés (Les) 187
Encyclopédie du Film Noir 165, 282
Enemy Agent 325
Enfants d'Hitler (Les) 137
Enfer de la corruption (L') 375
Enfield, Cyril 133
Énigme du Chicago-Express (L') 375
Ennemi public (L') 207, 251, 432
Enquête à Chicago 168
Enquêtes de M. Lecoq (Les) 30, 32, 33
Enquêtes de Nero Wolfe (Les) TV 431
Enquêtes de Philip Marlowe (Les) 462
Enquêtes du Père Brown (Les) 60, 65, 483
Enquêtes suivi de Entretiens 28, 485
Enright, Ray 137, 327
Entraîneuse fatale (L') 163
Entre littérature et cinéma, les affinités électives : échanges, conversations, hybridations ..116, 119, 120
Entretien avec John Huston 175
Episcopal Committee for Motion Pictures 131
Equality : A Monthly Journal to Defend Democratic Rights and Combat Anti-Semitism and Racism 134
Erskine, Chester 325
Eschyle 112, 486
Esclaves de Paris (Les) 30, 31, 33, 38, 41, 42
Escuret, Annie 24
Eskimaux 251
Eskimo 249, 251
Espions sur la Tamise 165
Esquisse d'une Histoire du costume de cinéma 329, 487
États-Unis au temps de la prospérité 1919-1929 (Les) 129
Éthique protestante et l'esprit du capitalisme, suivi d'autres essais (L') 78
Étoile du Nord (L') 137
Étrange cas du Docteur Jekyll et M. Hyde (L') 124
Études en noir, les dernières aventures de Sherlock Holmes 44, 50
Euripide 113
Ève 17, 193
Evelyn Prentice 414
Everson, William K. 82, 155, 156, 175, 204, 216
Every Night at Eight 252
Everybody's Welcome 231
Exclusion, la compensation et le pardon (L') . 418, 485
Extravagant Mr Deeds (L') 291
Extravagant Mr. Ruggles (L') 310
Eyes in The Night 163

F

Facelière, Robert 112
Facteur sonne toujours deux fois (The) F 145, 340
Fairall 125
Fairbanks, Douglas 126, 143, 165, 450
Fais pas ta rosière ! 462
Falcon (The) 150, 431
Falcon in Mexico (The) 405
Falcon's Alibi (The) 405
Falk, Peter 381
Fall Guy 207
Fame and Fortune 143
Family Affair (A) 393, 399
Famous Players Lasky (The) 126, 140, 162
Fantastiques Années vingt (Les) 175, 206, 432
Fantôme de l'Opéra (Le) 26
Farewell My Lovely 462
Farrow, John 168, 288
Fashions of 1934 187
Fast and Furious 291, 394
Fast and Loose 291, 394
Fast Company R 291
Fast Company F 291, 394
Fatalité 162
Father of the Bride 232
Father's Little Dividend! 232
Faubourgs de New York (Les) 163
Faucon (Le) 158
Faucon de Malte (Le) R 98, 101, 459
Faucon maltais (Le) F 1931 .....52, 145, 161, 174, 177, 178, 179, 182, 191, 196, 199, 202, 203, 372, 378, 505
Faucon maltais (Le) F 1941 .7, 52, 157, 161, 174, 177, 182, 187, 196, 204, 206, 207, 219, 223, 372, 435, 441, 442, 446, 456, 457, 507, 526, 527
Faucon maltais (Le) R.. 6, 7, 77, 79, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 93, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 122, 125, 148, 149, 156, 157, 161, 189, 190, 191, 195, 205, 224, 227, 250, 386, 449, 450, 451, 453, 457, 463, 471, 474
Faulkner, William 29, 148
Faune de marbre (Le) 19, 478
Faust 141
Faust and Marguerite F 141
Federico Fellini et l'art du casting 385, 495
Fées (Les) 15, 479
Felman, Soshana 14, 483
Femme au portrait (La) 237
Femme aux araignées (La) 151
Femme aux miracles (La) 291
Femme de l'année (La) 421
Femme en cage (La) 252
Femme en vert (La) 151, 237
Femmes 341
Fer-de-Lance 57
Feu rouge 163
Feux croisés 373
Fiancée de Lammermoor (La) 140
Fictions transfuges, la transfictionnalité et ses enjeux 51, 63, 117, 120, 121, 124
Fielding, Archibald 100
Fielding, Henry 36
Fields, W. C. 361
Fiesta 292
Figures de l'absence 237, 488
Figures III 39, 52, 76, 85
Fil du rasoir (Le) 356
Fille aux yeux d'argent (La) 76
Fille de Big Bill Shelley (La) 464, 465, 466, 480
Fille du désert (La) 167
Fille du sénateur (La) 464, 465, 479
Film Adaptation 118, 139, 141, 142, 144, 145, 146, 492
Film Hollywoodien classique (Le) 267, 494
Film noir américain, repères et ressources documentaires (Le) 165, 188, 218, 281, 282, 312
Fils de Kong (Le) 387
Fils du dragon (Les) 137
Fin d'un tueur (La) 435
First House Library : A History and Annoted Catalog (The) 148
First National Pictures 140, 145, 155, 191, 404
Fisher, Steve 291
Fitzgerald, Geraldine 205
Fitzgerald, Scott 450
Fitzgerald, Zelda 450
Fitzmaurice, George 150, 167
Flambeau 60
Flamingo Road 207
Flamme-d'Argent 50
Flaubert, Gustave 20, 485
Flèche du Parthe (La) 76
Fleischer, Richard 207, 375
Fleming, Victor 144, 206, 229, 241, 252, 346
Florey, Robert 172, 204, 259
Fog over Frisco 191
Foire aux vanités (La) 114
Folies de femmes 341
Follow the Boys 292
Fonda, Henri 174
Foolish Wives 341
For Whom the Bell Tolls 324
Force des Ténèbres (La) 436
Force of Evil 375
Ford, John 144, 206, 224, 249, 361
Forde, Eugene 153, 198, 326
Foreign Correspondent 361
Foreman, Carl 133
Forêt pétrifiée (La) 206, 223, 436
Forrest, Chet 346, 347
Forrest, Frederic 449, 454, 457, 458
Forster, E. M. 116
Fortune, le docteur 64
Foster, Norman 178, 435
Foucault, Michel 16, 26, 27, 498
Fouché 23
Foule (La) 162, 165
Foule en délire (La) 162
Fox 127, 140, 144, 151, 152, 153, 159, 160, 161, 390, 403, 404
Fox, William 126
Fragments d'un discours amoureux 122
France et l'Europe dans les tenailles du G2 (La) 152
Francesca da Rimini 141
Francis Vanoye 116, 119, 120
Francis, Karl 134

Francisco, Charles 415, 440
Frank, Nino..... 224, 432, 489
Frankenheimer, John 259
Frankenstein F..... 141, 218
Frankenstein ou le Prométhée moderne 141
Franklin, Sidney..... 241
Frears, Stephen 124
Freed, Arthur 346
Freeman, Richard Austin..... 33, 42, 53
Freeman, Richard Q. 100
Freleng, Fritz 124
French, l'inspecteur..... 64
Frère inconnu (Le) 143
Frère le plus futé de Sherlock Holmes (Le)..... 431
Freud, Sigmund..... 181
Freund, Karl..... 207, 341, 343
Friedman, Seymour..... 163
From Headquarters..... 187, 328
Front (The) 134
Frye, Dwight..... 184
Frye, Northrop 47
Fugue de Mariette (La) 341
Funny Lady..... 259
Furie de l'or noir (La)..... 172

G

Gable, Clark..... 138, 230, 251
Gaboriau, Émile 30, 31, 32, 33, 34, 38, 39, 42, 43, 44, 51, 477, 483
Gallimard 146
Gamblers (The)..... 187
Gangster (The) 207
Garbo, Greta 341
Garce (La)..... 193
Gardien des clefs (Le) R 61
Gardiner, Reginald 412
Garland, Judy 340
Garnett, Tay 145, 178, 340
Gary, Romain 205
Gates, Philippa 227, 440
Gawel, P. A. 386
Gay Divorce (The)..... 248
Gaynor, Janet 191
Gelly, Christophe..... 454, 455
Générique de film (Le)..... 376, 487
Genette, Gérard 39, 49, 52, 76, 85, 95, 110, 195, 200, 202, 203, 204, 382, 385, 386, 387
Genre 78, 205, 389, 488, 490
Genres du prétoire : chronique judiciaire et littérature au XIXe siècle (Les) 17
Gens de Dublin 205
Gentleman Burglar (The) 150
Gentleman Misbehaves (The) 325
Gentleman, the William Powell Story 415
George, Gladys..... 208
Gévrol 32
Gibbons, Cedric.....127, 230, 257, 321, 392, 393, 492
Gide, André 97, 460
Gilda..... 324
Giler, David 157
Gillette, William 50
Girard, René 418
Girl in 313..... 178
Give a Girl a Break 232
Glass Alibi (The) 165
Glass Key (The) F 1935 162
Glass Key (The) F 1942 .....167, 324, 375
Glass Key (The) R..... 7, 77, 81, 82, 169, 170, 459
Glimpse of the Moon (The) 140
Go West 292, 367
Godfrey, Peter 442
Goethe, Johann Wolfgant von 141
Going Hollywood..... 252
Gold Diggers of 35 327
Gold Diggers of Broadway 177
Goldbeck, Willis 393
Golddiggers of 1933..... 247
Golden Spiders : A Nero Wolfe Mystery (The) TV.. 430
Golem (Der)..... 341
Golem (Le)..... 341
Gombrich, E. H. 447
Gomery, Douglas 229
Good Earth (The)..... 241
Goodrich, David L.....148, 231, 232, 236, 286, 288
Goodrich, Frances . 148, 165, 229, 231, 232, 243, 248, 275, 286, 288, 290, 291, 313, 321, 365, 384, 394
Goodwin, Archie..... 56
Gorbman, Claudia 345, 349, 351, 352, 376
Gordon, Mary 151
Gores, Joe . 8, 106, 386, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 457, 474
Goulding, Edmund 356
Grabble, Betty..... 138
Gracie Allen Murder Case (The) 154, 155, 193, 404
Graduate (The)..... 277
Graham, Gloria 374, 375
Gramsci, Antonio 383
Grand Braquage (Le)..... 104
Grand Chantage (Le)..... 259
Grand Manner (The) 241
Grand Sommeil (Le) F.....145, 206, 207, 436, 444, 458
Grand Sommeil (Le) R 148
Grand Ziegfeld (Le).....327, 346, 347
Grande Dame d'un jour (La)..... 291
Grande Dépression, les États-Unis en crise (1929-1933) (La)..... 68
Grande Évasion (La) 1941 ..... 435, 442
Grandes Espérances (Les) 33
Grant, Cary..... 162, 280
Grant, Madison 70
Great Big Doorstep (The) 231
Great Dictator (The)..... 135
Great O'Malley (The) 191
Great Ziegfeld (The) 327, 346, 414
Greeds..... 341
Green, Alfred E..... 155, 193
Greene Murder Case (The)..... 155, 404
Greene, Graham 145, 148, 162
Greenstreet, Sydney 206, 207, 208, 219, 220, 441
Gregson, de Scotland Yard..... 46
Grey, Virginia 326, 327
Griffe du passé (La)..... 373, 444
Griffe sanglante (La) 151
Griffes jaunes.....137, 207, 208, 213, 219, 444
Griffith, David W. 126, 140, 141, 249, 252

Griffith, Edward H. 187
Griffith, Richard..... 277
Grimm, les frères 112
Grinde, Nick 155
Guérif, Benjamin 464
Guérif, François..... 161, 464
Guérif, Julien 464
Guerre au crime 206, 432
Guerre d'Hollywood (La)..... 137, 138
Guilty (The) 165
Guimauves et violences : les lectures et des lecteurs sans statut ni référence..... 100
Guiness, Alec..... 381
Guise, René 21
Gulland, Daphne 92, 500
Gun for Hire (This) F 145, 162, 168, 375
Gun for Sale (A)..... 145
Gun Runner (The)..... 186

H

Haas, Robert M. 182, 213
Hackett, Albert.....148, 165, 229, 231, 232, 243, 248, 275, 286, 288, 290, 291, 313, 321, 365, 384, 394
Haden, Sarah..... 393
Haggis, Paul..... 277
Hail, Cæsar !..... 134
Hainig, Peter 44
Halbout, Grégoire 254, 277, 278, 279, 280, 281
Hall, Dickie 398
Hall, Porter..... 195, 266
Hallet 62
Halpern, Marie-Christine 461, 478
Halton, Charles..... 361
Hamilton, Edith 108
Hammer, Mike..... 73, 174
Hammett détective 464, 476, 477, 479, 480
Hammett F 207, 449, 450, 474
Hammett ou le malentendu..... 454, 503
Hammett R.....8, 386, 450, 451, 452, 453, 474
Hammett, Dashiell .. 6, 7, 8, 11, 14, 24, 29, 37, 43, 49, 52, 57, 65, 66, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 110, 118, 124, 132, 134, 145, 146, 148, 149, 155, 156, 157, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 169, 170, 173, 174, 175, 177, 179, 187, 189, 190, 191, 193, 195, 196, 203, 204, 205, 208, 211, 221, 222, 223, 227, 228, 231, 232, 233, 234, 243, 244, 245, 248, 249, 251, 266, 275, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 311, 324, 326, 356, 372, 374, 378, 381, 384, 386, 388, 394, 396, 399, 405, 406, 409, 430, 435, 436, 437, 438, 439, 441, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 469, 470, 471, 474, 475, 480, 488
Hammett, L'Ombre de l'Introuvable 454
Hamon, Philippe 17, 23, 40, 42, 45, 99, 198, 267, 382, 419, 481, 483
Hankinson, Michael 154
Hansel et Gretel 113
Harbaugh, Carl 140
Hardy Meets Debutante..... 393
Hardy, Andy.....346, 392, 393, 399
Hardy, Oliver 250, 365
Hardy, Thomas..... 116, 141
Hardys Ride High (The) 393
Harlow, Jean 230
Hart, William S. 143
Haskell, Molly..... 281, 313
Hasting, le capitaine.....54, 56, 57
Hathaway, Henry 137, 167, 168, 206, 252, 373
Hawks, Howard..... 145, 163, 164, 205, 206, 207, 224, 241, 278, 279, 280, 421, 432, 436, 444, 458
Hawthorne, Nathaniel 19, 28, 116, 140, 478, 485
Hayakawa, Sessue..... 153
Hayes, Margaret 169
Hays 130, 131, 145, 146, 152, 163, 168, 169, 179, 209, 225, 233, 235, 253, 256, 257, 316, 317, 319, 320, 470
Hayworth, Rita..... 138
He Ran all the Way 259
He walked by Night..... 26
Hearts in Exile 187
Heathcliff..... 122
Heffer, Jean..... 68
Heiress & the Detective, The Thin Man's Nick & Nora : Origin (The) 386
Heisler, Stuart 7, 149, 161, 162, 167, 172, 324, 375
Hell Harbour..... 213
Hellman, Lillian ... 75, 87, 89, 90, 95, 96, 97, 101, 289, 449
Hemingway, Ernest 144
Henley, Hobart..... 149, 161
Hepburn, Katherine 137, 280
Herbert, Rosemary..... 72
Hercule Poirot's Christmas..... 54
Here Comes the Groom..... 291, 361
Hérisson, Janine 461
Héritage du film noir américain 434
Héros à mi-temps ou les fictions de l'authentique (Les) 62
Herrera, Carlos 29
Herron, Don 459
Hide-Out 162, 232, 346
High Noon 134
High Plains Drifter..... 174
High Sierra 163, 167, 205, 435, 442, 474
High Tide..... 165
High Window (The) 462
High, Wide and Hansome 172
Hillyer, Lambert 143
Himes, Chester..... 73
Hinds-Howell, David.....55, 92, 500
His Girl Friday..... 421
Histoire du cinéma les années 30 (Mitry)..... 275
Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours 126
Histoire générale du cinéma (Sadoul) 252
Histoires de détective..... 461, 478
Hitchcock, Alfred... 187, 207, 212, 223, 236, 237, 304, 361, 421, 440
Hitler et sa clique 288
Hitler Gang (The) 288
Hitler's Children 137
Hitting a New High..... 252

Hively, Jack 172
Hoek, Leo H. 90, 402, 404
Holden, Fay 393
Hollywood. 9, 10, 75, 78, 83, 109, 112, 115, 116, 118, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 146, 147, 148, 149, 151, 153, 154, 158, 161, 167, 174, 176, 178, 204, 207, 208, 221, 223, 224, 225, 228, 230, 232, 234, 241, 247, 251, 252, 257, 259, 276, 278, 279, 358, 390, 403, 411, 430, 444, 448, 449, 454, 465, 469, 470, 492, 494
Hollywood à l'écran 115, 125
Hollywood Canteen 137, 138, 208
Hollywood Directors. 1914-1940 277
Hollywood et le rêve américain, Cinéma et idéologie aux États-Unis 109, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 225, 234, 276, 317
Hollywood Hussars 132, 138
Hollywood liste rouge 134
Hollywood Quaterly 135
Hollywood Remembers : Myrna Loy, So Nice To Come Home To 421, 503
Hollywood Ten (The) F 133
Hollywood, 1927-1941, la propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain, .. 126, 127, 132, 135, 230
Hollywood, Critical Concepts in Media and Cultural Studies 78
Hollywood, l'âge d'or des studios 229
Hollywood, la Mecque du cinéma 259, 493
Hollywood, la norme et la marge 128, 140
Holmes, Brown, ... 191
Holmes, Sherlock 29, 37, 38, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 111, 117, 122, 150, 151, 152, 158, 159, 164, 204, 242, 396, 403, 404, 427, 431, 434, 435, 480, 484
Homère 112
Homme aux colts d'or (L') 174
Homme d'Adak (L') 464, 466, 477
Homme de la rue (L') 162, 291
Homme des hautes plaines (L') 174
Homme des vallées perdues (L') 174
Homme invisible (L') F 144, 219
Homme masqué, le justicier et le détective (L'). 18, 20
Homme qui en savait trop (L') 207, 237
Homme qui voulut être roi (L') 205
Homosexualité en Grèce antique : tendance ou institution (L') 102, 498
Homosexuality and Film Noir 435, 489
Hoodlum Saint (The) 439
Hoover, Edgar 133
Horizons perdus 291
Horne, James W. 365
Horsemen (The) 259
Hors-la-loi (Les) 432
Hosier, Sydney 51
Hot for Paris 252
Hound of the Baskervilles (The) F 151, 404
House Divided (A) 204
House of Fear (The) 151
House of the Dead Man (The) 58
House Un-American Activities Committee 133
House Without a Key (The) F 153
House Without a Key (The) R 61
Howard, Cameron 345, 347, 353, 354
Howard, William K. 151, 346, 414
Howe, James Wong 258, 259, 282, 340, 341, 343
Huber, Harold 325
Hugo, Victor 20, 23, 25, 26, 29, 40, 141, 357
Huitième Femme de Barbe-Bleue (La) 361
Human Desire 375
Humberstone, H. B. 138, 153, 155, 192
Humperdink, Engelbert 113
Hunchback of Notre Dame (The) 135, 142, 191
Hush … Hush … Sweet Charlotte 193
Huston, John 6, 7, 9, 52, 133, 137, 149, 156, 157, 161, 163, 175, 176, 177, 179, 188, 190, 196, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 215, 216, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 372, 435, 442, 444, 455, 456, 457, 471, 474, 488, 495, 496
Huston, Walter 137, 204
Huxley, Thomas H. 47
Hyde and Hare 124

I

I Died a Thousand Times 167
I Love You Again 291, 414, 439
I Married a Witch 168
I Married an Angel 229, 346, 347
I Wake Up Screaming F 292
I Wake Up Screaming R 292
Il marchait la nuit 26
Île au complot (L') 436
Île au trésor (L') F 144
Île déserte, textes et entretiens (L') 14
Iliade (L') 112
Im Western, Nichts Neues 144
Image empêchée. Du côté de la censure (L') 402, 496, 497
Images de la vie 310
Images en question : cinéma, télévision, nouvelles images ; les voies de la recherche (Les) 384
Imitation of Life 310
Immigrés
l'effet Générations 63, 499
Impitoyable (L') 207
Impossible Monsieur Bébé (L') 279, 280, 421
Impotence of The Male : The Psychic Disorders of Sexual Function in the Male 104
In a Lonely Place 375
In the Nick of Time, Motion Picture Sound Serials 391, 396
In This Our Life 213
Ince, Ralph 206
Incendiaire (L') 76
Inconnu du Nord-Express (L') 304
Inconnu du troisième étage (L) 207
Inexorable Enquête (L') 419
Ingster, Boris 207
Innovation et répétitions : entre esthétique moderne et post-moderne 307
Insaisissable, la vie de Dashiell Hammett (L') .. 73, 74, 75, 79, 82, 84, 87, 89, 106, 134, 149, 285, 288, 289, 448, 461

Insoumise (L') 193
Interprétation du rêve (L') 181
Interprète grec (L') 47
Intolérance 250
Intrigues en Orient 163, 208
Introduction to the Theory of Adaptation (An) 139
Introduction. Fait divers et littérature 17, 483
Introuvable (L') F 7, 9, 149, 202, 203, 251, 275, 277
Introuvable (L') R. 7, 57, 65, 75, 77, 79, 80, 82, 84, 86, 87, 88, 89, 92, 93, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 108, 109, 110, 125, 161, 228, 232, 234, 242, 244, 266, 407, 459
Introuvable rentre chez lui (L') 408
Intruse (L') 193
Investigating Couples, *A Critical Analysis of* The Thin Man, The Advengers *and* The X-Files 64, 270, 421
Invisible Man (The) F 144, 219
Iron Hell (The) 67
Iroquois Trail (The) 325
Irréversible et la nostalgie (L') 397, 500
Irving, Washington 139
It Can't Happen Here 146
It Had to Happen 178
It Happened on Fifth Avenue 178
It Happened One Night 278, 284, 291, 361
It's a Wonderful Life 232, 361
It's a Wonderful World 346
Ivanhoé 144

J

Jaggers 33
Jailhouse Rock 292
Jamais plus ! 464, 466
James Bond contre Dr No 389
James, David 241
James, Henry 113
Jankélévitch, Vladimir 397
Janus. Le dieu introducteur. Le dieu des passages 218, 499
Japp 37
Jarry, Alfred 18
Jason and the Argonauts 116
Jason et les Argonautes 116
Jaussaud, Philippe 48
Javert, l'inspecteur 25, 26, 29, 108
Jealousy 165
Jeannelle, Jean-Louis 115, 491
Jean-Pierre Esquenazi, Jean-Pierre 434
Jennings, Ezra 37
Jervis 53, 54, 57
Jewel Robbery 191
Jezebel 193, 205
Jim le harponneur 140
Jodelet, Denise 416, 459, 464
Joffo, Joseph 118
John Huston 175
John Huston and « The Maltese Falcon » 220
Johnny Angel 163
Johnny Eager 162, 436
Johnny, roi des gangsters 162, 436
Johnson, Diane 70, 446
Johnson, Ed Coffin 73
Jones, Buck 143
Jones, Grave Digger 73
Jones, Jennifer 191
Jorgensen, Nels 101
Jouanneau, Joêl 113
Jour de chance 291
Journal d'Anne Frank (Le) 232
Journal, 1942-1949 (Gide) 460
Jours de gloire 137
Jouve, Vincent 15, 120, 121, 122
Joyce, James 205
Joyeuse Divorcée (La) 248, 347
Juarez 205
Judge Hardy and Son 393
Judge Hardy's Children 393
Julia 449
Julie ou la nouvelle Héloïse 36
Jung, Carl G. 110, 383
Jungle (The) 67
Jungle urbaine 461, 478

K

Kaiser, Wolfgang 86
Kalifa, Dominique 17, 18, 21, 408, 419
Kamiyama, Sôjin 153
Kanal 26
Karloff, Boris 154
Karson, Phil 419
Karthikeyan, Hrishi 152
Kaspi, André 67, 68, 69, 70, 71, 72, 129, 132, 133, 134, 135, 152, 213, 498
Kazan, Elia 133
Keaton, Buster 138, 206
Keeper of the Keys 154
Keighley, William 178, 206, 432
Keith, Rosalind 162
Keller, Harry Stephen 451
Kelp, Julius 124
Kempf, Roger 428
Keneally, Thomas 125
Kennel Murder Case (The) F 155, 187
Kern, Robert J. 229
Key Largo 206, 444
Keynes, John Maynard 311
Kildare, Dr. 392, 407
King Kong 201, 251, 387
King, Henry 167, 200, 213
Kipling, Rudyard 205
Kirk, Phyllis 291, 430
Kiss Me Deadly 174
Kiss of Death 168, 373
Kitses, Jim 78
Klondide Annie 167
Klondike Annie 325
Knopf 77, 83, 110, 118, 163, 378, 451
Knopf, Blanche 78, 160
Koch, Howard W. 393
Korda, Alexander 186
Korda, Zoltan 444
Korngold, Erich Wolfgang 345
Koszarski, Richard 277
Kracauer, Siegfried 15

Kresge, Delphine 52, 484
Kronenberger, Louis..... 241
Krutnick, Frank..... 444
Kurnitz, Harry 291, 394
Kurosawa, Akira 434
Kuwa, George..... 153

L

Lacan, Jacques 27
Lacassin, Francis..... 77
LaCava, Gregory 178, 206, 280, 310, 424, 439
Lachenay, Robert 443
Lachman, Harry..... 325
Ladd, Alan 162, 168, 170, 173, 174
Ladies'Man..... 149
Lady for a Day 291
Lady from Chungking 325
Lady in the Dark 288
Lady in the Lake (The) R 145, 462
Lady in the Lake F..... 145, 436
Laemmle, Carl 126
Lagourdette, gentleman cambrioleur 408
Laïos 112
Lake, Veronika 138, 162, 168, 375
Lamour, Dorothy..... 137
Lanchester, Elsa 381
Landers, Lew 325
Landis, Carole..... 137
Lang, Fritz..... 165, 207, 212, 237, 240, 341, 375, 419
Lange, Jessica 277
Lanyard, Michael 158, 193
Lardner, Ring..... 133
Larson, Cedric 135
Last of Mrs. Cheyney (The)..... 414
Last of the Mobile Hot Shots 259
Last of the Pagans..... 292
Laughton, Charles 191
Laumonier, Cyril..... 462
Laura 237
Lauréat (Le) 276
Laurel, Stan 250, 361, 365
Law and Order 204
Law, William..... 325, 420
Lawford, Peter 291, 430
Lawson, John Howard 133
Layman, Richard 73, 74, 75, 76, 78, 79, 82, 84, 87, 89, 97, 101, 105, 106, 110, 134, 148, 149, 160, 163, 284, 285, 288, 289, 399, 448, 449, 460, 461, 463
Le Borg, Reginald 155, 207
Le Roy-Ladurie, Emmanuel. 16
Leather Stocking Tales (The) 140
Leave Her to Heaven 433
Leblanc, Maurice..... 51, 408
Leclerc, Christophe 219
Lecoq, M. 30, 31, 32, 33, 34, 37, 41, 42, 43, 44, 47, 52, 53, 60, 61
Lector in fabula 88, 118, 121, 292
Lectures du film, éléments pour une sémiologie du cinéma 389
Lee, Christopher..... 122
Lee, Mandfred B. 51, 66
Leiber, Jerry 144
Leisen, Mitchell 288
Lejeune, Philippe 110
Leni, Paul..... 153
Leonard, Robert Z. 142, 229, 247, 327, 341, 346, 414, 436
Leonard, Sheldom 324, 325, 420
Leroux, Gaston..... 39
Leroy, Jérome 464
LeRoy, Mervyn 145, 162, 206, 248, 432, 436
Lestrade, de Scotland Yard 37, 46, 60
Letort, Delphine 107, 116, 434, 454, 455
Letter to Three Wifes (A)..... 240
Lettre volée (La) 27, 28, 29, 38, 485
Lettres de cinéma : de la missive au film-lettre..... 95, 240, 497
Lettres persanes, '(Les) 36
Letze Mann, Der..... 341
Levene, Sam..... 328, 400
Leveratto, Jean-Marc 384
Lévi-Strauss, Claude 113, 116
Lewis, Edgar 186
Lewis, Jerry 124, 207
Lewis, Joseph 168
Lewis, Sinclair..... 146
Leyris, Pierre 28, 478
Lézard noir (Le) 427, 479
Lhomeau, Franck..... 459, 460
Liaisons dangereuses (Les)..... 36, 116
Libeled Lady 414, 440
Life Begins for Andy Hardy..... 393
Life of Emile Zola (The)..... 191, 328
Life With Father 440, 443, 473
Light Horse Cavalry (The) 132, 138
Lightning Raider (The)..... 153
Lima, Kevin..... 143
Lincoln, Abraham 173
Lindberg, Charles 123, 135
Liste de Schindler (La) F..... 125
Littérature et réalité.....42, 85, 93
Little Cæsar F 145, 432
Little Foxes (The) 193
Little Sister (The) 462
Little Tokyo USA 325
Litvak, Anatole 135, 205, 206, 328
Loan Shark 163
Locard 48
Locket (The) 178
Loft, Arthur 170
Lombard, Carole 162, 280
London, Jack 67, 139, 140
Lone Wolf (The)..... 150, 158, 159, 193, 403, 404, 431
Lone Wolf's Daughter (The) 404, 405
Lone Wolfe in London (The) 405
Lone Wolfe in Mexico (The) 405
Lone Wolfe in Paris (The) 405
Lone Wolfe Takes a Chance (The) 405
Long Goodbye (The)..... 462, 497
Long, Long Trailer (The) 232
Long, Walter 250
Loran Doone..... 165
Lorre, Peter 154, 158, 207, 208, 211, 212, 219
Losey, Joseph 133
Lost Horizon 291

Lost World (The)..... 47
Louis XVIII..... 26
Louis-Philippe..... 26
Loup, nouvelles figures de l'imaginaire féminin. Réflexions sur la dimension mythique des représentations sociales (Le).....416, 459, 464, 499
Lourcelles, Jacques..... 213
Love Crazy 414, 415
Love Finds Andy Hardy 393
Love Laughs at Andy Hardy..... 393
Love That's Forever : Making Matches (The) 281
Love, Edmund 155
Lowry, Malcom 205
Loy, Myrna 9, 157, 230, 251, 256, 267, 270, 280, 291, 292, 320, 349, 412, 414, 421, 441, 471
Lozier, Claire 357
Lubin, Arthur 26
Lubitsch, Ernst.....136, 172, 250, 327, 341, 361
Lucarne de l'infini (La) 12
Luhr, William ... 87, 157, 190, 205, 209, 210, 211, 219, 220, 226
Lukas, Paul 155
Luke, Keye 154
Luke, Lucky 174
Lumet, Sidney 259
Lupino, Ida 205
Lyotard, Jean-François 427

M

M le maudit..... 212, 240
M. Lecoq R 40, 41
M. Smith au Sénat..... 162, 241
Ma femme est une sorcière..... 168
Ma vie aventureuse.....43, 47, 49, 50
Macbeth..... 113
MacCarey, Leo 138
Maccarthysme 103, 104, 133, 448, 464
MacDonald, Jeanette 230, 247, 251, 346
Macdonald, Ross..... 73
MacFadden, Hamilton..... 153
Machatý, Gustave 165
Machinal, Hélène 47
Mackendrick, Alexander 249, 259
Madame Bovary..... 20, 142
Madame Du Barry..... 191
Madame Homais..... 381, 479
Madame porte la culotte 421
Madvig, Paul. 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 174
Magidson, Herb 347
Magnum 449, 450
Magnum TV 449
Magny, Claude-Edmonde..... 460
Mahin, John L..... 229
Maigret, Jules 29
Mailly, Louis de 15, 479
Mains qui tuent (Les) 207
Maisie 392
Maison d'Âpre-Vent (La).....20, 23, 24, 36
Maison de la peur (La) 151
Maison du Dr Edwards (La)..... 361
Maison sans clef (La) R..... 61, 62, 476
Malédiction de la panthère rose (La) 157
Malin (Le) 205
Malraux, André 29, 460
Maltby, Richard.....118, 144, 146, 492
Malte, Marcus..... 464
Maltese Falcon (The) F 1931..... 145, 523
Maltese Falcon (The) F 1941.157, 163, 190, 204, 208, 222, 223, 435, 441, 442
Maltese Falcon (The) R ...6, 77, 79, 90, 107, 157, 187, 196, 223, 250, 459, 460, 496
Maltese Falcon : John Huston, Director (The) 87, 157, 190, 205, 209, 210, 211, 219, 220, 226
Maltese Falcon, The Detective Genre, and Film Noir (The).....190, 205, 226
Malz, Albert 133
Mamoulian, Rouben 124, 142, 149, 172, 207, 232, 341
Man Called Spade (A)..... 77
Man Named Thin (A)..... 76
Man Who New Too Much (The) 237
Man Who Would Be King (The)..... 205
Mandala de Sherlock Holmes (Le)..... 51
Manhattan Melodrama .251, 258, 327, 328, 414, 437
Mankiewicz, Joseph 193, 206, 240
Mann, Anthony 327, 373
Manpower 163
Man-Proof..... 320
Manuel, Jacques 329
Mariage double 292, 439
Marie-Antoinette 341
Marilyn Monroe et la sexualité 128
Marin, Edwin L. 151, 163, 291, 392, 394
Mark of Zorro (The)..... 143
Markham, le district attorney..... 59
Marlowe, Philip 73, 97, 107, 436, 443, 458, 476
Marple, Miss.....52, 59, 63, 65, 381
Marquand, John P. 154
Marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle (La)..... 90, 402
Marquis de Saint-Évremond (Le)..... 142
Marsh, Oliver T. 229, 341, 343
Marshall, George 168, 361, 375
Marshall, Rob..... 158
Martin, Ross..... 154
Martin, Valerie..... 124
Marvin, Arthur 150
Marx au grand magasin (Les) 367
Marx Brothers.....138, 201, 291, 292, 367
Mary Reilly 124
Mascarot..... 30, 41
Masculin singulier 428, 498
Mask of Dimitrios (The)..... 207, 219
Mask of Zorro (The) 144
Mason, Perry 150, 158, 187, 192, 227, 435
Mason, Randolf..... 59
Masque de Dimitrios (Le) 207, 219
Masson, Alain 126, 127, 135, 228, 229, 230, 257
Matador..... 186
Maté, Rudolf 435
Matheson, Otto 184
Matthews, T. S. 106
Mature, Victor 138
Maugham, Somerset 356

Mayer, Arthur 277
Mayer, Louis B. 228, 254, 285
Mayo, Archie.....178, 192, 193, 206, 436
Mazon, Paul 112, 486
Mc Cullers, Carson 205
Mc Farlane, Brian 139
McBratney, John 24
McCarey, Leo 165, 167, 201, 310, 347, 367, 421
McCarey, Ray 361
McCarthy, Joseph..... 448
McCoy, Tim 251
McCulley, Johnston 143
McGilligan, Patrick 440, 441
McLeod, Norman Z. 165, 392
Médaillon (Le) 178
Medea 116
Médée 116
Meek, Donald..... 361
Meet John Doe 162, 291
Meet Me in St. Louis..... 339, 340
Meet Nero Wolfe 163
Mellier, Denis 99
Melville, Herman 140, 205
Menace dans la nuit..... 259
Mencken 72
Mendes, Lothar 149
Mendes, Sam 389
Menjou, Adolphe 162
Merkel, Una 208
Merry Widow (The) 341
*Merry-Go-Rou*nd 341
Mesplède, Claude 34, 72
Messac, Régis..... 21
Métaphore vive (La) 21
Metropolis..... 341
Meunier, Emmanuelle 139
Meurtre à Calcutta..... 168
Meurtre de Farewell (Le)..... 286, 287
Meurtre de Marie Roget (Le) 96
Meurtre de Roger Ackroyd (Le) 53
Meurtre en musique..... 408
Meurtres à Chinatown 461, 478
MGM. 7, 118, 127, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 155, 157, 159, 161, 175, 177, 195, 223, 228, 229, 230, 232, 247, 249, 251, 256, 257, 287, 289, 291, 317, 320, 321, 345, 346, 347, 348, 377, 384, 391, 392, 393, 399, 404, 406, 407, 411, 414, 430, 437, 441, 446, 471, 531
Michael 341
Michel-Tyl, Edmond 91
Midi, gare centrale..... 436
Midsummer Night's Dream (A) 142, 191
Migozzi, Jacques 139
Mikriammos, Philippe 73, 460, 480
Milestone, Lewis 137, 144, 218
Mill, John Stuart..... 47
Mille et une nuits (Les) 15
Milner, Jean-Claude 27
Ministry of Fear..... 165
Minnelli, Vincente. 115, 142, 206, 232, 339, 340, 343, 346
Miracle Woman (The) 291
Miserables (Les) F 142
Misérables (Les) R 20, 25
Mishima, Yukio 427
Mission à Alger 151
Mister Dynamite 149
Mitry, Jean 275, 310
Mitterand, Henri 116
Mix, Tom 143
Moby Dick 140, 205
Modern Hero (A) 187
Moeller, Philip..... 140
Moine, Raphaëlle 221
Moisson rouge 6, 77, 81, 97, 106, 146, 148, 149, 160, 161, 227, 459, 465
Moisson Rouge 169, 460
Molly Maguire (The) 259
Mon héros..... 346
Mon mari conduit l'enquête 291, 394
Mon mari court encore 291, 394
Mon Père et nous..... 440, 443
Monde est merveilleux (Le) 346
Monde perdu (Le) 47
Monkey Business..... 224
Monod, Sylvère.....23, 33, 381, 477
Monroe, Marilyn.....128, 224, 493
Monsieur du miroir 28
Monsieur et Madame détective..... 291, 430
Monsieur Lecoq.....30, 31, 32
Monsieur Wilson perd la tête..... 291, 439
Monte-Cristo, le comte de 66
Montesquieu 36
Montgomery, George 436
Montgomery, Robert 145, 394, 436
Moon Stone (The) 34
Moore, Robert 381
Moorehead, Agnes 137
More Than Night, Film Noir in Its Contexts .. 163, 206, 207, 228, 275, 392
Moriarty 41
Morin, Edgar 41, 416, 435
Morin, Violette 128
Morison, Patricia..... 374, 375
Mort aux trousses (La) 304
Mort c'est pour les poires, correspondance 1921-1960 (La)..... 75, 78, 97, 101, 106, 132, 160, 163, 275, 289, 461
Mort d'Humphrey Bogart 443
Mort et compagnie 76
Mort n'était pas au rendez-vous (La)..... 207, 442
Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles (The) 241
Motion Pictures Producers and Distributors of Ame*rica*..... 131
Moto, Mr. 150, 154, 158, 207, 403, 430, 431
Mourgues, Nicole de..... 376, 377
Movies 277
Mr Deeds Goes to Town..... 291
Mr. and Mrs. Smith 361, 421
Mr. Holmes, F 51
Mr. Moto Takes a Chance 405
Mr. Peabody and the Mermaid..... 440
Mr. Smith Goes to Washington..... 162, 241
Mrs Hudson 46, 53, 151

Mrs. Asta, how could you ? A look at the Thin Man's most mysterious canine character 317, 495
Muni, Paul 191
Muraire, André 72
Murder 212
Murder at the Vicarage (The) 63
Murder by Death 381
Murder My Sweet 436
Murder on the Underground Express : Son of a Son of the Thin Man 386
Murder Over New York 403
Murders in the Rue Morgue 204
Muriel ou le temps d'un retour 237
Murnau, Friedrich W. 341, 343
Musique au cinéma (La) 345, 350, 487
My Man Godfrey 280, 310, 424, 439, 473
My Mummy's Arm 325
Mystère de la chambre close (Le) 187
Mystère de la chambre jaune (Le) F 150
Mystère de la chambre jaune (Le) R 39
Mystère de Marie Roget (Le) 27
Mystère du chapeau de soie (Le) 66
Mystère du Val Boscombe (Le) 50, 61
Mystérieuse Affaire Benson (La) 58
Mystérieuse Affaire de Styles (La) 54
Mystérieux Docteur Clitterhouse (The) 205, 328
Mysterious Affair at Styles (The) 54, 55, 56, 476
Mysterious Mr Quinn (The) 242
Mysterious Mr. Moto 405
Mystery of the Yellow Room (The) F 150
Mythe et pensée chez les Grecs, Études de psychologie historique 41, 218, 499
Mythe, le miroir et le divan : pour lire le cinéma (Le) 174
Mythes, rêves et mystères 416, 499
Mythologie (La) 108
Mythologie d'un « dur à cuire », Le détective privé américain : de l'écrit à l'écran 72
Mythologies 359, 464, 466, 467

N

Nacache, Jacqueline 10, 114, 131, 135, 136, 137, 267, 493
Naish, J. Carrol 154
Naissance d'une Nation 250
Naissance du roman en Angleterre au XVIIIe siècle (La) 35
Napoléon 20, 23, 26, 114, 340, 382
Naremore, James ..118, 139, 141, 142, 144, 145, 146, 163, 206, 207, 219, 220, 228, 274, 275, 277, 392, 492
Narrow Margin (The) 375
Nash, Ogden 148
Nathan 15, 18, 72, 119, 128, 140
National Legion of Decency 131
Naughty Marietta 341
Navaud, Guillaume 436, 437
Né pour tuer 207, 373
Neeson, Liam 277
Negulesco, Jean 205, 207, 208, 219, 232
Neill, Roy William 151, 237
Nero Wolfe Mystery (A) TV 430
New Adventures of Charlie Chan (The) 154
New German Cinema/Old Hollywood Genres 455, 494
New York-Miami 277, 284, 291
Newman, Joseph M. 435
NewYork-Miami 361
Next Corner (The) 186
Niblo, Fred 143, 346
Nichols, Mike 277
Nick joue et gagne 232, 408
Nick le Grec 105, 451
Nick, gentleman-détective 65, 232, 407, 502
Nicol, Alex 144
Nigh, William 229, 325
Night at the Opera (A) 201, 346
Night Must Fall 436
Night of Iguana (The) 205
Night of Mystery 404
Night Shade 465
Niven, David 381
Nocturne 163
Noël d'Hercule Poirot (Le) 61
Nogueira, Rui 175
Nora Inu 434
Nora Prentiss 259
Norbu, Jamyang 51
North by Northwest 304
North Star (The) 137
Nos plus belles années 134
Notorious 187
Notorious Lone Wolf (The) 404
Nouvelles Aventures de Zorro (Les) 144
Novarro, Ramon 178
Nowlan, Gwendolyn Wright 399
Nowlan, Robert A. 399
Nuit de l'iguane (La) 205
Nuits ensorcelées (Les) 288
Nutty Professor (The) 124
NYPD Blue 390

O

O'Connor, Flannery 205
O'Flaherty, Robert 251
O'Hara, Maureen 191
O'Keefe, Dennis 435
O'Neill, Eugene 113
O'Neill, Henry 327, 328
O'Shaughnessy, Michael M. 92
O'Sullivan, Maureen 292, 392
Obringer, Roy 156, 157
Odysée (L') 112
Odyssée de Charles Lindberg (L') 123
Œdipe 14, 15, 112, 113
Œdipe-Roi 14
Œdipodie (L') 112
Œil pour Œil 365
Œuvre d'art et ses significations (L') 12
Of Humane Bondage 193
Office of War Information 135
Oland, Warner 153, 154, 158
Old Fashioned Way (The) 361
Oldman in the Corner, The 64
Olivier Twist 140
Olympiens (Les) 128

Ombre d'un doute (L') 361, 440
Ombre de l'introuvable (L') 408
Ombres blanches..... 229, 249, 251
Ombres portées, leur représentation dans l'art occidental..... 447
On demande Spade 77
On ne peut vous pendre qu'une fois..... 77
On purge bébé 172
On the Make 149
One Dangerous Night..... 404
One of the Hollywood Ten..... 134
Opérateur de la Continentale (L') 6, 29, 57, 66, 73, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 84, 95, 104, 106, 107, 108, 169, 227, 286, 287, 445, 452, 470
Oppel, Jean-Hugues 464
Orczy, baronne..... 64
Ornitz, Samuel 133
Orphée 116
Orwell, George..... 116
Ostrander, Isabel..... 64
Ouragan sur le Caine..... 206
Out of the Past 373, 444
Out West with the Hardys..... 393
Owen, Reginald 151
Oxford Companion to Crime & Mystery Writing (The) 66, 72, 73, 484

P

Pabst, Georg W. 187
Pack Up Your Troubles 361
Packer, Alfred G. 87
Pacte autobiographique (Le)..... 110
Pagan (The)..... 251, 346
Paget, Sidney 49
Pagode en flammes (La) 137
Pale Rider..... 174
Palimpsestes, la littérature au second degré 195, 200, 202, 203, 204, 382, 385, 387
Pamela..... 36
Pangon, Gérard 193
Panofsky, Erwin..... 12, 123
Panorama du film noir américain (1941-1953) 274, 488
Panorama mondial du film noir ... 434, 454, 455, 489, 496
Pansa, Sancho 49
Parade du rire (La) 361
Paramount 127, 140, 144, 145, 148, 149, 151, 155, 161, 162, 163, 167, 175, 232, 288, 404
Paredes, Eugênia Coelho 416, 459, 464
Paria (Le)..... 465
Parisian, Catherine..... 148
Park, E. L..... 153
Parker, Albert..... 151, 165
Parker, Cecilia 393
Parker, Dorothy..... 70, 148
Partian Shot (The) 76
Partners in Crime 64, 65
Pasolini, Pier Paolo..... 116
Passage pour Marseille.....137, 207, 208, 444
Passage to Marseille.....137, 207, 208, 444
Passagers de la nuit (Les).....206, 373, 442, 444
Passek, Jean-Loup 251, 252, 259
Passing of the Great Race (The)..... 70
Passport To Suez 404
Patrick, Lee 208
Paveau, Marie-Anne 41
Payment On Demand..... 193
Payne, Robert 455
Paysans (Les)..... 21
PCA 136, 235
Peace and War : Reminiscences of a Life on the Frontiers of Science 441
Pearl of Death (The)..... 151
Pearson, Edmund L. 51
Péché mortel..... 433
Peck, Gregory..... 137
Peculiarities of Behavior : Wandering Mania, Dipsomania, Cleptomania, Pyromania and Allied Impulsive Acts 104
Pendleton, Nat..... 328, 400
Pensée mythique et représentations sociales 416, 459, 464, 499
Penthouse 232, 346
Pentimento 449
People vs. Dr. Kildare (The) 407
Père de la mariée (Le) 232
Père Goriot (Le) 23
Perelman, Laura..... 148
Perelman, Sid..... 148
Perkins, Osgood 93
Perle des Borgia (La) 151
Peroni, Michel..... 139
Perrault, Charles 15, 479
Perrin, Nat..... 367
Perroquet chinois (Le) R 61
Persona : le théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare..... 436
Petit César (Le) F 145, 432
Petit Monde de Pif le chien (Le) 117
Petite Sœur (La) 462
Petit-Gervais 29
Petrified Forest (The) 206, 436
Peur au ventre (La)..... 167
Pevney, Joe 168
Peyrade 20, 23, 29
Phantom Lady..... 207
Phantom of the Opera 26
Phèdre..... 113
Philo Vance F..... 155
Philo Vance Murder Cases (The) 58, 404, 479
Philo Vance Returns 154
Philo Vance's Gamble 154, 155
Philo Vance's Secret Mission..... 154, 155
Philoctète..... 113
Philosophie de la Série Noire..... 14
Photo de cinéma suivi d'un dictionnaire de cent chefs opérateurs (La) 259, 488
Pichel, Irving 440
Pickford, Mary 126
Pictures Snatcher 182, 183
Pierre de lune (La) ... 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 48, 57, 61
Pierson, Frank 448, 449
Pin Up Girl..... 138

Pinel, Vincent 253
Pinkerton, l'agence 11, 73, 74, 105, 106, 110, 450, 454, 455, 462, 463, 464, 465, 466
Pinter, Harold..... 116
Pirate (Le)..... 165, 232
Pirate (The) 232
Pirate noir (Le) 165
Pirates des Caraïbes : La Fontaine de jouvence 158
Pirates of the Caribbean : On Stranger Tides 158
Piste des géants (La) 219
Plaidoyer pour les romans policiers 65, 483
Plana, Muriel..... 116
Platinium Blonde..... 291
Platon..... 46
Playback..... 462
Poe avec Foucault : le paradigme herméneutique de « La Lettre volée »..... 27, 485
Poe, Edgar Allan 20, 26, 27, 28, 29, 34, 39, 42, 43, 44, 45, 51, 53, 59, 94, 140, 466, 479, 485
Poétique du récit.....23, 40, 86, 99, 198, 382
Poids du déshonneur (Le)..... 277
Poirot, Hercule . 29, 52, 54, 55, 56, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 84, 96, 122, 150, 381, 427
Poirot's Last Case..... 63
Poissons rouges.....464, 465, 466, 479
Policier, détective, reporter. Trois figures de l'enquêteur dans la France de 1900..... 21, 419
Pollack, Sydney 134, 259
Polonsky, Abraham 133, 375
Polton 53
Polyester 125
Port de l'angoisse (Le)..... 206, 444
Porter, Edwin S. 141, 150
Portrait d'Humphrey Bogart 443
Portrait de Jennie (Le) 191
Portrait of Jennie..... 191
Portrait psychopompe (Le)..... 237
Post, Melville Davisson 57, 58, 59, 101
Postern of Fate..... 64
Postman Always Rings Twice (The) F 145, 340
Potter, H. C..... 327, 392
Poulsen, William 406
Pour qui sonne le glas 324
Pour un cinéma impur..... 119
Pour un statut sémiologique du personnage ... 23, 40, 42, 45, 99, 198, 382, 419, 481
Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique, propositions méthodologiques 119, 120, 123
Powell, Dick..... 436
Powell, William . 9, 111, 155, 156, 157, 158, 162, 191, 195, 230, 251, 266, 267, 270, 280, 291, 292, 314, 327, 328, 349, 384, 388, 405, 412, 413, 414, 415, 434, 437, 439, 440, 441, 442, 443, 445, 459, 471, 473, 474
Power of Love (The) 125
Prairie perdue, le roman américain (La).. 19, 463, 481
Prédal, René..... 259, 341
Preminger, Otto 205, 224, 237
Présentation du genre.....38, 39, 40, 97, 212, 483
Preserving Racial Identity: Population Patterns and the Application of Anti-Miscegenation Statutes to Asian Americans, 1910–1950..... 153
President Vanishes (The)..... 162
Presley, Elvis 292
Prête-Nom (Le)..... 134
Prickett, Oliver B. 339
Prince étudiant (Le)..... 292
Private Life of Elizabeth and Essex (The)..... 193
Private Life of Helen of Troy (The)..... 186
Prix du Sang (Le) 104
Problèmes de linguistique générale 121
Professional Conference Against Nazi Persecutions (The)..... 134
Prolégomènes à une réflexion sur les formes et les enjeux d'un dialogue intermédial, Essai sur quelques rencontres entre la bande dessinée et le cinéma .. 117
Pronzini, Bill 451
Property Is Condemned (The)..... 259
Propriété interdite..... 259
Protée 33
Prowlers of the Sea 186
Public Enemy (The)..... 432
Pursuit in Algiers 151
Puzzle..... 277

Q

Qu'est-ce qu'un genre littéraire ? 467
Qu'est-ce que le cinéma ?..... 119, 486
Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?..... 193
Quand la ville dort 205
Quasimodo.....135, 142, 191
Quatre de l'espionnage..... 207
Queen, Ellery.....66, 76, 150, 431
Quelque part en France 137
Queneau, Raymond 15, 460
Qui a tué Roger Ackroyd ? 63
Qui a tué Vicky Lynn ?..... 292
Qui raconte le roman ? 86
Quichotte, Don 49
Quinn, Anthony..... 137, 174

R

Racine, Jean 113
Racines du ciel (Les) 205
Radcliffe, Daniel..... 388
Raft, George... 162, 163, 164, 170, 173, 178, 205, 442
Rainbow over Broadway..... 292
Raisins de la colère (Les) F..... 144
Rapaces (Les) 341
Rastignac, Eugène de 121
Rathbone, Basil 49, 151, 155, 158
Rawlins, John 151
Ray, Nicholas..... 375, 433
Raymond, Alex..... 286
Razor's Edge (The) 356
Reagan, Ronald 138
Real Nick and Nora: Frances Goodrichand Albert Hackett, Writers of Stage and Screen Classics (The) 148
Réalisme et forme romanesque 85
Réalisme et la peur du désir (Le) 93
Rebecca..... 236, 441
Reboussin, Marcel 23, 485

Récit écrit/récit filmique 119
Récit impossible (Le) 38, 39, 44, 66, 83, 98, 99, 100
Red Harvest 6, 7, 77, 146, 445, 459
Red Light 163
Red Thumb Mark (The) 53
Reed, Carol..... 26, 237
Rees, William 187
Reflections in a Golden Eye 205
Reflets dans un œil d'or 205
Regeneration 252
Règle du jeu (La) 443
Règlement de comptes..... 291, 375, 394
Reid, Danny..... 345
Reinhardt, John..... 165
Reinhart, Max 142
Reisner, Charles 367
Remakes, les films français à Hollywood 494
Remarkable Andrew (The) 172
Remarque, Erich M. 144
Rembrandt..... 114
Rendell, Ruth 61
Rendez-vous avec la mort 150
Rene y Estela..... 372, 421, 423
Renoir, Jean 172
Resnais, Alain 237
Resurrection 141
Résurrection 141
Rethinking the Novel/Film Debate 49, 114
Retour d'Arsène Lupin (Le) 150
Return of Sherlock Holmes (The) 151
Return of the Thin Man : the Original Screen Stories 148, 284, 285, 286, 287, 288, 311, 315, 324, 399, 406, 462, 478
Reunion 137, 200
Reunion in France 137
Revenge of the Pink Panther 157
Reynolds, Lynn 143
Rhétorique de l'image 447, 500
Rice, Florence..... 394
Richards, Grant 155
Richardson, Samuel 36
Ricœur, Paul.....21, 35, 36, 47, 390
Riddle Gawne 143
Rideau 63
Riding Hight 291
Rip Van Winkle..... 139
Rire (Le) 358, 500
Riskin, Robert..... 291, 360, 373
Ritt, Martin 134, 259
Rivett, Julie M. .. 75, 78, 148, 284, 285, 287, 288, 315, 406, 462
RKO 127, 140, 142, 146, 159, 403
Roach, Jay 134
Roadhouse Nights 149, 161
Roaring Twenties (The) 175, 206, 432
Rob Roy 277
Robards, Jason 449
Robertson, John S. 341
Robillot, Henri 98, 211, 234, 460, 461, 462
Robine, Nicole..... 100
Robinson Crusoe 35, 101
Robinson, Edgar G..... 191
Rock du bagne (Le)..... 292
Rodolphe 66
Roeg, Nicolas 454
Rogue Cop 163
Roland, Ruth 250
Roman Hat Mystery (The) 66
Roman policier (Le) (Boileau-Narcejac)..... 28
Roman policier (Le) (Kracauer)..... 15
Roman policier (Le) (voir Eisenzweig) 38, 97, 212
Roman policier comme jurifiction (Le) 99
Roman policier ou la modernité (Le) ...15, 18, 88, 417, 426
Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogues des arts 116
Romance américaine 249, 492
Romantisme 17, 483
Romero, Cesar 324, 420
Ronen, Ruth 121
Rooney, Mickey 393, 399
Roosevelt, Franklin D.68, 69, 127, 133, 135, 213, 309, 310, 394
Roots of Heaven 205
Rosa, Annette 26
Rosanna 37
Rose-Marie.....232, 346, 479
Rosenberg, les époux..... 133, 448
Rosher, Charles 343, 344
Ross, Herbert 152, 259
Rossen, Robert..... 259, 373
Rote Ernte 445
Rouge et le Noir (Le) 19, 433
Roughhod..... 143
Rouletabille 43, 150, 408, 435
Rouletabille joue et gagne 408
Roulotte du plaisir (La)..... 232
Rousseau, Jean-Jacques..... 36
Route au tabac (La)..... 361
Rouverol, Aurania 392
Rouvrir le débat sur l'adaptation : Kamilla Elliott et les rapports entre le roman et le cinéma 115
Rowland, Roy 163
Rubens, Pierre Paul..... 113
Rue sans issue 164, 206, 432
Ruée (La) 291
Ruggles of Red Gap..... 310
Rumba des îles 346
Russell, Rosalind 230, 280, 394
Rutherford, Ruth..... 393
Ruthless..... 207
Ruy Blas 141

S

Saada, Philippe..... 454, 503
Saboteur 361
Sabouraud, Frédéric..... 117, 125
Sadoul, Georges 126, 252
Sagal, Boris..... 152
Sahara..... 444
Saint (Le)..... 158
Saint, The..... 150, 431
Saint-Estève, M. de 29
Saint-Gelais, Richard . 51, 63, 117, 120, 121, 124, 380, 381, 383, 385, 386, 387, 388

Sale, Virginia 361
Salvador, Henri..... 144
Sam Spade et autres histoires de détectives .. 77, 445, 461, 478
Samuels..... 450, 451
San Francisco 241, 341, 346
San Francisco Hammett Blues 459
Sanctuaire 29
Sanders, George..... 158
Sandrich, Mark.....138, 248, 291, 347
Sang et Or 259
Sang maudit 7, 77, 79, 80, 107, 450, 451, 459, 478
Sanger, Margaret 70
Sans-soucis (Les) 361
Santraud, Jeanne-Marie..... 52, 484
Sarris, Andrew.....277, 278, 279, 280
Satan Met a Lady .. 149, 156, 161, 175, 179, 191, 193, 194, 195, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 208, 218, 223, 224, 284, 343, 506, 524, 525
Saturday Review of Literature (The) 74
Saypol, Irving..... 448
Scandal Sheet..... 419
Scarab Murder Case (The)..... 154
Scarface 163, 164, 432
Scarlet Claw (The) 151
Scarlet Letter (The)..... 140
Scarpetta, Kay 42
Schaeffer, Jean-Marie 467
Schatz, Thomas 78
Schickel, Richard 421, 503
Schilling, Robert 218
Schindler's List (The) F..... 125
Schroeder, Barbet 277
Schulberg, B. P. 149
Scorsese, Martin 124
Scott, Adrian 133
Scott, Walter 141, 144
Scoundrel Time..... 75
Screen Actors Guild..... 132
Screen Writers Guild 132, 134
Sea Beast (The) 140
Sea Wolf (The)..... 139
Seconde Madame Carroll (La)..... 442
Seconds 259
Seconds-L'Opération diabolique 259
Secret Adversary (The) 63, 64, 476
Secret Agent..... 207
Secret de Flambeau (Le)..... 60
Secret du Père Brown (Le) 60, 61
Secret-Agent X-9 439
Secrets of the Lone Wolf 404
Sedgwick, Edward 346
Seegrave, l'inspecteur 35, 37, 41, 42
Segond, Jacques (Jean-Loup Bourget)..... 204
Seitz, George B. 393
Selander, Lesley 153, 178
Selected Letters of Dashiell Hammett : 1921-1960 75, 78, 461
Sellek, Tom..... 449
Sellers, Peter 381
Sellier, Geneviève 62
Seltzer, Charles Alden 143
Selznick, David O. 142, 149
Selznick, Myron..... 384
Sémiotique narrative et textuelle..... 94
Sennett, Mack..... 151
Sept contre Thèbes (Les) 112, 486
Sept Femmes de Barberousse (Les)..... 232
Sequel to the Thin Man..... 285, 288
Serber, Robert 441
Serceau, Michel 82, 174
Serendip (Les trois princes)..... 15, 41
Serendipities. Language and Lunacy 41, 486
Sergent York..... 205
Séries et feuilletons T.V. Pour une typologie des fictions télévisuelles 386
Séries policières, Colloque de Bordeaux..... 62
Setz, George B..... 153
Seuils.....41, 49, 95, 110
Seven Brides for Seven Brothers..... 232
Séverac, Benoît 464
Sewell, Blanche 229
Sex Comedy Without Sex (The) 277, 490
Shadow Man, the Life of Dashiell Hammett ... 73, 460
Shadow of a Doubt 361
Shadow of the Thin Man...7, 263, 290, 291, 297, 304, 305, 306, 307, 308, 310, 312, 313, 315, 317, 320, 321, 327, 328, 330, 331, 333, 334, 337, 338, 339, 341, 342, 343, 350, 351, 352, 357, 358, 359, 360, 362, 363, 364, 366, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 377, 378, 379, 380, 382, 394, 396, 397, 398, 399, 400, 406, 408, 409, 410, 412, 413, 414, 415, 417, 419, 420, 422, 423, 424, 425, 426, 429, 513
Shadow of Zorro (The) 144
Shakedown 168
Shakespeare, William 113, 116, 206, 209, 228, 436
Shamela 36
Shane 173
Shane F 174
Shane, Ted 156, 158, 192, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 227, 228
Sharp, Henry 165
Shaw, Winni 208
Shearer, Douglas..... 230, 393
Shearer, Norma..... 230
Shelley, Mary 141
Shepard, Richard..... 449
Shepard, Sam 449, 454
Sheppard, Carolyn 63
Sheringham, Roger 64
Sherlock Holmes
Sciences et récit 48, 484
Sherlock Holmes à Washington 151
Sherlock Holmes and the Drood Mystery..... 51
Sherlock Holmes and the Secret Weapon, ... 151
Sherlock Holmes and the Voice of Terror 151
Sherlock Holmes contre Jack l'éventreur..... 51
Sherlock Holmes contre Moriarty 151
Sherlock Holmes et la voix de la terreur..... 151
Sherlock Holmes F 151
Sherlock Holmes Faces Death 151, 404, 405
Sherlock Holmes in New York..... 152
Sherlock Holmes in Washington 151
Sherlock Holmes of Baker Street. A Life of the World's First Consulting Detective 51
Sherman, George 325

Sherman, Victor 259
Sherman, Vincent..... 442
Shoedsack, Ernest B. 251, 387
Shop Around the Corner (The)..... 327, 361
Shopenhauer, Arthur 436
Shopworn Angel (The)..... 327
Si l'on mariait papa..... 291, 361
Sidney, George..... 343
Sidney, Scott 143, 150
Siècle de Victoria en littérature (Le)..... 34, 67, 481
Siècle du cinéma (Le)..... 253, 488
Siegel, Don 207, 208
Signe des Quatre (Le) 45, 46, 47
Silas Marner..... 140
Silver, Alain 165, 174, 282, 432
Siméon, Jean-Pierre 113
Sinclair, Upton 67
Singing Bone (The) 33, 53
Single Standard (The)..... 341
Singleton, Penny 347
Siodmak, Robert 207
Sirk, Douglas 276
Sister Carrie..... 67
Sjöström, Victor 140, 341
Skidding 392
Skipworth, Alison 194
Sky Dragon (The)..... 153
Slight Trick of the Mind (A) F..... 51
Slight Trick of the Mind (A) R 152
Sloane, Joel et Garda..... 291, 393
Slow Burgess..... 143
Smart Set (The) 74, 76
Smith, Maggie 381
Smith, Phyll 395
Snell, David 229, 345, 346
Sniper (The)..... 375
So Proudly We Hail..... 138
Sociocritique (La)..... 388, 498
Soif du mal (La) 324
Some Like It Hot 163
Son dernier coup d'archet 38, 47
Son of Kong (The)..... 387
Song of the Thin Man 8, 290, 291, 301, 304, 305, 306, 307, 308, 311, 313, 314, 315, 316, 320, 337, 339, 340, 343, 344, 347, 348, 349, 350, 352, 353, 354, 356, 357, 360, 366, 367, 369, 370, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 379, 388, 396, 397, 398, 401, 407, 408, 410, 411, 412, 413, 415, 417, 419, 420, 422, 423, 424, 425, 427, 428, 429, 430, 440, 515
Songe d'une nuit d'été (Le) 142
Sophocle 14, 15, 112, 116
Sorcières de Hollywood, chasse aux rouges et listes noires (Les)..... 133
Sorel, Julien 121
Sort calamiteux de Mr Higginbotham (Le)..... 28
Soter, Tom 64, 270, 421
Sothern, Ann 392, 394
Soulages, Jean-Claude..... 62
Soupe au canard (La) 138, 165, 201, 367
Sous le ciel des tropiques 213
South of Tahiti..... 325
Southern Yankee (A)..... 346
Spade & Archer : The Prequel to Dashiell Hammett's The Maltese Falcon..... 8
Spade & Archer, une histoire avant *l'histoire du…* Faucon maltais *de Dashiell Hammett* 8, 386
Spade, Sam ..7, 8, 9, 11, 57, 77, 79, 80, 84, 85, 86, 87, 89, 92, 95, 96, 97, 98, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 122, 149, 150, 156, 157, 158, 163, 164, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 204, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 224, 225, 227, 228, 381, 435, 437, 442, 443, 445, 446, 448, 449, 450, 452, 453, 456, 457, 458, 470, 471
Sparkuhl, Theodor 172
Spectre 261, 389
Spellbound 361
Spencer, Herbert..... 47
Spider Woman (The) 151
Spielberg, Steven 125
Spillane, Mickey 73, 174
Spinnen (Die)..... 341
Splendeurs et misères des courtisanes..... 23
Square Deal Sanderson 143
St Clair, Malcom..... 155
St. Louis Blues 252
Stack, Robert..... 137
Stahl, John M. 310, 341, 433
Stars (Les).....416, 435, 494
Star-système hollywoodien (Le) 128, 493
Staube, Ralph..... 325
Steinbeck, John 144
Steiner, Max..... 345
Stekel, William 104
Stendhal.....19, 30, 433
Step Lively, Jeeves 198
Stephenson, James 155
Sternberg, Josef von 140, 149, 207
Sterne, Laurence 38
Stevens, George 174, 232, 421
Stevenson, Robert Louis 46, 124, 144
Stewart, James.....123, 230, 326, 327
Stockwell, Dean 398
Stoker, Bram 144
Stoller, Mike..... 144
Stone, Lewis..... 393
Storm (The) 204
Story of Louis Pasteur (The) 175, 191, 328
Stothart, Herbert 229, 345, 346
Stout, Rex.....56, 57, 307, 479
Strand Magazine (The) 47, 49, 50, 516, 517
Strange Case of Dr. Jekyll and Mister Hyde (The) .. 46, 124
Strange Woman (The)..... 229
Stranger (The) 205
Stranger on the Third Floor..... 207
Strangers on a Train..... 304
Streep, Meryl 277
Street of Chance..... 172
Stroheim, Erich von..... 341
Stromberg, Hunt ... 148, 149, 229, 230, 284, 288, 290, 321, 409
Student Prince (The)..... 292
Studio Committee for Democratic Action..... 132

Study in Scarlet (A) F 151, 404
Study in Scarlet (A) R 53
Stuff That Dreams Are Made Of (The).. 157, 209, 210, 211
Sturges, Preston 206
Style et matière du septième art 123
Sue, Eugène 66
Suez 340
Summer Holiday 232
Sunrise : A Song of Two Humans 343
Sur la piste de Dashiell Hammett (Les trois versions du Faucon maltais) 204
Sur la trace du crime 163
Sur mes lèvres 147
Sur un air de navaja 462
Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste 94
Surveiller et punir 16, 498
Suspense 162
Swanson, Gloria 162
Sweet Smell of Success 259
Sweethearts 341, 347
Syndicalisme, censure et ordre moral ... 127, 132, 135

T

Tabaret, le père 31, 32, 33, 43
Tagore, Rabindranath 116
Taïeb, Éric 63, 499
Take One False Step 325
Talbot, Stephen 449
Tale of Two Cities (A) 142
Tales of ratiocination 27
Talleyrand 23
Talon de fer (Le) 67
Tamiroff, Akim 137
Tango tragique 186
Taro le païen 292
Tarzan 143, 144, 292, 346, 392
Tarzan and His Mate 392
Tarzan Escapes 292, 392
Tarzan Finds a Son 292, 392
Tarzan of the Apes 143, 392
Tarzan the Ape Man 143, 251, 392
Tarzan trouve un fils 292
Tarzan, l'homme singe 143, 251
Tarzan's New York Adventures 292, 392
Tarzan's Secret Treasure 292, 346, 392
Taurog, Norman 200, 439
Tavernier, Bertrand 175, 208, 251
Taylor, Dwight 291
Taylor, Robert 436
Temps : le récit et le commentaire (Le) 239
Temps de l'innocence (Le) F 124
Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique ... 390
Temps et récit, 2. La configuration dans le récit de fiction 35, 36, 47
Terre Chinoise (La) 241
Terror (The) 177
Terror by Night 151
Tess of the D'Ubervilles 141
Tête bien faite (La) 41
Tetzlaff, Ted 178, 187
Thackeray, William 114, 141, 142
Thalberg, Irving 229
Thank You, Jeeves ! 198
Thébaïde (La) 112
Thérenty, Marie-Ève 17
They Can Hang You Once 77
They Died With Their Boots On 207
They Drive by Night 163, 206, 219
Thief of Bagdag (The) 219
Thin Man (The) F ... 7, 8, 64, 65, 82, 87, 105, 110, 125, 130, 149, 157, 165, 192, 194, 195, 196, 203, 228, 229, 230, 232, 237, 248, 251, 259, 274, 275, 277, 278, 280, 281, 282, 284, 285, 290, 293, 304, 306, 307, 308, 310, 312, 314, 318, 319, 321, 322, 324, 325, 328, 329, 332, 337, 339, 340, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 351, 352, 353, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 365, 366, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 377, 378, 379, 381, 382, 384, 386, 388, 390, 392, 395, 397, 399, 400, 401, 405, 406, 407, 410, 411, 412, 413, 414, 417, 420, 426, 429, 437, 438, 441, 445, 446, 452, 457, 477, 495, 496, 510, 514, 520, 529, 530
Thin Man (The) R. 7, 24, 49, 57, 65, 75, 76, 77, 82, 90, 91, 118, 148, 157, 195, 223, 231, 234, 243, 244, 287, 374, 451, 459, 462, 471
Thin Man (The) TV 291, 430
Thin Man Goes Home (The) 8, 290, 291, 292, 299, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 336, 337, 338, 339, 341, 342, 344, 348, 350, 352, 353, 358, 359, 360, 361, 362, 368, 369, 370, 372, 373, 377, 379, 380, 382, 388, 397, 399, 400, 401, 405, 408, 410, 412, 413, 415, 417, 418, 420, 422, 424, 427, 428, 429, 514
Thin Man, Murder Over Cocktails (The) 256, 496
Think Fast, Mr. Moto 405
Third Finger, Left Hand 414
Third Man (The) 26, 237
Third Person 277
This Little Pig 76
Thomas, Ronald R. 24, 34, 37, 48, 51, 485
Thomson, Kristin 327
Thorndyke, le docteur .. 33, 42, 52, 53, 57, 59, 61, 64, 65, 100
Thorpe, Richard 8, 144, 162, 229, 292, 299, 320, 336, 343, 345, 346, 392, 414, 415, 436, 439
Thoughts on the Thin Man 317, 345
Three Little Words 292
Three of a Kind 145
Three Sam Spades, The Shifting Model of American Masculinity in the Three Films of The Maltese Falcon *(The)* 227, 440, 495
Three Strangers 157, 205, 208, 219
Tierney, Gene 137
Tintoret (Le) 113
Tiomkin, Dimitri 351
Tirauclair, le père 32, 33
T-Man 373
To Be or Not To Be 136, 361
To Have and Have Not 206, 444
To Prevent the Prevalent Type of Book Censorship and Adaptation in Hollywood, 1924-1934 .....118, 144, 146, 492
Tobacco Road 361

Todd, Drew 440
Todd, Thelma 208
Toler, Sidney 153, 158
Tolstoï, Léon..... 141, 142
Tone, Franchot..... 394
Too Many Have Lived..... 77
Touch of Evil..... 324
Tour d'écrou (Le)..... 113
Tourmente (La) 204
Tourneur, Jacques..... 137, 373, 444
Tourneur, Maurice 165
Tout ce que le ciel permet 276
Tracy, Spencer..... 230
Trader Horn..... 249, 251
Trafiquant Horn (Le)..... 251
Trahison japonaise..... 325
Train de la mort (Le)..... 151
Train sifflera trois fois (Le) 134
Traité d'histoire des religions..... 55
Tranberg, Charles..... 256
Transgression..... 186
Trap (The)..... 153
Travers, Henry..... 137
Treacher, Arthur 194, 198
Treasure Island F..... 144
Treat'Em Rough 143
Tree, Dolly..... 230, 321
Treizième Lettre ou le mystérieux Docteur Laurent… (La)..... 240, 497
Trésor de Tarzan (Le) 292
Tricks and Treats: An Anthology of Mystery Stories by the Mystery Writers of America Hardcover 451
Tristram Shandy..... 38
Trois essais sur le style 123
Trois petits mots 292
Troisième Homme (Le) 26, 237
Trop ont vécu 77
Truffaut, François..... 454
Trumbo, Dalton..... 133
Tueur à gages F.....145, 148, 168, 375
Tulard, Jean.....154, 206, 292, 326, 361, 375, 436
Tulip 461, 462, 463, 478
Turn of the Screw (The)..... 113
Turner, Kathleen 421
Turner, Lana..... 138
Tuttle, Frank..... 7, 145, 149, 155, 161, 162, 167, 168, 178, 206, 375
Twain, Mark 116, 140
Twice-Told Tales..... 28
Two Mrs. Carrolls (The)..... 442
Tyndall, John 47

U

Ulmer, Edgar G..... 178, 207, 229
Un certain sourire 232
Un chat, des souris : le privé recomposé dans The Long Goodbye 107
Un discours contraint..... 42
Un héros moderne 187
Un jour au cirque..... 292, 367
Un nid de serpents 143
Un nouveau genre « policier », l'aventure criminelle 224
Un sac de billes 118
Un type bien : correspondance 1921-1960 461
Un-American » Hollywood : Politics and Film in the Blacklist Era..... 444
Uncle Abner, Master of Mysteries 57, 58
Under a Texas Moon..... 187
Under the Volcano 205
Undercover Maisie..... 392
Une étude en rouge 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 53
Une femme dangereuse.....163, 206, 219
Une histoire mondiale des cinémas de propagande 131, 135, 136, 137
Une incroyable histoire 187
Une nuit à l'opéra 201, 346
Une ténébreuse affaire 20, 21, 22, 23, 382
Une tragédie américaine 140
Unheard Melodies : Narrative Film Music 345, 349
Union Station 436
United Artists..... 126, 127
Univers, les dieux, les hommes, récits grecs des origines (L') 117
Universal (Studio) . 126, 127, 144, 149, 151, 152, 153, 159, 204, 403, 404
Up Pops the Devil..... 231, 232
Usage du faux. Faits divers et romans criminels au XIXe siècle 17, 18, 408
Ustinov, Peter 154

V

Valentin 60
Valentino, Rudolf 178
Valjean, Jean 23, 25, 26, 29
Van Dine, S. S. 57, 58, 59, 154, 463
Van Dyke and the Mythical Hollywood..... 250
Van Dyke, Woody S. 7, 9, 65, 118, 143, 149, 161, 162, 165, 169, 195, 196, 203, 223, 228, 229, 230, 232, 241, 247, 249, 250, 251, 252, 253, 258, 274, 277, 285, 290, 291, 292, 293, 295, 297, 321, 324, 328, 332, 336, 341, 345, 346, 347, 392, 394, 409, 414, 415, 439, 495
Vance, Philo..... 29, 52, 57, 58, 59, 61, 65, 66, 74, 96, 150, 154, 155, 158, 159, 192, 227, 392, 404, 427, 431, 435, 437
Vanity Fair..... 114, 141
Vareille, Jean-Claude 18, 20, 23, 418
Vautrin.....23, 29, 30, 33, 485
Vavasseur, Renée..... 460
Velasquez, Diego..... 114
Vengeance of Jefferson Gawne (The)..... 143
Véra va mourir..... 61
Verdi, Giuseppe 113
Verdict (The) 207, 208
Verduret 33
Vernant, Jean-Pierre 41, 117, 218, 499
Verne, Jules..... 47
Vernet, Marc. 165, 188, 218, 237, 281, 282, 312, 375, 389, 433, 434, 435, 444
Vers sa destinée 361
Veuve joyeuse (La) 341
Vian, Boris..... 462

Vian, Michèle 462
Vicki..... 292
Victorian Secrecy : Economies of Knowledge and Concealment 24, 483
Vidal, Gore 147
Vidocq 23, 31, 33, 60, 485
Vidor, Charles..... 324
Vidor, King.....165, 167, 193, 229, 346
Vie d'Émile Zola (La)..... 191, 328
Vie de Louis Pasteur (La) 175, 191, 328
Vie est belle (La)..... 232, 361
Vie privée d'Elisabeth d'Angleterre (La) 193
Villard, Marc..... 464
Ville frontière 193
Vine, Barbara 61
Violaine, Paul 30
Violent (Le)..... 375
Viotte, Michel 137, 138
Vipère (La)..... 193
Viva Villa 241
Viviani, Christian 454
Voleur de Bagdad (Le)..... 219, 252
Voltaire 15, 480
Vorkapich, Slavko..... 241, 273, 308
Vous ne l'emporterez pas avec vous 162, 291, 339, 394
Vyvrazdeni rodiny Greenu 155

W

W. S. Van Dyke..... 250
Waggner, George..... 325
Waintrop, Édouard 459
Wajda, Andrzej..... 26
Walk in the Sun (A) 137
Wallace, Alfred Russel..... 47
Walsh, Raoul . 163, 167, 175, 186, 205, 206, 207, 208, 219, 252, 325, 432, 435, 442, 474
Walt Disney Pictures 143
War Comes to America : le cinéma hollywoodien entre effort de guerre et propagande (1939-1945) 131, 135, 136, 137
Ward, Edward 229, 345, 346
Ward, Elizabeth.....165, 174, 282, 432
Warlock..... 174
Warner Bros.. 126, 127, 140, 142, 143, 145, 148, 149, 153, 154, 155, 156, 158, 161, 174, 175, 177, 186, 187, 191, 193, 205, 209, 216, 219, 221, 223, 225, 247, 284, 404, 430, 436, 471
Warner Bros (La)..... 175
Warner, Jack L..... 209, 210, 211
Waterloo Bridge..... 218
Waters, John 125
Watson, le docteur. 29, 42, 44, 45, 46, 47, 49, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 89, 150, 151, 152, 242
Watt, Ian 85
Way We Were (The)..... 134
Webb, Millard 140
Weber, Max 78
Wedding Night (The)..... 167
Wegener, Paul 341
Weinrich, Harald 239
Weissmuller, Johnny 143, 292, 392
Welles, Orson..... 205, 324
Wellman, William A. 140, 162, 172, 178, 186, 229, 346, 432
Wells, H. G. 144
Wells-Lassagne, Shanon..... 107
Wenders, Wim .. 8, 207, 449, 450, 454, 455, 456, 457, 474, 496
Werker, Alfred L..... 26, 151
West ! 143
Westfahl, Gary 385
Westlake, Donald E. 227
Whale, James 144, 218
Wharton, Edith 125, 140
What Ever Happened to Baby Jane?..... 193
What Price Glory 252
When You're in Love 291
While the City Sleeps..... 419
White Angel (The) 191
White Shadows in the South Seas 251
White, Alice..... 182
Why We Fight 136
Wide World of Mystery (The)..... 430
Wieder, Thomas..... 133
Wiene, Robert..... 326
Wilde, Olivia..... 277
Wilder, Billy.....123, 145, 151, 163, 224
Wilder, Gene 151, 431
Wilder, W. Lee 165
Wiles, Gordon 207
William Powell and the Transformation of Ethnic Hollywood 384, 496
Williams, George Valentin 64
Williams, Race 73
Williams, Tennessee 205
Williams, Warren .. 155, 156, 158, 187, 192, 193, 194, 195, 199, 204, 208, 226, 227, 471
Willis, Edward B. 230
Willock, Tim 464
Wilson, Marie 208, 224
Wilson, Michael 133
Wilson, Pt..... 70
Winchester 73..... 327
Window (The) 187
Windsor, Mary 374, 375
Winokur, Mark..... 384, 440
Winter Murder Case (The) 154
Winter, de 441
Winters, Roland 153, 158
Wise Blood 205
Wise, Robert 178, 207, 373
Wolfe, Nero 29, 52, 56, 57, 59, 65, 122, 150, 159, 163, 307, 427, 430, 431, 435
Wolfe, Nero TV..... 430
Woman in Green (The)..... 151, 237
Woman in the Window (The)..... 237
Woman in White (The)..... 34
Woman on the Run 435
Women (The) 341
Women of the Year 421
Wood, Sam 178, 186, 201, 324, 346
Woollcott, Alexander 148
Wrangell, Basil 155
Wright, James 464

Wright, Richard 116
Wright, Willard H. 58
Wright, William 155
Wuthering Heights 118
Wyler, William 164, 193, 204, 205, 206, 224, 432

X

X-9 contre le dominateur 286
X-Files (The) 64

Y

Yeux dans les ténèbres (Les) 163
You Can't Take It With You 162, 291, 339, 394
Young Dr. Kildare 407
Young Mr. Lincoln 361
Young, Terence 389
Your Show Time : *The Adventure of the Speckled Band* TV 431

Z

Zadig ou la destinée 15, 480
Zanuck, Darryl 149, 174, 175
Zazie dans le métro 15
Zeus 33, 466
Zinnemann, Fred 134, 163, 206, 449
Zorro 143
Zorro est arrivé 144
Zucco, George 325, 326

TABLE DES MATIÈRES

TROIS FIGURES DE DÉTECTIVE À HOLLYWOOD : SAM SPADE, NICK CHARLES ET DASHIELL HAMMETT **2**

LES ENJEUX DU GENRE DANS LA CONSTRUCTION DU PERSONNAGE **2**

SOMMAIRE **3**

INTRODUCTION **6**

PARTIE 1 **13**

LA FIGURE DE L'ENQUÊTEUR DANS LES ADAPTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES DES ROMANS DE DASHIELL HAMMETT **13**

CHAPITRE I **14**

LA NAISSANCE DU ROMAN POLICIER, SON ESSOR ET LA PLACE DE LA PRODUCTION DE DASHIELL HAMMETT **14**

1. LA NAISSANCE DU ROMAN POLICIER ET DU PERSONNAGE DE L'ENQUÊTEUR AU XIXÈME SIÈCLE **14**

1.1 - Les conditions de l'émergence d'un genre **16**
La remise en question de l'obtention de la preuve 16
L'essor de la presse, le goût du fait divers et des chroniques judicaires 17

1.2 - De la fictionnalisation du fait divers au roman policier **17**
La fictionnalisation du fait divers : « édifier et distraire » 17
La substitution du roman policier au roman criminel 18
Des influences étrangères et des spécificités nationales 18

1.3 - L'introduction de la figure de l'enquêteur et/ou du criminel dans la littérature légitime au XIXe siècle en Europe et aux États-Unis **19**
Balzac : l'espionnage politique de l'Empire contre les fidèles de l'Ancien Régime 20
Dickens : le policier victorien et son épouse, une prise de conscience 23
Hugo : la société et ses chiens de chasse 25
Poe : le couple du narrateur, témoin « naïf », et de l'enquêteur, « pur esprit 26
Balzac, Dickens, Hugo, Poe : la création de prototypes et de leurs doubles 29

1.4 - Le personnage de l'enquêteur dans la littérature populaire : deux auteurs marquants en France et en Grande-Bretagne : Gaboriau et Collins **30**
Émile Gaboriau (1832-1873), la construction progressive de M. Lecoq 30
Wilkie Collins (1824-1889), l'enquêteur-médecin et une enquête sous stupéfiant 34

1.5 - Narration, personnages, émergence de principes génériques **38**
Le modèle narratif, hésitations et éléments fondateurs 38
Les personnages-clés, une typologie se dessine 40

2. LE PERSONNAGE DE L'ENQUÊTEUR DANS LE ROMAN POLICIER DE LANGUE ANGLAISE 43

2.1 - Naissance d'un mythe : le personnage de Sherlock Holmes dans *Une étude en rouge* (*A Study in Scarlet*) de Conan Doyle 43
Les modèles, Poe et Gaboriau 43
La structure narrative, le modèle Gaboriau 44
Sherlock Holmes, un prototype 46
Le personnage échappe à son créateur, paratexte, réception et transfiction 49

2.2 - Après Sherlock Holmes, du prototype au type 51
Duos et trios : variations autour de la configuration des personnages de Doyle 52
Des personnages singuliers et une narration extra-diégétique 59
Des variations mineures autour du type fondateur 65

2.3 - La reconfiguration du personnage de l'enquêteur dans le roman américain *hard-boiled* au début des années vingt 67
Le contexte économique, politique et social 67
La naissance de la littérature américaine : un nouveau type d'enquêteur : le détective *hard-boiled* 71

3. DASHIELL HAMMETT (1894-1961), DE LA NOUVELLE AU ROMAN 73

3.1 - Une carrière littéraire très brève 74
Les débuts : l'influence des années Pinkerton 74
Première nouvelle en 1922, dernier roman en 1933 75
De la forme brève à la fiction romanesque 76

3.2 - La production romanesque 77
Moisson rouge (*Red Harvest*) 77
Sang maudit (*The Dain Curse*) 79
Le Faucon maltais (*The Maltese Falcon*) 79
La Clé de verre (*The Glass Key*) 81
Un dernier roman, la rupture de *L'Introuvable* 82

3.3 - Évolution de la technique narrative et du discours, du *Faucon maltais* à *L'Introuvable* 84
La narration 85
Effets textuels et paratextuels 90
Du professionnel Spade au bénévole Nick Charles, l'essai du modèle honni : le dandy dilettante 95
Les codes du roman policier 97
Axes thématiques, du cadre du roman policier à celui de l'autobiographie rêvée ? 101
Discours : les deux faces de Hammett, pessimisme et désir de vie flamboyante 105

3.4 - L'évolution du personnage de l'enquêteur et le succès de Nick Charles 106
De l'anonymat de l'Op' de la Continentale à l'individualité de Sam Spade 106
Nick Charles, détective avec chien 108

CHAPITRE II 112

LES ADAPTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES DES ROMANS POLICIERS À HOLLYWOOD LES ANNÉES 30 ET 40 112

1. L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE, PROBLÉMATIQUE 112

1.1 - La transmédialité, une longue tradition 112

De l'oral à l'écriture et la réécriture : une tradition littéraire 112
Transmédialité 113

1.2 - L'adaptation cinématographique, source de débats 115
Les études sur l'adaptation cinématographiques : quelques titres 115
L'adaptation des grands mythes, une pratique reconnue 116
L'adaptation cinématographique de la littérature romanesque 117

1.3 - Les problèmes spécifiques à l'adaptation cinématographique 120
L'incomplétude obligée du texte à adapter 120
La détermination de l'image 122
L'ajustement à la contrainte temporelle du spectacle 124
L'apport des outils propres au cinéma 124

2. L'INSTITUTION HOLLYWOOD 126

2.1 - L' « âge d'or » : les années trente et quarante 126
Le pouvoir de l'argent, les studios 126
Le *star system* et la star, capital et marchandise 128
Conditionnement du public : occultation de la pauvreté et incitation au consumérisme 129

2.2 - Les tensions internes : la censure, l'anticommunisme, la perspective de la guerre 130
Une autorégulation de l'industrie : le code Hays 130
Le syndicalisme et la peur du communisme 131
La perspective de l'entrée en guerre 134

2.3 - L'entrée en guerre, participation d'Hollywood à l'effort de guerre 135
Les films : divertissement et information 136
Le *star system* au service de l'effort de guerre et sa mise en scène 136

3. DE L'ÉCRIT À L'ÉCRAN À HOLLYWOOD 139

3.1 - Adapter toutes les littératures 139
L'adaptation de littérature romanesque légitime, une plus-value culturelle 139
L'adaptation des *dime-novels*, naissance du western et du film d'aventures 142
Entre la *dime-novel* et le roman classique, Hollywood adapte tout type de roman 144
La « fidélité » au texte, le(s) scénariste(s), maître(s) de la narration, sous la contrainte du Code 145

3.2 - Les romanciers et Hollywood : de studio en studio, le cas Hammett 148
Hammett, romancier 148
Hammett, producteur d'histoires 149

3.3 - L'enquêteur dans les adaptations du roman policier à Hollywood : des héros anglo-saxons devenus mythiques ou oubliés 149
Une prédominance de la littérature anglo-saxonne et l'absence d'Agatha Christie 149
Sherlock Holmes : une présence remarquable mais à éclipses 150
Charlie Chan : un personnage reflet de la « fascination réticente » 152
Philo Vance au cinéma : une figure oubliée de dandy 154
Nick Charles, Sam Spade : la possibilité, ou non, de la mise en série 156

3.4 - Des acteurs récurrents et interchangeables pour des films de genre 158
Les acteurs spécialisés ou polyvalents 158
La disparité des séries, rapport entre durée et nombre de films 158
Tous les studios produisent des films de détection 159

CHAPITRE III **160**

L'ENQUÊTEUR, FIGURE POÉTIQUE DES ADAPTATIONS CINÉMATOGRAPHIQUES DES ROMANS DE DASHIELL HAMMETT **160**

1. LES ADAPTATIONS DE *LA CLÉ DE VERRE* : L'ENQUÊTEUR TRADITIONNEL OU LE JUSTICIER SOLITAIRE **161**

1.1 - *La Clé de verre* (*The Glass Key*), Frank Tuttle, 1935. Un pré-*film noir* **162**
Le réalisateur, Frank Tuttle (1892-1963) 162
Un duo d'acteurs pour les rôles masculins de Paul Madvig et d'Ed Beaumont 162
La transformation des personnages, l'effet corporel et la *persona* des acteurs 164
Un film annonçant le *film noir* : fin non satisfaisante, image contrastée 164

1.2 - *La Clé de verre* (*The Glass Key*), Stuart Heisler, 1942 **167**
Stuart Heisler (1896-1979) 167
Un trio d'acteurs 168
Un scénario plus complexe, retour aux sources et modifications 168
Un film considéré comme *noir*, en dépit d'une fin heureuse 170

1.3 - Le personnage du justicier solitaire, Beaumont, Alan Ladd et Shane **173**

2. *LE FAUCON MALTAIS*, TROIS FILMS EXEMPLAIRES DE L'ADAPTATION À HOLLYWOOD **174**

2.1 - Une condensation de l'histoire et une fidélité aux dialogues **176**
Bref rappel du roman 176
Le scénario : la condensation de l'action, la suppression d'un personnage 177

2.2 - Le Faucon maltais (Roy Del Ruth). En 1931, un film pre-code et une success story **177**
Le réalisateur, Roy Del Ruth (1893-1961) 177
Les acteurs interprètes de Sam Spade et Miss Wonderly 178
La narration : une focalisation hésitante et des ajouts notoires 178
Les axes thématiques : hétérosexualité d'un *film pre-code* et misogynie 179
Le paradoxe de l'atténuation de la xénophobie : Sam Spade n'est pas *WASP* 185
Le genre : mélange entre vaudeville, film à énigme, histoire d'amour, comédie, mélodrame 186
Une *success story*, mais un héros partagé 189
Un film oublié ? 190

2.3 - Satan Met a Lady, William Dieterle. Un pastiche ludique ? **191**
William Dieterle (1893-1972), un réalisateur qui aborde tous les genres 191
Le scénario : « on *a* novel by Dashiell Hammett » 191
Bette Davis, vedette d'une comédie se plaçant dans la lignée de *The Thin Man* 192
Le régime parodique de *Satan Met a Lady* en fait un pastiche ludique 195
Satan Met a Lady, parodie du *Faucon maltais* avec l'esprit de *L'Introuvable* ? 202

2.4 - Le Faucon maltais (The Maltese Falcon), John Huston, 1941 **204**
Le réalisateur : un goût pour l'adaptation cinématographique 204
Un quintet d'acteurs, le détective face à des adversaires à sa mesure 205
La narration sous les contraintes du studio et du Code, ajouts et retraits 208
Décors et costumes signifiants 213
L'enquête et le motif de la porte, Sam Spade en Janus/Hermès 215
Remake ou nouvelle adaptation ? 221
La publicité autour du film et sa réception 223

2.5 - L'évolution du personnage de Sam Spade, un retour au roman ? **224**

De l'après-krach à la perspective d'une guerre, du divertissement à l'inquiétude 224
De la permissivité à l'autocensure 225
La constance de la misogynie 226
Le changement du modèle masculin, de la confiance en soi à l'instabilité et au cynisme 227

3. *THE THIN MAN*, WOODY S. VAN DYKE, 1934 228

3.1 - La MGM, un travail d'équipe 228

3.2 - L'adaptation du roman, étude du scénario 230
Bref rappel du texte-source : histoire et personnages 230
Les scénaristes, Frances Goodrich et Albert Hackett, « the real Nick and Nora » 231
Une adéquation au genre « policier » et un jeu avec le Code 233
Que reste-t-il du roman ? 248

3.3 - Le film 249
Le poids du code Hays, entre censure et contournement au tournage ou au montage 253
Du scénario au film : dynamisation de l'action, indices et contre-indices 258
Le détective, son épouse et son chien : le masque de la vie conjugale 267
L'héritage du muet : la représentation de l'enquête menée par la police 272
La musique : en 1934, des codes en développement 274

3.4 - Le(s) genre(s) du film, l'hybridation de la comédie et du film policier 274
« Ils en ont fait un film assez comique » 275
Comédie screwy ou screwball comedy ? 277

PARTIE 2 283

LA FIGURE DU DÉTECTIVE : CONSTRUCTION D'UN MYTHE MODERNE 283

CHAPITRE I 284

APRÈS *THE THIN MAN*, CINQ FILMS REPRENNENT LES PERSONNAGES DE NICK ET NORA (1936-1947) 284

1. *THE THIN MAN*, ROMAN ET FILM : UNE VEINE SCÉNARISTIQUE 284

1.1 - Les continuations autographes et la collaboration avec les scénaristes 285
Une histoire retravaillée par les scénaristes : *After the Thin Man* 285
L'utilisation d'un matériel préexistant : *Another Thin Man* 286
Une dernière histoire qui « frise l'absurde » : *Sequel to the Thin Man* 288
L'épuisement de l'intérêt pour les personnages 289
L'unité scénaristique des trois premiers films 289

1.2 - Les continuations allographes : une succession de collaborateurs 290
L'équipe du dernier film entièrement renouvelée 290
Parmi les nouveaux collaborateurs, quelques points à relever 291

2. LES FILMS, SUJETS 292

2.1 - After the Thin Man (Woody S. Van Dyke, 1936) 293
Les personnages 293
L'histoire : la vengeance d'un amoureux éconduit 293

2.2 - Another Thin Man (Woody S. Van Dyke, 1939) 295
Les personnages 295
L'histoire : une fille adoptive ingrate et jalouse 295

2.3 - Shadow of the Thin Man (Woody S. Van Dyke, 1941) 297
Les personnages 297
L'histoire : la corruption d'un homme politique 297

2.4 - The Thin Man Goes Home (Richard Thorpe, 1945) 299
Les personnages 299
L'histoire : le temps de la guerre et les ennemis de l'intérieur 300

2.5 - Song of the Thin Man (Edward Buzzell, 1947) 301
Les personnages 301
L'histoire : un musicien introuvable et la vie de Nick Jr. menacée 302

3. LES CHOIX NARRATIFS, THÉMATIQUES ET CINÉMATOGRAPHIQUES 303

3.1 - La comédie enchâsse la mise en place et la résolution de l'intrigue policière 304
La comédie, ouverture et clôture des films 304
L'intrigue policière, ouverte par le crime et clôturée par la réunion finale 305

3.2 - L'évolution de la thématique, de l'après-krach à l'après-guerre 309
Classes sociales, capitalisme, peur des étrangers mais peur des « rouges » évitée. 309
Le repli sur la famille, quelles conséquences sur les personnages ? 313

3.3 - Le Code se met en place : stratégies de contournement 316
La transgression déléguée au personnage d'Asta : besoins et *miscegenation* 316
L'application du code confiée aux personnages dans *The Thin Man Goes Home* 318
L'institution du mariage et la fidélité mises à mal … en paroles 319
Le code transgressé par l'application des codes du *film noir* à son apogée (1947) 320

3.4 - Réhabilitation d'un réalisateur, Woody S. Van Dyke : les choix cinématographiques au service du film à énigme de 1934 à 1941 321
La maîtrise de l'outil : l'évolution des séquences de montage 321
Les acteurs, l'effet corporel et la caractérisation par le costume 323
Indices et contre-indices visuels du genre policier : mise en scène, cadrage et montage 332

3.5 - Les deux derniers films, vers la discontinuité 336
Deux nouveaux réalisateurs : Richard Thorpe et Edward Buzzell 336
Les facteurs de continuité 336
Les facteurs de discontinuité, la croyance du spectateur perturbée 338

3.6 - Une unification de l'ensemble des films par un éclairage de *film noir* 340
Le contraste, réversé à l'intrigue policière 340
La lumière diffuse appliquée aux scènes intimes 343

3.7 - Une continuité évolutive dans le traitement de la musique et du son : vers le classicisme hollywoodien 344
La collaboration des musiciens et des réalisateurs à la MGM 345
La musique diégétique, du « numéro » isolé à sa prise en charge par les acteurs 347
La musique non-diégétique : soulignements, transitions et leitmotiv 349

CHAPITRE II 356

PROBLÉMATIQUE DU GENRE ET MODÉLISATION DES FORMES « SUITE » ET « SÉRIE » DANS LES SIX FILMS DU « THIN MAN » **356**

1. LE(S) GENRE(S) DES FILMS **356**

1.1 - Le registre de la comédie **356**
Le comique du corps 357
Les rôles-types du comique de caractères et sa mise en valeur par les acteurs 359
Le personnage en situation, principe dramaturgique, et la modalité de la répétition 361
Les objets malmenés et le comique de destruction 365
Le comique verbal 365
Un des codes du genre policier détourné, la réflexivité au second degré 367

1.2 - L'énigme policière neutralisée par le registre de la comédie **369**
Asta, chien comique, adjuvant innocent 369
Les réunions finales : l'effet dramatique déjoué par le jeu des suspects 369
Tout au long des enquêtes, paroles, personnages, sous-entendus comiques 370

1.3 - Du film à « numéros musicaux » au film musical **371**

1.4 - Une hybridation dans le dernier film avec le *film noir* **372**
Un début de comédie familiale 373
Deux séquences hétérogènes 374
Les personnages féminins du *film noir* 374
Le détective impuissant 376

1.5 - Les génériques des six films, marqueurs du genre **376**
Le générique de *The Thin Man* s'appuie sur la plus-value d'une adaptation 377
Progression vers une identité générique 378
Asta au générique, marqueur de la comédie 379

2. LES FILMS DU « THIN MAN » ET LA TRANSFICTIONNALITÉ **380**

2.1 - Le devenir du personnage de transfiction et sa légitimité **381**
La légitimité du personnage des continuations autographes et allographes 382
La particularité des continuations cinématographiques 384

2.2 - Les mots qui nomment le rapport au temps des transfictions par rapport à celui du texte-source **385**

2.3 - Les formes de la *suite* et de la *série* **386**
La suite : « le tout vaut plus que ses parties » 387
La *série* : les parties « l'emportent sur le tout » 388

3. LES FILMS DU « THIN MAN » : COMBINAISON DE LA *SUITE* ET DE LA *SÉRIE* **390**

3.1 - La Métro-Goldwyn Mayer, les *series* et les *serials* **391**
Maisie, une héroïne de série 392
Tarzan entre la suite ou la série 392
Andy Hardy, héros d'une suite 392

3.2 - Les marqueurs de la *suite* : transtextualité, passé intra-diégétique et évolution du personnage de l'enfant **394**
Les trois premiers films : transition par la diégèse et l'image dans les clôtures et les ouvertures 395
Le développement de l'enfant, cohérent avec le temps écoulé réel 398

3.3 - Les marqueurs de la *série*, l'absence de repères chronologiques **398**
Nick dans le roman et l'adaptation : déjà un personnage « tout fait » 398
L'évocation d'un passé extra-diégétique 399

3.4 - Les interpénétrations de la *suite* et de la *série* **400**
Les personnages de la *suite* traités sur le mode de la *série* et vice-versa 400
La rencontre des deux personnels narratifs de la *suite* et de la *série* 401

4. LA NOTION D'ENSEMBLE, ÉTUDE DU PARATEXTE **401**

4.1 - Les titres des films : de la notion de *suite* à celle de *série* **402**
Le nom du héros : stratégies à l'œuvre dans les années trente et quarante à Hollywood 403
Les indications de l' « opérateur fictionnel » 404
Les titres des films du « thin man » et l'opérateur fictionnel 405
Les titres français, allers-et-retours entre Nick et « l'introuvable » 407

4.2 - Les bandes-annonces, la disparition de la notion de *suite* au profit de celle de *série* et, avant tout, d'*ensemble* **409**
Les séquences : le couple vs l'énigme 409
L'écrit : typographie et stratégie de communication 411
Les deux acteurs dans le paratexte des autres films du studio 414

CHAPITRE III **416**

DE WILLIAM POWELL À HUMPHREY BOGART, VERS LE MYTHE « HAMMETT » **416**

1. L'ÉVOLUTION DE LA TYPOLOGIE DES RÔLES DANS LES FILMS DU « THIN MAN » ET LA REDÉFINITION DU PERSONNAGE DE NICK CHARLES **417**

1.1 - La typologie du suspect évolue et rejoint celles des victimes et coupables **417**
Victimes et coupables, tous condamnables, blancs et anglo-saxons 417
Le coupable et son double innocent 419
L'évolution du suspect, du *latin lover* au *WASP* 420

1.2 - L'évolution du personnage féminin, de l'épouse soumise à la femme castratrice **421**
La femme enfermée se libère … en cachette, elle agit sans réflexion 422
L'épouse, devenue mère, règle la vie domestique et régit son époux 423
Mais la femme reste fondamentalement conservatrice 423

1.3 - La régression de Nick : assimilation à Asta et perte de ses compétences **424**
La régression vers l'enfance 424
L'assimilation au chien de compagnie 425
La perte des compétences dans le dernier film 425

1.4 - La redéfinition du personnage du détective Nick Charles **425**
L'enquêteur des quatre premiers films 425
Le dandy, marié et père de famille, un oxymore ? 427
La mise en danger de Nick Jr. n'autorise plus la flânerie 428
La médiation entre deux mondes sociaux, absente des derniers films 428
Le surhomme peut-il vaincre sans péril ? 429

2. LE DÉTECTIVE TRADITIONNEL POUSSÉ VERS LA TÉLÉVISION PAR LE PRIVÉ DU *FILM NOIR* **430**

2.1 - La désaffection du cinéma pour le héros du film à énigme **430**

Sherlock Holmes, le premier personnage à reparaître à la télévision et au cinéma 431

2.2 - Le *film noir* et sa clôture problématique en adéquation avec son temps 432
L'apparition du *film noir* 432
Une clôture problématique 433
L'enquêteur du *film noir* : une figure prométhéenne prestigieuse 434

2.3 - L'enquêteur du *film noir* et les acteurs qui l'incarnent 435
L'enquêteur du *film noir* 435
Le registre étendu des acteurs du *film noir* : une adéquation avec leurs rôles 435

3. LA FIGURE DU DÉTECTIVE : VERS LE MYTHE « HAMMETT » 436

3.1 - Le Nick Charles de Powell éclipsé par le Sam Spade de Bogart 437
William Powell prisonnier d'un personnage, le dandy « art déco » 437
Humphrey Bogart : la représentation d'une virilité « moderne » 442

3.2 - Dashiell Hammett, héros de sa propre vie, prend la place de ses créatures 446
L'icône publicitaire 446
Une victime du maccarthysme avec la morale personnelle d'un Sam Spade 448
Dashiell Hammett, personnage historique au cinéma et à la télévision 449
Dashiell Hammett, personnage fictionnel en littérature et au cinéma 450

3.3 - Le mythe « Hammett » en France 459
Gallimard et la Série Noire 459
De nouvelles traductions : un filon éditorial partagé 460
Les traductions de Hammett et Chandler : deux traitements différents 462
Un processus de mythification 462
Dashiell Hammett, un héros pour la jeunesse ? 464
Le message du mythe « Hammett » 467

CONCLUSION 468

BIBLIOGRAPHIE 476

FILMOGRAPHIE 502

DOCUMENTS ANNEXES 504

INDEX 532

TABLE DES MATIÈRES 558