Les <femmes fatales> du film noir de cinémathèque ne contribueraient-elles pas à la survie d'un sémantisme issu du *fatum*, dans la lexie <*fatal*> en français et en anglais contemporain ?

Jean-Louis Vidalenc

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/2821>

DOI : 10.4000/esa.2821

ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010

Pagination : 163-181

ISSN : 2116-1747

Référence électronique

Jean-Louis Vidalenc, « Les <femmes fatales> du film noir de cinémathèque ne contribueraient-elles pas à la survie d'un sémantisme issu du *fatum*, dans la lexie <*fatal*> en français et en anglais contemporain ? », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 25 novembre 2018, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/esa/2821> ; DOI : 10.4000/esa.2821

LES <FEMMES FATALES> DU FILM NOIR DE CINÉMATHEQUE NE CONTRIBUERAIENT- ELLES PAS À LA SURVIE D'UN SÉMANTISME ISSU DU *FATUM*, DANS LA LEXIE <*FATAL*> EN FRANÇAIS ET EN ANGLAIS CONTEMPORAINS ?

Jean-Louis Vidalenc

Université Michel de Montaigne, Bordeaux III

Abstract:

This article starts from the loss of perception by most native speakers of English and French of a semantic trait in the lexical item <*fatal*> in both languages, e.g. « *the fatal cart* » in John Gay's *Beggar's Opera*. Our purpose is not to grieve over the decline of classics in secondary school teaching but to suggest that <*femmes fatales*> in noir films may help the film public to keep the memory of an historically significant component of the lexicon of several languages in Western culture.

A difficulty arises from the culture clash with the semantic network of <*scarlet woman*> based on a frequent misunderstanding of the Gospel over centuries (Magdalen as a bad girl in red dress). The contribution of filmmakers (G.W. Pabst, Max Ophuls, Otto Preminger, Billy Wilder etc...), educated and trained time-zones away from the Bible Belt, illustrates how the melting-pot of cultural backgrounds in Hollywood, in the late thirties, resulted in the quality we still find in the films of the period.

A discussion based on Billy Wilder's *Double Indemnity* (1944) and other film-school friendly movies argues that film makers sidestepped the studios' marketing teams and created female characters who are definitely not stereotypes.

Keywords: fatal, femme fatale, lexicology, semantics, noir film, scarlet woman, Billy Wilder, Black Mask, film posters, film, costume design

Il n'est pas inhabituel que la linguistique soit détournée de son fonctionnement prévisible par la publicité ou le marketing. Il est toutefois

moins courant qu'une utilisation de ses outils dans la commercialisation des produits culturels débouche sur une interrogation compatible avec celle des lexicologues travaillant sur l'évolution diachronique du lexique.

Celui qui a conçu la jaquette du DVD du film de Brian De Palma, *Femme Fatale* (2002), a vraisemblablement estimé que présenter le programme de sens du titre en trois points, à côté d'une photo de l'actrice principale prise peu avant un des deux plans que le réalisateur a voulus sexuellement explicites, était de nature à stimuler les ventes.

Le lexicologue cinéphile a été interpellé par ce qui ressemblait beaucoup à une réponse d'étudiant à un exercice de contrôle continu qui aurait porté sur l'analyse du contenu sémantique de <*femme fatale*>. Nous ne commenterons pas ici les trois sémantismes retenus par l'homme de publicité :

Sulfureuse
machiavélique
sensuelle

Nous avons été interpellés par l'absence du sémantisme étymologique issu du *fatum* latin. À l'inverse, on pourrait soutenir que si on avait trouvé sur la jaquette de ce film une analyse sémantique de <*femme fatale*> pertinente pour Dalila, Lady Macbeth ou Carmen, nous nous serions trouvés devant un cas de publicité mensongère.

Trop absorbé par les mouvements de caméra, souvent réussis comme il sait le faire, centrés sur des femmes qu'il trouve très belles ou sur un Paris qu'il affectionne, De Palma oublie que c'est autour de leur gestion du sémantisme étymologique de <*fatum*> et plus encore de son substrat culturel que ses devanciers de la grande époque du noir ont construit des oeuvres qui leur survivent. Lorsqu'il cite un de ceux-ci, en projetant le générique de son film en surimpression sur une centaine de secondes de *Double Indemnity* (1944), il souligne, malgré lui, le décalage entre son personnage féminin et celui créé par les deux scénaristes Raymond Chandler et Billy Wilder. On ne s'attardera pas à commenter l'écart avec la Médée de Pier-Paolo Pasolini ni avec les Carmen filmées par Carlos Saura ou Francesco Rosi.

On pourrait soutenir que De Palma a pris en compte l'emploi de <*femme fatale*> par un public qui, dans son ensemble, ne manifeste pas d'affinités culturelles avec l'héritage des antiquités grecque et latine. On peut aussi admettre que l'usage de <*fatal*> dans son film est proche de celui que l'on peut saisir au vol lorsque certains usagers des transports en commun font bénéficier leurs voisins de leurs échanges téléphoniques.

L'hypothèse que nous soumettons au débat dans cet article est que dans le substrat culturel qui sous-tend actuellement l'emploi et la compréhension de <*fatal*>, en français et en anglais, les souvenirs de quelques grandes scènes de

classiques du noir ont assumé le relais d'enseignements bien moins présents dans les établissements actuels de second degré.

On peut estimer que ce passage du témoin a été facilité par la grande culture de réalisateurs et de scénaristes qui ont su adapter l'<αναγκη> des grandes tragédies grecques de l'antiquité à la structuration narrative de leur film. Ils se sont situés en bout de chaîne d'une tradition de trente siècles de création de personnages et de leurs interactions. Dès le muet, Hollywood s'était intéressé à des histoires où l'arrivée d'une femme dans la vie d'un homme débouche inéluctablement sur la déchéance ou la mort.

N'oublions pas que la proximité de la lexie <fatale> avec une fin tragique est toujours bien présente dans la culture italienne active :

Taccia il bronzo a me fatale (Verdi, *Les Vêpres Siciliennes* (1855/1863))

Dans des manuels français de collège et de lycée, on en trouve des occurrences allant de Bossuet à Charles de Gaulle. En anglais, elle est très présente chez Shakespeare et Congreve; dans *The Beggar's Opera* de John Gay (1728), la compagne du bandit de grand chemin redoute que son homme soit un jour transporté dans « the fatal cart », (la charrette qui transporte les condamnés à proximité du gibet). Outre-Atlantique, Margaret Atwood dans *The Penelopiad* (2005) évoque « the Three Fatal Sisters », les Parques.

Une relecture commentée de *Double Indemnity* illustrera dans un premier temps notre hypothèse de la contribution essentielle de scènes fortes à la résistance à l'extinction du sémantisme issu du *fatum* latin dans <fatale>. Dans un second, nous recadrerons brièvement cette relecture dans l'univers culturel du noir : affiches, substrat religieux, etc. On y verra que le marketing de la *scarlet woman* a bien avant De Palma contribué à l'oubli du sémantisme historique.

Outre sa place dans les écoles de cinéma et dans les programmes universitaires, *Double Indemnity* (1944 (Assurance sur la Mort)) occupe une place de choix dans les encyclopédies spécialisées et de très nombreuses structures qui procèdent à des classements de films de cinémathèque par ordre de mérite. On rappellera que Woody Allen le place au tout premier rang de sa sélection personnelle.

On sait que les trois vedettes – Barbara Stanwyck, Fred Mac Murray, Edward G. Robinson – ont d'abord hésité à accepter de participer à un projet très décalé par rapport à leur vécu professionnel antérieur. Ils ont reconnu plus tard qu'ils y avaient trouvé un des plus grands, voire le plus grand, rôle de leur vie.

La puissance de la créativité de Billy Wilder lui a permis d'explorer divers genres, et parfois comme on le verra, d'aller au delà de leurs limites habituelles. Il est vraisemblable que cette disponibilité envers les diverses facettes du cinéma entre pour beaucoup dans la réussite de *Double Indemnity*.

Il a en commun avec d'autres réalisateurs de tout premier plan, comme John Houston, Stanley Kubrick, Luchino Visconti, Orson Welles etc. d'avoir su enrichir sa filmographie en refusant les facilités et les pièges d'un genre souvent considéré comme mineur. En transcendant les limites, il en a aussi fait connaître des facettes inédites. Les pistes d'expression cinématographiques qu'il a ouvertes ont amené Bertrand Tavernier, François Truffaut, et plus récemment encore Kenneth Branagh à en suivre quelques-unes.

Billy Wilder avait très soigneusement préparé le tournage en particulier en participant à l'adaptation avec Raymond Chandler du roman éponyme de James M. Cain. Il est notoire que leur collaboration a souvent été conflictuelle, mais on peut surtout remarquer que leurs deux cultures se sont révélées complémentaires dans la mise en oeuvre d'un film remarquablement construit. La mécanique d'horlogerie d'une tragédie à deux étages s'articule autour de la progression du doute semé entre les amants meurtriers. L'enquêteur-chef de la compagnie d'assurances, Barton Keyes, remarquablement interprété par Edward G. Robinson, a suffisamment de métier pour prévoir la réussite de sa stratégie de destruction de la confiance dans le couple.

Ce fin limier file à plusieurs reprises la métaphore de la ligne de tram dont le dernier arrêt est le cimetière, et l'inscrit en filigrane de sa tactique de pressions sur l'élément du duo meurtrier qu'il est sûr d'avoir identifié, Phyllis, pour que leur passion se dissolve, que leurs déchirures les amènent à s'entretuer. On sait que Wilder détestait passer sous les fourches caudines du Hay's code et plus encore négocier avec les extrémistes catholiques et protestants qui veillaient à son application tatillonne. Il a en apparence respecté leur consigne : les coupables ne survivent pas longtemps à leur forfait. Il n'a pu s'empêcher d'effectuer un double clin d'oeil au public qui le comprend, d'une part ce n'est pas la justice américaine qui passe, de l'autre plusieurs indices montrent que la compagnie d'assurances oeuvre dans le sens d'une brouille entre les deux amants. Qu'ils s'entretuent permet à *Pacific All Risk* de ne pas verser la « double indemnity » et évite les frais d'un procès.

Une des affiches du film montre Barbara Stanwyck assise dans le bureau du PDG de la compagnie d'assurances assisté d'Edward G. Robinson et de Fred Mac Murray faisant front avec un certain panache à l'accusation d'assassinat. Ce plan du film pourrait avoir été mis en scène dans le théâtre post-brechtien des années soixante-dix : c'est en effet le grand capital et non la justice d'État qui mène la chasse contre les assassins. Dans le roman de Cain comme dans le film, c'est un parent spirituel éloigné des chasseurs de primes de la conquête de l'Ouest, ayant délaissé le six coups pour le calcul des probabilités, armé de grilles statistiques, qui représente l'<angel of death> et va se faire l'agent de la colère des puissants.

Les <femmes fatales> du film noir de cinémathèque ne contribueraient-elles pas à la survie...

Les hommes de publicité qui ont choisi de reproduire cette scène ont vraisemblablement pensé à une continuité avec la culture du théâtre de l'antiquité grecque : l'*αναγκη* s'inscrit en filigrane de l'action depuis la seconde où Fred Mac Murray a associé sa réaction au bracelet qui entoure la cheville de Barbara Stanwyck au contour intonatif qu'elle emploie quand elle pose la question « *accident insurance* ? ». L'*υβρις* des deux complices les mène à leur perte en leur ayant fait croire qu'ils étaient de taille à affronter la réincarnation des dieux de l'Olympe, le *chairman* de *Pacific All Risk Insurance* et ses collaborateurs proches. Cela les mènera à douter de leur passion avant de se détruire l'un l'autre.

Lorsque Wilder et Chandler se sont trouvés contraints d'abandonner la fin initialement prévue dans la chambre à gaz de la prison de San Quentin, ils ont su rapidement mettre en place un dénouement qui confirme les ambitions qu'ils avaient pour leur film.

Une des qualités de cette fin réside dans sa compatibilité avec plusieurs lectures possibles de l'oeuvre. Ceux qui sont attachés à la représentation canonique de la femme fatale bien illustrée dans une autre culture par :

Je vais voir de près cette femme
Dont tous les artifices maudits
Ont fini par faire un infâme
De celui que j'aimais jadis;
Elle est dangereuse, elle est belle...

voient leur approche confirmée par les dernières paroles de Phyllis à quelques secondes du coup de revolver qui va la tuer :

I never loved you, Walter. Not you, or anybody else. I'm rotten to the heart. I used you, just as you said. That's all you ever meant to me.

Lorsqu'elle prend le contre-pied de « I never loved you » qu'elle a affirmé une seconde avant :

– until a minute ago. I didn't think anything like that could ever happen to me.

Beaucoup partagent la réaction immédiate de son amant et ont la conviction qu'elle ment et qu'elle effectue une tentative désespérée de le convaincre de ne pas la tuer. Elle a deviné qu'il est venu pour cela. Elle a tiré avant lui, mais ni elle ni lui n'ont conscience qu'il est mortellement blessé.

Walter :

I'm sorry, baby. I'm not buying.

Cet échange est souvent cité pour étayer une perception du personnage qui la situe dans la tradition des grandes manipulatrices du catalogue des cinémathèques. On peut toutefois observer que Chandler et Wilder ont ouvert une piste permettant une perception de leur personnage féminin principal qui ne la limite pas à la représentation clichéiforme de la « mauvaise femme » lorsqu'elle répond :

Phyllis :

I'm not asking you to buy. Just hold me close.
She reaches up to his face and kisses him on the lips.

Il tire deux fois. Elle meurt dans ses bras.

Wilder et Chandler ouvrent ainsi une autre piste de compréhension de la fin du film : l'échange de coups de feux mortels entre les amants a fonctionné entre eux comme une *Καθαρσις*. Juste après qu'elle tire sur lui, juste après qu'il tire sur elle, le vécu négatif des doutes et des frustrations accumulées depuis le meurtre est purgé. Elle d'abord, et lui après, mesurent que leur relation a constitué le moment affectif le plus fort de leur vie.

Les scénaristes consolident cette piste en deux étapes. Dans un premier temps, une seconde après la mort de Phyllis, une indication scénique réintroduit la tendresse entre eux :

Her head falls limp against his shoulder. Slowly he lifts her and carries her to the davenport. He lays her down on it carefully, almost tenderly.

Dans un second, lors de la confession au dictaphone – fructueuse idée de Chandler – Fred Mac Murray n'emploie d'intonation agressive que pour rendre compte d'une émotion ancienne en flash-back. Il ne sait pas que la balle qu'il a reçue lui laissera tout juste le temps de faire connaître sa version des faits, mais il ne perd pas une minute à déverser de la négativité verbale envers celle qu'il a aimé. Beaucoup de spectateurs s'attendraient pourtant à un ressenti agressif. Walter ne rejette pas sur Phyllis la responsabilité de l'échec de leur plan ni même de ce qui lui arrive. Il assume le fiasco.

Son comportement se situe aux antipodes de celui de l'amant assassin de *The Postman Always Rings Twice* – inspiré par un autre livre de James Mac Cain – qui rejettera la responsabilité sur une femme qu'il a pourtant séduite sur un mode plutôt 'rueux'. Le lecteur et le spectateur sont malheureusement plus habitués aux personnages masculins qui, après un épisode amoureux intense avec une femme qui peut être classée parmi les femmes fatales, se répandent en pleurnicheries et récriminations diverses.

En ce qui concerne la perception des personnages, on peut aussi se demander si, depuis les années soixante, la composante la plus jeune des spectateurs ne surinterprète pas l'interprétation métaphorique du noir et blanc.

Il n'est pas impossible qu'un public moins entraîné à percevoir les nuances d'ombres et lumières instillées par les metteurs en scène et chefs opérateurs situe les protagonistes dans une certaine mythologie négative. On peut se poser la question de savoir si on n'est pas confronté à un handicap 'sociologique' dans la perception des nuances qui contribuent à la richesse du genre.

D'autres phénomènes socio-culturels expliquent peut être que cette hétérogénéité dans l'appréciation de la complexité des *dramatis personae* soit plus présente dans un genre du spectacle vivant traditionnellement associé au multicolore. Rappelons la similitude que nous venons de mentionner entre la fin de la *Carmen* de Bizet et celle de *Double Indemnity* :

Carmen à Don José :

Je sais bien que tu me tueras;

puis deux minutes après, Carmen à Don José :

Non, je ne t'aime plus.

On peut comprendre, et même se féliciter, que des metteurs en scène travaillant dans ce lieu éminemment propice aux nuances qu'est la capitale du cinéma aient souhaité ne pas se cantonner à la linéarité consternante des personnages que l'on observe par exemple dans *Birth of a Nation* (1915).

Ces remarques sur les limites de la perception en noir et blanc des personnages ne constituent nullement une réserve vis-à-vis du travail du chef opérateur de Billy Wilder. La photo de John Seitz, qui recueillit sept oscars au cours de sa carrière et avait pleinement assimilé les canons de l'expressionnisme allemand, entre pour beaucoup dans le succès du film depuis plus de soixante ans. On cite souvent le morceau d'anthologie du début du film, où les barreaux d'une cellule sont suggérés par les jeux d'ombres entre les lamelles des stores vénitiens. Nous retiendrons ici le dégradé des jeux de lumière sur le visage de Phyllis, iridescence d'ombres en phase avec les étapes de la dégradation de la relation amoureuse.

Lors d'une des rares rencontres 'clandestines' avec Walter que permet la situation, les lunettes noires très prégnantes dans le plan, qu'elle porte au supermarché, ne lui permettraient vraisemblablement pas de distinguer en tête de gondole une boîte de petits pois d'un shampoing. Dans une situation où il faudrait pouvoir interpréter une intonation en plongeant son regard derrière la rétine de la personne en face de soi, on peut être tenté de mettre en rapport la violence de ce noir profond des verres de lunette avec l'impossibilité de la communication « entre quatre yeux » entre les amants.

Mentionnons un autre plan où les ombres et les lumières sur les visages ouvrent la voie à des interprétations qui n'ont pas été développées dans l'ensemble des commentaires que nous avons pu lire. Dans la scène de cache-

cache entre Barbara Stanwyck et Edward G Robinson, dans le couloir devant l'appartement de Fred Mac Murray, est ce que les forts contrastes de lumières de studio sur les visages n'ouvrent pas une piste où le subconscient de l'enquêteur a entr'aperçu la clef de l'énigme mais n'en tire pas les conséquences ?

Double Indemnity, a, plus que bien d'autres films où des femmes fatales interviennent résisté à l'usure du temps. Plus encore, il semble faire partie du petit nombre d'oeuvres qui, bien après leur sortie en salle, suscitent des interprétations de nature à renouveler l'intérêt qu'on leur porte.

Ce qu'on peut appeler la première vague des études féminines des années quatre-vingt a bien travaillé sur la relativisation de l'opprobre traditionnellement déversée sur Phyllis. Après que les commandements du Hay's Code aient cessé de condamner sans appel une femme qui avait enfreint sans trop d'états d'âme « thou shalt not commit adultery » et « thou shall not kill », d'autres interdits stigmatisaient la femme fatale dans son rôle « historique » et « sémantique », le rôle de celle qui a su utiliser son pouvoir de séduction pour détruire moralement l'homme qui a eu le malheur de s'intéresser à elle.

Nombre de contributions de la mouvance féministe ont 'contre-attaqué' sur ce dernier point en faisant observer, comme nous l'avons mentionné plus haut, que le personnage de Walter, joué par Fred Mac Murray, précise dans sa confession au dictaphone :

I killed him for money – and a woman –.

et ne témoigne pas à charge contre celle qu'il a aimée. On peut surtout remarquer que le moment de colère contre Phyllis qu'il n'accusera que quelques minutes en début de film de vouloir tuer son mari semble moins déclenché par un souvenir de *Sunday School* que par sa formation chez son employeur sur les moyens à mettre en oeuvre pour détecter les tentatives de fraude. Il ne cache d'ailleurs pas que sa fibre morale s'est révélée défailante :

I fought it, only maybe I didn't fight it hard enough.

La défense de Phyllis a fait remarquer, à juste titre, que, si on examine la piste de la femme manipulatrice, elle n'éprouve pas grande difficulté à faire collaborer Walter à son projet. Il ne lui faudra que quelques heures pour oublier qu'il a claqué la porte après l'avoir violemment accusée de projeter un meurtre. Il oubliera dans ses bras. Ceux qui sont attachés au stéréotype de la femme fatale du Noir trouvent une confirmation du machiavélisme qu'ils attribuent à Phyllis dans :

I must have said something that gave you a terribly wrong impression. You must surely see that. You must never think anything like that about me, Walter.

D'autres considèrent que les jeux sont faits : Walter veut cette femme depuis la seconde où il a aperçu son bracelet de cheville. Il a compris que le moyen le plus rapide d'arriver au résultat qu'il souhaite consiste à exploiter la piste qu'elle lui a indiquée : poursuivre une conversation amicale autour des procédures de règlement des sinistres couverts par une assurance-accident.

Un argument plus juridique en faveur de Phyllis porte sur le fait que l'accusation d'avoir commis un meurtre pour lui permettre d'épouser son mari actuel repose sur le seul témoignage de sa belle fille, post-adolescente, qui la déteste. Il a aussi été observé que la nature de la relation entre le père et sa fille peut poser question.

S'il paraît évident dès le début du film que le mariage de Phyllis n'est pas très heureux, on pourrait lui objecter au tribunal que le fait qu'elle l'ait vécu comme une prison ne repose que sur sa parole. De nombreux spectateurs ont pu interpréter ce qu'elle dit de son vécu de femme mariée comme une facette de son comportement de femme fatale, soucieuse au premier chef de son intérêt financier, qui cherche un point d'appui dans une stratégie de séduction intéressée. Des auteures féministes ont justement versé au débat que le décor de la maison où elle vit porte peu sa marque, que les assistants de Wilder ont su y construire une atmosphère étouffante. Au fin fond de cette subtopia désespérante pour nouveaux riches, l'apparition du bracelet de cheville fait surgir l'espoir que la vie reprenne ses droits. Il a aussi été remarqué que Phyllis ne peut ressentir le choix des photos que comme une violence : aucune photo d'elle n'est visible, mais la caméra met bien en évidence celles la première femme de son mari et du duo père - fille.

Les femmes fatales du noir partagent le même destin, dans l'intrigue du scénario et leur image post-mortem que les héroïnes de l'opéra classique. Une étude, dans le sillage du bel ouvrage que Catherine Clément a consacré à ces dernières, permettrait de mieux cerner la différence avec laquelle elles semblent être perçues par ceux qui s'intéressent à leur histoire.

Au cours des années quatre-vingt-dix, dans des universités américaines qui avaient ouvert des ateliers d'écriture cinématographique, de nouvelles grilles pour construire des personnages ont été construites à partir d'ouvrages de psychologie clinique. On sait que romanciers et scénaristes n'avaient pas attendu la fin du vingtième siècle pour intégrer les acquis de Freud et Jung à leur réflexion avant écriture, voire à la construction de l'intrigue ou d'une ou plusieurs *dramatis personae*. De nombreux films avaient pris appui sur des études de thérapie en psychanalyse et en psychiatrie en décrivant des personnages confrontés à des traitements de choc. Il n'est pas surprenant que des apprentis scénaristes se soient intéressés au traitement du thème de la passion par des psychologues et aux écrits à perspective thérapeutique rédigés

par des médecins ayant eu à traiter des personnes en grande souffrance. Il était prévisible que certains écrivains en formation allaient faire le rapport avec les films de cinémathèque disponibles, à l'époque, en format Sony ou VHS.

Les doutes que Phyllis et Walter entretiennent sur leur attachement l'un à l'autre, leur difficulté à coordonner leurs réponses aux pressions du monde extérieur, les moments de panique qu'ils vivent chacun de leur côté parce qu'ils ne peuvent échanger entre eux, recourent des situations décrites par le psychologue. En termes de *creative writing*, on débouche sur un schéma où deux dispositifs narratifs coexistent, l'un autour de la logique de mort inscrite dans le sémantisme de la femme fatale, l'autre autour d'une passion, qui même si en l'occurrence il y a la mort au bout, fait qu'Eros l'emporte sur Thanatos.

La censure de l'époque ne permettait pas de mettre en scène quelques épisodes significatifs d'une relation passionnelle. Reprenant un procédé utilisé par des peintres depuis des siècles, qui consiste à entrer apparemment dans le jeu du censeur pour rendre bien présente sur la toile une des conduites humaines qu'il interdit habituellement de représenter, les possibilités scénographiques de représentation d'une femme fatale n'ont pas échappé aux réalisateurs. Le spectateur tolère – ou attend – d'un film où l'affiche met en vedette une femme fatale que la vie affective et sexuelle sur l'écran ne se situe pas dans le cadre strict des normes de pudeur habituellement exigées. C'est en jouant sur cette attente que le metteur en scène sait qu'une proportion du public va reconstituer, en cours de séance, la scène de chambre à coucher qu'il ne peut envisager de filmer.

Cinq indices convergent pour consolider cette piste d'une allergie irréductible de Billy Wilder au monolithisme de la *scarlet woman* de série B. Contrairement à Max Ophüls, directeur artistique d'un théâtre viennois, émigré en catastrophe aux Etats-Unis en 1938, qui allait choisir la France pour pouvoir tourner *La Ronde* (1950) comme il l'entendait, Billy Wilder est resté aux États-Unis, a choisi et assumé de jouer le jeu du chat et de la souris avec les gardes-chiourme du *Hay's Code*. Le mythe de la femme fatale, en sachant conserver sa distance envers le manichéisme des représentations habituelles, lui offrait des possibilités de manoeuvre qu'il a bien su exploiter.

Le premier indice est que sa formation et sa culture qui lui ont permis d'être écrivain, scénariste et metteur en scène sont d'abord celles d'un juif viennois d'avant le nazisme. Il n'est arrivé à Hollywood que peu avant ses trente ans. On le voit plus en brillante et belle compagnie, autour des cafés et des théâtres où évoluent des personnages de Schnitzler et de Zweig qu'écouter des prédicateurs intégristes entre *Salem* et *Sleepy Hollow*. Son intelligence malicieuse s'accompagne d'un amusement attentif envers les travers humains qu'il sait filmer entre lucidité et compréhension.

Le second s'articule autour de la curiosité qui l'a amené à s'intéresser à la psychanalyse et de sa très bonne connaissance de livres et de praticiens de cette discipline.

Quelques années après *Double Indemnity*, avec le concours de George Axelrod, il créera dans *Seven Year Itch* (1955) un personnage de psychologue clinicien auteur d'un livre à succès traitant des contradictions du fonctionnement sexuel du mâle américain dans et hors mariage. Plusieurs indices confirment que Wilder a fréquenté des psychothérapeutes avant 1939, tant sur le plan professionnel que celui de la vie sociale. Beaucoup de praticiens formés par Freud ou ses disciples proches, plus lucides sur le rapport de force politique que leur maître, avaient pris, dès avant la Nuit de Cristal, la précaution de mettre l'océan Atlantique entre les Waffen SS et eux. Ils avaient voyagé sur les mêmes bateaux et transité par les mêmes parcours d'immigrants que les scénaristes et réalisateurs. Une ironie de l'histoire fait que c'est l'anti-sémitisme affiché de nombreux collaborateurs d'Hoover et Mac Carthy qui en fichant par le menu les rencontres entre intellectuels germanophones russophones et yiddishophones, peut prouver l'intensité et la fréquence de débats d'idées entre immigrés récents dont diverses institutions américaines ont su profiter. Cette affinité de Billy Wilder pour le remue-ménages issu de la transplantation outre-Atlantique de la psychanalyse, pour cette composante essentielle de l'histoire des idées dans son pays d'origine, exclut qu'il soit entré dans la construction d'un personnage féminin monolithique, totalement pécheresse.

Le troisième est à trouver autour de la malice légendaire qu'il a su, depuis *Double Indemnity*, employer dans son bras de fer avec les censeurs. Il semble extrêmement peu probable qu'il se soit limité dans ce film à un exercice de bon élève, une rhapsodie en images sur un thème de sinistre femme fatale. Comme nous l'avons vu plus haut, il a laissé plusieurs pistes pour amener le spectateur à comprendre que son personnage féminin principal n'était pas la mauvaise femme de service attendant le châtiment programmé par le *Hay's Code*. Il est difficile de croire que celui qui a aussi bien réussi le contournement des consignes de la *Catholic League of Decency* dans *Seven Year Itch* n'ait pas aussi, quelques années plus tôt, cherché à leurrer leurs inquisiteurs les plus zélés.

Dans une des grandes scènes mythiques de l'histoire du cinéma, le mouvement de la robe blanche de Marilyn Monroe au-dessus d'une bouche d'aération du métro new-yorkais, les ciseaux d'Anastasie ont cru avoir le dernier mot en limitant la distance entre l'ourlet de la robe et le genou à quelques huitièmes de pouce. Billy Wilder avait confiance dans la capacité du public qui appréciait son travail de comprendre qu'il invitait à reconstituer la séquence mise en boîte avant le coup de ciseaux. Pourquoi aurait-il déplacé à grands acteurs et équipe de tournage à New York ou reconstitué un coin de

Manhattan dans les studios de la Fox, à grands frais dans les deux cas, pour aboutir à une scène aussi peu signifiante que celle que l'on peut voir actuellement, dont il est évident qu'elle ne correspond pas à la logique narrative ou esthétique du film? Que l'une ou l'autre des versions du *'making of'* soit la bonne n'a pas de pertinence pour l'essentiel : les divinités bienveillantes qui veillent sur les créateurs ont su organiser la déroute des chargés de mission à la pudibonderie institutionnelle. Qui d'autre aurait pu diffuser des rumeurs sur le caractère osé pour l'époque de ce qui avait été confié à la pellicule ? Coordonner la diffusion de masse de photos pertinentes du tournage ? Mettre à disposition des circuits de vente qui fournissent de quoi égayer les chambres d'étudiants des posters de 80/60, voire plus, permettant de vérifier que l'habilleuse de Marilyn avait bien coordonné le coloris des sous-vêtements avec celui de la robe.

On peut saluer le génie malicieux de celui qui su de facto transformer une grille d'aération, que personne ne remarquerait si elle ne faisait pas l'objet d'une rubrique dans la plupart des guides touristiques de bonne tenue, en un monument contre les censures hypocrites et pour la liberté de création. Pour de nombreux circuits de découverte de New York en autobus, le carrefour de Lexington Avenue et de la 52ème rue constitue un des points incontournables du parcours.

Revenons à *Double Indemnity*. Notre quatrième indice porte sur ce qui apparaissait à première vue comme une distribution totalement à contre-emploi. Nous avons signalé plus haut, la réticence des acteurs à se mettre dans la peau de personnages qui ne se situaient pas dans la continuité de leur carrière antérieure. Une légende hollywoodienne veut que Wilder ait emporté le consentement de Barbara Stanwyck en la mettant au défi de jouer une meurtrière. Elle avait joué une persona de 'femme fatale' non violente dans le film de Preston Sturges, *The Lady Eve* de 1941 auquel Max Ophüls a vraisemblablement contribué – bien que son nom soit absent au générique –. Elle y interprétait une tricheuse professionnelle au poker qui manoeuvre très habilement pour épouser un fils de milliardaire après avoir usurpé l'identité d'une aristocrate britannique, mais qui se rend compte en quelques secondes, après avoir exercé sur lui une vengeance de femme – rude, mais non létale – qu'elle l'aime vraiment. Billy Wilder, qui ne pouvait ignorer la réputation de Stanwyck sur les tournages, où elle était reconnue comme la star la plus humaine d'Hollywood, n'a peut être pas recherché le contre-emploi dans sa direction d'acteurs. A-t-il plutôt choisi une actrice qui ferait intuitivement passer, en ne disposant que de quelques secondes pour le faire, l'interprétation de la mort de Phyllis qu'il privilégiait vraisemblablement ?

Le dernier indice de ce développement nous a échappé quelque temps. Nous étions chagrinés par un petit détail qui détonait dans un film où on ne

peut qu'être admiratif devant la qualité du travail de préparation. La perruque blonde de Phyllis ne lui va pas, Billy Wilder en a convenu sans chercher à trouver un prétexte à ce qui pouvait être compris comme une faute d'inattention de sa part. On sait que la blondeur 'de bouteille' visuellement agressive fait partie des attributs habituels de la femme fatale d'après le muet et d'avant le technicolor. Ne peut-on imaginer qu'il ait inséré à dessein un signal du décalage entre le personnage qu'il avait travaillé à construire avec Barbara Stanwyck et le stéréotype dominant de la *bad girl of noir* ?

Cette perte de chevelure ou d'un vêtement pour signaler que le personnage se libère d'une identité antérieure fait partie de l'histoire des symboles depuis plusieurs dizaines de siècles. Il n'est pas surprenant que les réalisateurs au cinéma aient fait usage de techniques employées par des peintres. On doit encore moins s'étonner que des dessinateurs et peintres qui ont assuré quelques besoins financiers en concevant des jaquettes de romans noirs aient fait appel pour représenter des femmes fatales à des souvenirs d'*Art School* ou de visites attentives dans des églises italiennes. Celui qui a dessiné celle de l'édition Lion /Signet de *A Swell-Looking Babe* de Jim Thompson s'est probablement inspiré de la gestuelle d'une Marie-Madeleine, lorsqu'elle fait glisser sur ses bras la veste rouge qui cachait une robe blanche. L'artiste a bien rendu le coup de théâtre, que beaucoup de lecteurs et l'establishment n'ont pas pardonné à l'écrivain : la strip-teaseuse que l'on pouvait croire impliquée dans plusieurs séductions simultanées, quelques hold-ups et plusieurs morts violentes dont celle de son père, se révèle en dernière page une 'fille bien' qui rend l'argent à la police et rompt avec celui qu'elle comprend être un assassin.

Dès les années vingt aux États-Unis, avant même qu'Hammett et Chandler ne mettent en place les canons du Noir, les responsables publicité et marketing des maisons d'édition considéraient que la présence d'une femme en robe rouge suggestive sur la couverture d'un livre, promesse de présence dans les pages à venir d'une sexualité aussi explicite que la censure le permettait à l'époque, était de nature à garantir des ventes satisfaisantes. Nous ne nous étonnerons pas vraiment qu'autant de personnes, dans un pays que son ex-président George Walker Bush souhaitait présenter comme le fer de lance de la chrétienté, abritent leurs envies de stimulation hormonale sous couvert d'une stigmatisation virulente d'une *scarlet woman* qui les fuit d'autant plus que leur lecture des Évangiles laisse à désirer.

Un examen rapide des couvertures de *Black Mask* entre 1924 et 1951 montre des variations intéressantes sur le thème de *Bad girl in red dress*. Le témoignage d'un des dessinateurs de la grande époque (avant 1936), Rafael de Soto, met bien en évidence comment les responsables de la revue donnaient

des instructions pour aller aussi loin dans le déshabillé suggestif que les censeurs le permettaient.

Le soin apporté par des spécialistes de diverses disciplines à la construction d'une image de femme fatale commercialement porteuse a été perfectionné en plusieurs étapes par les responsables de la Columbia. Pour dessiner la robe de Gilda (1946), ils ont recruté le couturier français Louis André Berthault qui, en cherchant l'inspiration parmi les tableaux du *Metropolitan Museum*, a croqué la robe peinte par John Singer Sargent en 1884 dans son *Portrait of Madame X*. Est-ce vraiment la multiplication des demandes de révision de la censure, à effectuer dans la nuit avant le tournage, qui explique que la structure narrative ne soit pas mentionnée parmi les raisons du succès hors-norme du film ?

La trouvaille de mise en scène de Charles Vidor, où Rita Hayworth enlève son gant en établissant dans les synapses de nombreux spectateurs que c'est la création d'un grand couturier dont elle se débarrasse, a acquis un statut iconique. On doit rappeler le prolongement lexical de l'image de bombe sexuelle : des soldats américains ayant écrit Gilda au pochoir sur une bombe atomique testée début juillet 1946 sur l'atoll de Bikini, le couturier français Louis Réard déposa moins d'une semaine après, le brevet du maillot de bain qui porte ce nom. On a pu écrire que le personnage de Gilda représentait la femme fatale par excellence.

Le lecteur attaché à cette représentation peut ne pas pardonner au lexicologue de rappeler que Gilda dit à plusieurs reprises dans le film que ses deux hommes lui font peur et qu'elle n'exerce qu'une influence marginale sur les événements. Elle n'entre pas dans la même catégorie lexicale que Brigid, Cora ou Phyllis qui déclenchent un processus qui conduira à la mort un ou des hommes qui se sont intéressés à elles. Stricto sensu, Gilda appartient à la catégorie *<gangster's moll>*. Nous n'oublions cependant pas que Mary Anne Doane a présenté un argumentaire qui a convaincu un public choisi de classer Gilda parmi les icônes féminines.

Rita Hayworth ayant reçu en cadeau de rupture de son ex-mari, Orson Welles, un rôle piégé dans *Lady from Shanghai* (1947), qui devait aboutir à la destruction de son image professionnelle, la Columbia et surtout son directeur Harry Cohn ripostèrent en détruisant soixante-quinze minutes du film voulu par le réalisateur. Le directeur et ses hommes de pub ont souhaité consolider l'image de sex-symbol de leur vedette en insérant, sans consulter le metteur en scène, de nombreux plans où elle apparaissait dans les tenues de bain de l'époque et en diffusant une affiche d'elle en robe fourreau noire au moins une taille trop petite pour elle. L'insertion sur l'affiche d'un message au public 'I told you you knew nothing about wickedness' n'eut apparemment pas l'efficacité commerciale attendue.

La Columbia jugea donc nécessaire de faire monter en puissance une nouvelle vedette susceptible de faire progresser le nombre de tickets vendus. Ils firent écrire un scénario *Pushover* (1954) à partir de deux romans noirs dont ils avaient les droits, *Nightwatch* de Tomas Walsh et *Rafferty* de Bill Ballinger. Le physique de la nouvelle star, Kim Novak, coïncidait avec le rôle social qui était ciblé : un physique de strip-teaseuse, non filiforme, mais bien calée dans les normes de mensurations souhaitées, à l'ossature solide, dont la communauté d'origine était ancrée dans une immigration ayant ses origines entre Danube, Vlatva et Vistule. Les différences entre l'affiche du film diffusé aux États-Unis et celle affichée au Canada sont révélatrices, la robe rouge de Kim Novak dans la version américaine est plus 'sage' mais une fente dans la robe et l'expression du visage ont été programmés pour compenser le manque à gagner généré par le *Hay's Code*. L'affiche canadienne qui la représente dans une robe, parfois bien échancrée, on ne peut plus collante, semble correspondre plus à ce que souhaitait vraisemblablement la production. Kim Novak attendra Preminger et Hitchcock pour se voir proposer des rôles plus consistants.

La tendance à souhaiter déposséder le metteur en scène de son film, à faire 'corriger' le travail des bons auteurs, et metteurs en scène par des tâcherons qui n'ont d'autre qualité que savoir flatter ceux qui détiennent le pouvoir économique de faire n'importe quoi, ne pouvait qu'aboutir à mettre de très mauvais films sur le marché. Imposer ces robes rouges non en fonction de considérations esthétiques ou de logique narrative décidées par les scénaristes ou metteurs en scène, mais en fonction de la répartition du pouvoir dans les studios n'a pas été sans conséquence sur le sémantisme de <femme fatale>. C'est vraisemblablement ce qui explique que le sémantisme lié au déclenchement d'une rupture dans la ligne d'horizon d'une vie a laissé la place à [+sulfureux].

L'optimiste remarquera que si la puissance créatrice du réalisateur est très au-dessus de la moyenne, il ne se situe certes pas hors d'atteinte des partisans du profit à court terme – nous l'avons bien vu avec Orson Welles – le jeu est plus ouvert. John Houston a rencontré un problème de détournement d'image avec *The Maltese Falcon*. La campagne de publicité du film a utilisé une affiche supposée représenter Mary Astor dans le film. Le dessinateur avait beaucoup retouché une photo du tournage en lui faisant porter un chemisier semi transparent très ajouré à la taille, inconnu de l'habilleuse. Il a en outre très fortement accentué la ligne de hanche. Le metteur en scène a plutôt privilégié des tenues peu provocantes qui ne dissimulent pas que sa vedette est une belle femme; on sait que c'est une aventurière et une meurtrière, que sa morale sexuelle est plus élastique que la norme admise, mais ce n'est ni une allumeuse de night-club ni une prostituée. Un spectateur qui aurait été trop influencé par la publicité pourrait passer à côté du sens de la dernière scène du film où les

deux protagonistes détruisent réciproquement leur image. L'idée que le public pouvait avoir d'une femme fatale triomphante se détruit quand l'homme qu'elle croit avoir séduit la jette dans les bras des policiers. L'aura du grand séducteur et redresseur de torts est plus que mise à mal lorsqu'elle fait comprendre, qu'en fait, il a peur des femmes.

On ne soulignera jamais assez que la qualité du travail avant tournage constitue pour les réalisateurs une forme d'assurance contre les dérapages dans l'interprétation de leurs oeuvres. La qualité de l'analyse sociologique sur les problèmes de croissance de la Californie, les retombées de la corruption politico-policière, le mal être de la population avaient été écrits par Dashiell Hammett et John Houston a su en adapter quelques facettes significatives pour la caméra. Roman Polanski rendra hommage à son travail en s'en inspirant fortement dans la préparation de *Chinatown* (1974) et en lui confiant un rôle dans la distribution.

Nous avons signalé plus haut comment la police politique et la censure pouvaient parfois contribuer à mettre en valeur la qualité des oeuvres auxquelles ils s'attaquaient. Le négatif d'*Osessione* de Luchino Visconti, la version italienne filmée du livre de James Cain *The Postman Always Rings Twice*, a été détruit par les sbires de Mussolini. Ils lui reprochaient de ne pas décrire la vraie Italie et surtout d'avoir fait un film antifasciste. Il est intéressant de noter qu'ils ne parvenaient pas à expliquer vraiment leurs objections. Il n'y avait pas de discours politique dans le film, aucun personnage ne disait du mal des autorités, les policiers n'étaient pas présentés de manière antipathique. Par contre, il y avait une multitude de petites touches, la misère qui pousse la jeune femme à épouser un mari qui évite qu'elle ne meure de faim, mais dont il saute aux yeux en quelques secondes que non seulement il ne lui convient pas, mais qu'une catastrophe est inévitable.. Le petit peuple de la région de Ferrare, abandonnée par le régime, est décrit avec empathie. On signalera le héros positif à plus d'un titre dans l'imaginaire du réalisateur, Spagnolo. Il n'est jamais dit qu'il a appartenu aux Brigades Internationales mais l'évidence est nourrie par petites touches.

En ne se coulant pas dans le cliché de la *bad girl in red dress*, Houston, Visconti, Wilder et bien d'autres ont évité d'ajouter aux difficultés contre lesquelles les organisations féminines se battaient. Sur le plan esthétique, ils se sont assurés que leur travail ne serait pas biaisé par un monolithisme destructeur dans la perception d'un personnage important. Non seulement les prédicateurs qui stigmatisaient la *scarlet woman* empêchaient souvent des femmes de vivre leur vie, mais cette perception à l'emporte-pièce de la réalité humaine handicapait, parfois jusqu'à interdire, toute expression littéraire et artistique.

En lançant cette réflexion, le propos ne pouvait consister à souhaiter qu'une mesure législative s'oppose à la disparition de ce que nous avons appelé le sémantisme historique dans <fatal>. On sait ce qu'il est advenu de la décision d'une des institutions qui veillent à la bonne tenue de la langue française d'interdire l'emploi de <chewing-gum> et de le remplacer par le terme authentiquement hexagonal de <machouillon>. L'évolution lexicale résulte le plus souvent de rapports de force sociologiques complexes, nous avons pu constater au cours de ce développement que discuter de la lexie <femme fatale> nous amenait parfois au coeur ou à la périphérie de questions que la société considère comme sensibles : la vie, la mort, les changements de perspective dans une vie, l'éthique, le pardon, l'action dans la société, le couple à vocation permanente ou programmé sur une période plus ou moins brève, la solidarité...

L'existence d'un solide corpus de films noirs donne à penser que notre hypothèse que la survie de la compréhension du sémantisme historique de <fatal> n'est pas utopique. Elle n'est pas non plus certaine. Ce n'est pas un artifice rhétorique de soutenir que tout dépend du maintien d'une forme de culture cinématographique, de la survie dans un contexte qui s'annonce un peu difficile pour les études en Lettres et Sciences Humaines, des autres formes de culture qui s'appuient l'une l'autre. Cela dépend surtout de l'action des uns et de autres en particulier de la force de conviction des plus anciens vis-à-vis des plus jeunes, de la capacité à fonctionner comme des passeurs.

On sait depuis les débuts du cinéma et les carnets d'Eisenstein en particulier, que la peinture et le dessin ont rendu et continuent de rendre de grands services au cinéma, en particulier en lui donnant des outils pour réfléchir et pour préparer le tournage. Nous avons vu plus haut à quel point le rejet de la *scarlet woman*, un intégrisme religieux qui cache le plus souvent un refus du féminin pouvait se révéler néfaste, voire nocif pour le progrès d'une société. Une exposition récente au Louvre a évoqué à juste titre la rivalité entre le Titien, le Tintoret et Véronèse. Nous terminerons cet article sur leur complémentarité, leur refus commun d'un obscurantisme mortifère.

Dans le tableau du Titien *Noli me Tangere* (National Gallery, Londres) Marie-Madeleine, aristocratique, un peu frêle, est habillée en blanc. Tel un papillon sortant de la chrysalide, elle paraît sortir de la conque rouge dans laquelle elle était enveloppée. Est-ce que le manteau qu'elle quitte peut être compris comme le symbole du regard sur elle de la société qui l'entourait ?

Dans celui du Tintoret *Le repas chez Simon* (Museo Civico, Padoue), Marie-Madeleine est plébéienne, en bonne santé, bien campée sur ses jambes (elle est agenouillée, mais c'est loin d'être une forme de soumission), le geste de pudeur qu'elle a pour s'assurer que le Christ ne pourra entrevoir sa poitrine

rappelle qu'elle est sûre d'elle et de sa féminité, de sa capacité à infléchir sa vie pour accomplir un des gestes canoniques de l'histoire des religions.

Au terme de cette étude, il apparaît que derrière la divergence sur le sémantisme de <fatal> entre De Palma et les grands du noir se profilent deux critiques plus fondamentales. En ne faisant pas exploser de l'intérieur, comme l'on fait nombre de ses devanciers, quelques clichés négatifs sur le féminin, il s'expose à l'accusation d'avoir été sensible aux pressions de producteurs souhaitant tirer profit de quelques faiblesses psychologiques de spectateurs potentiels. En situant son travail hors de la confrontation canonique entre l'être humain et un destin souvent hostile, il le prive de l'atout qui a permis à d'autres créateurs d'assurer que leur oeuvre intéresse après leur disparition. Cette empathie pour leurs personnages confrontés à des forces qu'ils ne peuvent maîtriser, entre pour beaucoup dans l'intérêt qui se manifeste à nouveau pour des auteurs, dans un registre proche de celui où semble souhaiter se situer De Palma, comme James Cain et Jim Thomson. Confrontés à des inquisiteurs autrement redoutables que les comptables de Beverley Hills, le Titien et Tintoret ont su déployer leur palette pour gommer toute perception négative envisageable de la pécheresse qu'on leur avait demandé d'illustrer. De Palma en insérant cent secondes de *Double Indemnity* sous son générique a assumé le risque que l'on compare son film à celui de Billy Wilder. Celui qui était né aux marches d'un empire disparu a réalisé un des chefs d'oeuvre de la grande époque du noir, un classique pour école de metteurs en scène, un pied de nez aux censeurs qui ne souhaitaient pas que l'on diffuse sur écran des histoires que seule la prise en compte d'une sexualité torride permettait de comprendre. L'énergie créatrice qu'il a déployé pour contourner les censeurs l'a amené à faire un travail que l'on peut situer dans les chants du cygne de l'intelligentsia viennoise dispersée du fait des causes et conséquences de deux guerres mondiales.

Les <femmes fatales> du film noir de cinémathèque ne contribueraient-elles pas à la survie...

Bibliographie :

- BAUDOU Jacques et SCHLERET Jean-Jacques, 2001. *Le Polar*, Paris, Larousse.
- CHASTEL André, (1995) 2008. *L'Art Italien*, Paris, Flammarion.
- CLÉMENT Catherine, 1979. *L'Opéra ou la Défaite des Femmes*, Paris, Grasset.
- DOANE Mary Anne, 1991. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, London, Routledge.
- LECERCLE, Jean-Jacques, 2004. *Une philosophie marxiste du Langage*, Paris, PUF.
- NANCY, Jean-Luc, 2003. *Noli Me Tangere*, Paris, Bayard.
- PHILIPS, Cassandra and DELIS Dean, 1990. *The Passion Paradox*, London, Piatkus.
- TOURNIER, Jean, 1985. *Introduction à la lexicogénétique de l'anglais contemporain*, Paris, Champion.
- VIDALENC, Jean-Louis, 1995. *Analyse de quatre discours (langue des romans et nouvelles, langue des scientifiques, langue de l'histoire des sciences, langue des films)*, Synthèse d'Habilitation à Diriger des Recherches, 600p. Paris, Université Paris X - Nanterre.