

Présentation du film

par Louis DUBERNARD et Manon PELCERF

Les Tueurs (The Killers) est un film noir américain, de 1946, réalisé par Robert Siodmak. Ce film est tiré d'une nouvelle d'Ernest Hemingway. Les deux personnages principaux sont joués par Burt Lancaster pour le Suédois et par Ava Gardner dans le personnage de Kitty Collins. Ce film lancera leur carrière d'acteur.

La nouvelle ne correspond qu'à l'ouverture du film, à la première séquence. Il faudra que le scénario soit repris maintes et maintes fois. Quatre scénaristes se succéderont : Don Siegel, Richard Brooks, John Huston et Antony Veiller, ce dernier étant le seul crédité au générique. Il semble, néanmoins, que ce soit John Huston qui ait apporté le plus à l'écriture du scénario, mais il n'apparaît pas au générique car il était alors employé par un autre studio.

Robert Siodmak est né dans une famille d'origine polonaise juive à Dresde en 1900 (et non à Memphis aux États-Unis comme on croit souvent) et mort en 1973 à Locarno en Suisse, ruiné, alcoolique et sans enfant. Son enfance est partagée entre son père commerçant, nouveau riche et sa mère artiste. Cette dernière s'entoure des peintres expressionnistes, et organisait des soirées réunissant des artistes, soirées auxquelles assistait son fils, Robert. Par ailleurs, les relations extraconjugales de sa mère ont fait grand bruit à l'époque et on retrouve souvent la vision du couple détruit dans les films de Siodmak. Ce dernier quitte la maison familiale à ses 18 ans.

Le futur réalisateur commence tout d'abord par une carrière d'acteur de théâtre. Ce fut une expérience déterminante et les acteurs ayant joué dans ses films ont loué son talent pour la direction d'acteurs. Il se forme en Allemagne dans la lumière et dans la réalisation, notamment aux côtés de Fritz Lang et de son chef opérateur sur *Metropolis*, Fritz Arno Wagner. Pour citer les mots de Siodmak: « Fritz Lang est le maître. Lorsque j'étais assistant-réalisateur et assistant-monteur, je me débrouillais toujours pour me glisser sur le lieu de tournage et l'observer au travail. » Par la suite, il travaille comme metteur en scène et banquier avant de devenir scénariste en 1925. Il fait preuve de qualités de monteur, également, quand il apprend à monter un film à partir de deux films existants: en changeant l'intrigue, et en mélangeant les plans, Siodmak réussit à créer un nouveau succès. En 1929, il réalise son premier film muet, *Les Hommes le dimanche*, avec l'aide au scénario de son frère Curt et de deux débutants qui deviendront célèbres par la suite, Billy Wilder et Fred Zinnemann. Ce film, appartenant au courant de la Nouvelle Objectivité, est un film d'avant-garde qui remporta un réel succès populaire. Le film reste très intéressant par la manière dont s'entremêlent documentaire et fiction et l'emploi d'acteurs non professionnels.. La montée du nazisme au début des années 1930 pousse Siodmak à l'exil. Il se rend à Paris tout d'abord où il réalise plusieurs films dont *La crise est finie* (1934) et *La vie parisienne* (1936) avant de partir pour Hollywood.

C'est en 1941 qu'il réalise son premier film américain *West Point Widow*. Après cette expérience il signe un contrat avec les studios Universal pour sept ans. C'est ce contrat qui va lui permettre d'imposer son style, très influencé par l'expressionnisme allemand et le cinéma de Welles (*Citizen Kane* constitue pour lui un modèle), et de signer quelques-uns des films noirs les plus marquants dont *Les Tueurs* en 1946.

Siodmak retourne en Europe en 1951 après avoir signé un dernier film avec son acteur fétiche, Burt Lancaster, *Le corsaire rouge*. Il travaille également au scénario de ce qui deviendra plus tard *Sur les quais* avec Budd Schullberg. Malgré ses protestations, il ne sera pas crédité pour ce film contrairement à Schullberg. La fin de sa carrière est faite d'une série de déceptions.

Le producteur des *Tueurs*, Mark Hellinger, journaliste durant la prohibition, était proche du monde "des gangsters" qu'ils connaissaient personnellement, d'où cette attirance pour les films noirs où l'on se range du point de vue du "mal". On retrouve aussi le goût pour ce qu'on a appelé le style «manchette», la recherche d'un style cinématographique ayant l'efficacité des gros titres de journaux. En 1945, Hellinger devient producteur indépendant, à l'époque où Hemingway connaît un grand succès. C'est pour cela qu'il choisit d'adapter une de ses nouvelles.

Hellinger, lui, voulait un film "coup de poing" avec de la bagarre, des gangsters et des armes. Siodmak, lui, désirait un film plus psychologique et réaliste. C'est aussi pour cela qu'il choisit des acteurs peu connus qu'il a lui même formés et qui, grâce à lui, sont devenus très célèbres par la suite.

Vous remarquerez donc dans quelques minutes cette trame policière et psychologique, ainsi que la force des images et les jeux d'ombres et de lumière, caractéristique du film noir.

Bon film !

L'Adaptation et la première séquence

par Héloïse FOUILLAT et Fabrine GOURREAU

Le film est adapté de la nouvelle The Killers d'Ernest Hemingway, parue en 1927 dans le recueil « Men Without Women ». Après le succès de L'Adieu aux armes en 1932, de Pour qui sonne le glas en 1943 et du Port de l'angoisse en 1945, le producteur des Tueurs, Mark Hellinger va exploiter cet engouement pour les récits d'Hemingway. Avec les Tueurs, c'est l'occasion pour lui de produire un film qui soit un succès auprès du public. C'est donc d'abord un choix commercial.

L'ensemble de l'oeuvre d'Hemingway évoque son expérience de la guerre ou a été influencée par cette expérience traumatique. Il fait partie de cette génération d'artistes ayant vécu la Première Guerre mondiale que l'on a appelés « The Lost Generation », « La Génération perdue » et cela a eu une influence déterminante sur son style. Ainsi il refuse la glorification de la guerre par l'écriture qu'il formule ainsi « Il y a des mots que l'on ne peut plus utiliser ». Le style d'Hemingway tel qu'il apparaît dans la nouvelle est très épuré, concis et simple.

Dans les Tueurs, nous faisons face à un monde de violence. Les tueurs sont venus tuer le Suédois pour « rendre service » à un ami. Le Suédois ne les a jamais vu et « il ne les verra qu'une fois ». Nous faisons également face à un monde sans espoir de s'en sortir. Quand Nick Adams arrive dans la chambre du Suédois il demande : « Je ne peux rien faire pour vous ? » Le Suédois répond alors : « Non. Personne ne peut rien faire. » Peu après il répète : « Et puis y a rien à faire ». Un monde violent donc, et sans espoir mais aussi un monde très masculin où la seule dignité pour l'homme condamné à mourir est de rester stoïque face à la mort.

Dans cette nouvelle, il y a très peu de descriptions concernant les décors et les personnages, cependant il y a quelques informations sur l'ambiance lumineuse qui sont retranscrites à l'écran comme le lampadaire dans la rue, symbole du genre du film noir. Toute l'histoire passe par le dialogue avec l'utilisation d'un langage familier voire argotique qui traduit le parti-pris réaliste d'Hemingway.

La nouvelle ne représente dans le film que la première séquence, du « diner » jusqu'au moment où Nick Adams va prévenir le Suédois que des tueurs sont là pour lui. Ernest Hemingway n'a pas écrit le moment où il se fait tuer alors que cette scène constitue la séquence la plus forte du film. Tout le reste du film est un développement de la nouvelle, exemple intéressant qui procède non par contraction du récit original mais par expansion. On peut dire que le reste du scénario est une continuation de la nouvelle selon les codes d'un genre qui était en train de se constituer : le film noir.

Les tueurs s'imposent dans la séquence, d'abord par leur présence. Ils sont toujours visibles à l'écran, soit directement, soit hors-champ par le reflet du miroir. La fonction du miroir permet ainsi de redoubler le pouvoir des tueurs, le personnage du serveur se trouvant encerclé par eux. D'autre part, ils s'imposent par le dialogue puisque ce sont eux qui le mènent, avant de

sortir les armes. Ils instaurent un rapport de pouvoir avec les autres personnages en les réduisant au silence, par leur ton et leur manière de reprendre chacune de leur paroles.

La séquence du « diner » semble s'étirer en longueur puis le rythme s'accélère quand Nick Adams court pour prévenir le Suédois de l'arrivée des tueurs. Le personnage court, franchit des barrières. On le suit grâce à des travellings et des panoramiques très habiles typiques de Siodmak. Cette dynamique tranche avec l'immobilisme pesant qui caractérise la séquence du diner. Il y a un effet de suspense dans cette séquence puisque nous ne savons pas si Nick Adams va réussir à arriver avant les tueurs. Par ailleurs, la musique de Miklos Rosza, permet de soutenir le rythme de cette action, de l'accélérer. Alors qu'on suit Nick Adams dans sa course grâce à un panoramique en plongée, on comprend après que la caméra était déjà dans la chambre du Suédois. Cela crée un effet de surprise pour le spectateur qui croit que Nick arrive trop tard, puisque la caméra est déjà là avant lui.

Par un panoramique de gauche à droite, on quitte Nick Adams pour découvrir le Suédois allongé sur son lit dans une demi-obscurité. Par un jeu d'ombres, son corps est visible mais sa tête est cachée comme s'il était déjà condamné à mourir. Son visage est masqué de la même façon qu'on cache le visage d'un condamné avant de l'exécuter. On peut noter un contraste avec la séquence qui précède. Le Suédois est calme, il reste stoïque tandis qu' Adams était très dynamique et ne cessait de courir pour le prévenir de sa mort future.

Il s'ensuit un montage alterné qui nous montre tantôt les tueurs montant l'escalier, tantôt le Suédois, en plan fixe, allongé et immobile. Le meurtre est violent mais suggéré seulement par un effet de lumière et de son, à travers le point de vue de la victime qui observe la porte. Les tueurs entrent brusquement, la musique est suspendue et le bruit des tirs de revolver prend le relais. On voit le visage des tueurs éclairé par à-coups grâce à la lumière des tirs de revolvers. La mort du Suédois est figurée par sa main qui glisse le long du poteau du lit, mais on ne voit pas le cadavre. Le personnage du Suédois est ainsi respecté, il garde toute sa dignité. Seule la main meurtrie qui lâche prise symbolise la violence faite au corps. On retrouvera cette main lors de la séquence de la morgue, main maquillée par un spécialiste des films de science fiction et d'horreur, Jack Pierce, l'homme qui a réalisé le maquillage de Boris Karloff dans le film Frankenstein réalisé par James Whale en 1931.

Signalons pour finir deux autres adaptations de cette nouvelle. Don Siegel a réalisé en 1964 un remake intitulé «A bout portant», avec Lee Marvin et John Cassavetes. Par ailleurs, Andrei Tarkovski réalisa en 1956, une adaptation de la nouvelle d'Hemingway pour son film de fin d'étude à la VGIK, l'Institut cinématographique russe. Dans ce film, les deux tueurs ont plus l'apparence de fonctionnaires du KGB que de gangsters et ce sont les personnages du barman et de Nick Adams qui ont les plus fortes personnalités, même s'ils sont sous la domination des deux tueurs. Le scénario est très proche de la nouvelle. Par ailleurs, certains dialogues prennent un sens politique dans l'Union Soviétique de l'époque, par exemple les critiques répétées des tueurs raillant l'intelligence du barman et sa capacité à penser. Le film se termine de manière sombre avec le geste du barman refermant la porte de son coffre-fort et plongeant

l'écran dans le noir, alors qu'il conseille à Nick Adams, obsédé par l'idée d'un homme attendant la mort : « N'y pense pas ».

Les Flashbacks

par Emilie AUDOUX et Mélanie CHAUMIN

Dans *Les Tueurs*, Robert Siodmak nous propose une histoire s'étendant de 1935 à 1946 et racontée en partie par le biais de onze flashbacks. Cependant ceux-ci ne sont pas présentés de façon chronologique. Ce système fragmente le récit de sorte que parfois, le spectateur s'y perd. Cette confusion est à l'image d'un monde où l'homme a perdu ses repères. Ces flashbacks sont pris en charge par huit mémorateurs qui visent à faire avancer l'intrigue de nature policière menée par Jim Reardon. On peut noter que généralement, les flashbacks se terminent soit par une scène de rupture entre le Suédois et un des mémorateurs, soit la disparition du Suédois soit l'annonce symbolique de sa mort.

Le flashback est la forme narrative privilégiée par le film noir. En effet, sur 70 films américains appartenant au genre du film noir réalisés entre 1941 et 1947, plus du tiers comporte des flashbacks. On peut se demander pourquoi cette forme narrative est si étroitement liée au genre. D'abord, le film qui a fourni le modèle narratif au film noir, bien qu'il n'en soit pas un, c'est le film d'Orson Welles en 1941 : *Citizen Kane*. Celui-ci repose sur des flashbacks contés tout comme *Les Tueurs*, par des mémorateurs dont les témoignages se succèdent de manière non chronologique et ne suffisent pas à résoudre l'énigme de l'identité de Kane. Dans *les Tueurs*, le flashback commence par le récit en voix « in » qui se poursuit en « off » jusqu'à être totalement remplacé par les dialogues.

D'une certaine manière, le flashback, symbolique, marque aussi un refus d'oublier le passé. C'est d'ailleurs ce que les conservateurs américains reprocheront au film noir, cette tendance à revenir aux années 30, années de crise et époque à laquelle c'est un président démocrate qui dirigeait le pays, à savoir, Franklin Roosevelt. Dans le film d'Edgar Ulmer intitulé *Detour*, le réalisateur fait dire à son héros qui fait le récit en flashback de sa propre histoire: « Avez-vous jamais voulu effacer une partie de votre mémoire? C'est impossible. »

Par ailleurs, *Les Tueurs* fait partie de ces films qui commencent pas la mort, effective ou programmée, du héros ; tels *Assurance sur la mort* de Billy Wilder (1944) et *Sunset Boulevard* toujours de Billy Wilder (1947). Ce type d'ouverture est emblématique du genre puisqu'il affirme le caractère tragique de la vie du héros, un destin inexorable. L'énigme du film n'est pas l'identité des tueurs, comme dans la plupart des films policiers qu'on appelle des « WHODUNNIT » (littéralement en anglais « Qui a commis le crime? »), mais plutôt de savoir pourquoi cet homme au caractère rebelle se laisse tuer sans même chercher à se défendre ?

Dans *Les Tueurs*, tout comme dans un tiers des films noirs de l'époque, les flashbacks jouent un rôle essentiel dans l'histoire. Ils représentent plus de la moitié du film.

L'Espace

par Raphaëlle HUSSENOT DESENONGES

Dans *Les Tueurs* l'espace est un élément très important et résulte de la grande maîtrise exercée par Robert Siodmak sur la composition des plans et la mise en scène. Ce qui caractérise l'espace dans le film, comme dans de nombreux films noirs, c'est une impression d'enfermement, celui du héros au destin tragique.

Le film commence par une immersion brutale dans l'obscurité et dans l'action, par une plongée dans le monde des gangsters. En effet, on adopte leur point de vue puisque les deux tueurs sont vus en amorce. La vision du spectateur est limitée à l'écran du pare-brise laissant apparaître la route défilant sous les roues d'une voiture lancée à vive allure. Cette route sans repère, symbole de la vie des protagonistes, est une image typique du film noir que l'on retrouve par exemple dans le film *Detour* d'Edgar G. Ulmer (1945).

Dans la séquence du *diner*, au début du film, ce sont les tueurs qui contrôlent l'espace. En silence, les tueurs qui se trouvent à l'extérieur du restaurant rentrent séparément par les deux entrées pour les bloquer. Ils maîtrisent ainsi les seules issues possibles. A l'intérieur, tels des metteurs en scène, ils contrôlent les mouvements des autres personnages et ordonnent leurs déplacements. Chacun des tueurs contrôle un espace, l'un le bar et l'autre la cuisine. Par

ailleurs, Robert Siodmak accentue le sentiment d'enfermement par l'utilisation de la contre-plongée qui laisse apparaître le plafond, renforçant l'effet de boîte.

On constate dans le *diner* un effet de claustrophobie, les personnages se retrouvant enfermés dans des espaces distincts. On retrouvera ce phénomène dans d'autres séquences du film comme par exemple celle du combat de boxe. Le Suédois est d'abord montré dans un environnement clos, le ring, puis, dans la scène du vestiaire, on le voit dans une douche située dans un coin. Dans la douche, le mur est un espace de projection où les ombres des deux hommes, le Suédois et Sam, se confondent, renforçant l'idée du double. A la fin de cette séquence, on voit le Suédois disparaître seul dans la profondeur du champ, vers un espace indéfini, silhouette sombre dans une nuit brumeuse qui est une image de son destin. On peut penser au titre symbolique du film de Delmer Daves intitulé "Dark Passage", en français *Les Passagers de la nuit*.

L'espace joue également un rôle essentiel dans la séquence de préparation du braquage. Ici Robert Siodmak, par ses choix de cadrage, soustrait un espace à la vue du spectateur, l'espace le plus intéressant puisque c'est celui où se trouve Kitty. Ainsi, quand Ole arrive en retard au rendez-vous des braqueurs, il découvre que Kitty était présente dans le lieu, allongée sur le lit, depuis le début de la séquence. Le fait que ce soit Kitty qui occupe cet espace caché figure son côté dissimulateur. Par ailleurs, la position des personnages est toujours symbolique dans ce film à la mise en scène très précise. Par exemple, toujours dans cette même séquence, quand le Suédois s'assoit sur une chaise située devant le lit de Kitty, il se trouve placé, dans la composition du plan, entre Charleston, la figure paternelle et Kitty, la tentatrice, allongée. Par ailleurs, deux espaces sont créés : celui de la table avec les braqueurs et celui du lit, ces deux espaces correspondant aux deux intrigues, l'intrigue policière et l'intrigue sentimentale. Le Suédois se lève ensuite et se place derrière Dum-Dum, celui qui remet en cause l'autorité de Colfax. Il masque les personnes qui étaient visibles dans le miroir, créant un trouble. Symboliquement, il ne trouvera pas sa place au sein du groupe, manipulé par Kitty et Colfax.

Pour terminer, je voudrais évoquer une séquence célèbre du film, celle du braquage. Elle dure environ trois minutes et a été filmée en plan séquence, c'est-à-dire en un seul plan, sans aucune coupe. L'utilisation d'une grue et de mouvements de caméra complexes permettent au spectateur de visualiser l'espace intégralement et de dominer la scène depuis le meilleur point de vue. Le lieu où est placé le coffre est en forme de parallépipède et comporte essentiellement des vitres pour qu'on puisse voir le braquage. Par ailleurs, l'image vient en illustration de la voix off lisant l'article de journal décrivant le casse de manière chronologique. De cette manière, le spectateur a le sentiment de voir l'action se conformer précisément au plan des braqueurs décrit dans l'article, qui ressemble dès lors à un scénario. Cependant, même si tout l'espace est accessible à notre regard, nous ne parvenons pas à anticiper les actions des braqueurs. Nous repérons les personnages avec un temps de retard. Ainsi ce sont les braqueurs qui, par la précision de leurs déplacements, maîtrisent l'espace et le temps. A la fin de la séquence, le spectateur a tout vu, mais n'a rien vu venir.

La Lumière

par Mona NAHAS et Lena SCOTTO DI PERTA

Dans *Les Tueurs*, le directeur de photographie et chef opérateur est Woody Bredell, caméraman anglais encore inconnu à l'époque. Alors que son expérience est plutôt faible, Siodmak décide de le former. Siodmak a lui-même été formé par Eugen Schüfftan, grand chef opérateur allemand, qui a fait la photo du film *Les Hommes le dimanche* réalisé par Siodmak et Edgar G. Ulmer. Ainsi pendant quelques années, Woody Bredell collabore avec Siodmak, depuis *Les Mains qui tuent* jusqu'à *The Killers* qui sera son troisième et dernier film sous la direction du réalisateur. On dira de Bredell à la fin du tournage qu'il pouvait "illuminer un stade de football avec une allumette".

La lumière dans *Les Tueurs* est typique des films noirs. C'est-à-dire qu'elle est fortement contrebalancée et que de larges zones d'ombres sont omniprésentes tout au long du film. C'est en partie parce que le film se passe majoritairement la nuit mais c'est également un choix de Robert Siodmak qui, en tournant en studio, a pu maîtriser et contrôler tout l'éclairage. Le contraste violent de l'ombre et de la lumière est clairement inspiré de l'expressionnisme allemand qui inclue une lumière qui n'est pas naturelle mais expressive, et qui a une fonction dramaturgique en faisant passer des émotions et des images dignes de tableaux. En effet, la lumière permet dans le film noir en général et en particulier dans *Les Tueurs*, de sculpter l'espace. On retrouve donc dans le travail de Siodmak des traces de grands réalisateurs de l'expressionnisme allemand : Robert Wiene (avec *Le Cabinet du Docteur Caligari*) Fritz Lang et Murnau pour ne citer qu'eux.

Robert Siodmak attache donc une grande importance à la lumière dans ses films et s'en sert pour montrer, exprimer implicitement beaucoup de choses. L'exemple le plus marquant est la place des personnages, leur rôle, leur caractère. En effet, chaque personnage est éclairé de façon différente. Premièrement les personnages des tueurs, que l'on voit au début du film, sont longtemps éclairés de manière à ce que nous ne puissions pas voir leurs visages. Leurs ombres étirées empiètent sur l'espace et envahissent les lieux.

Le personnage du Suédois est également longtemps caché. Son visage mis dans l'ombre la première fois qu'on le voit, permet d'accentuer le mystère du personnage qui va se laisser tuer, sans résister. Outre cette première séquence, le visage du Suédois est souvent séparé en deux, avec une partie sombre et une autre éclairée, pour montrer les sentiments contradictoires qui l'animent, son conflit interne, comme après son combat de boxe perdu ou encore lors de la préparation du braquage, quand il va retrouver Kitty.

Kitty, elle, est éclairée d'une façon bien particulière, son personnage est mis en valeur, elle est toujours dans la lumière, ce qui souligne son rôle de femme fatale. Elle est principalement éclairée grâce à la technique de l'éclairage en trois points, c'est-à-dire grâce à une source principale venant de droite, une autre qui se trouve derrière elle et qui crée une auréole autour d'elle et la met en valeur en la détachant des autres personnages et du décor et enfin un éclairage d'appoint qui va permettre de déboucher les ombres et d'illuminer encore

plus son personnage. Cette technique est très utilisée par le cinéma hollywoodien qui a pour fonction de dramatiser l'histoire, de hiérarchiser les personnages afin de rendre le récit plus lisible. Ce procédé est notamment visible dans la séquence de première rencontre entre elle et le Suédois où, dans un jeu érotique, elle joue avec la lumière, en la faisant se déplacer sur son visage, en la maîtrisant.

Le film noir a le mérite de renverser les clichés sur le symbolisme des idées préconçues sur le noir et le blanc pour dénoncer les apparences qui sont souvent trompeuses. Par exemple ici pour le personnage de Kitty, les jeux de lumière qui l'accompagnent, lors de ses apparitions, la mettent en valeur, et ne reflètent pas sa personnalité plutôt sombre.

Le Personnage du Suédois

par Rémi MOREAU-CHAMPIGNY

Au début du film le Suédois, interprété par le jeune Burt Lancaster, ne nous est même pas présenté, nous ne savons rien de lui ni pourquoi il se laisse tuer. C'est un personnage énigmatique dont le comportement suicidaire et la vulnérabilité sont mises en évidence à plusieurs reprises dans le film. C'est un personnage de perdant, typique du film noir. Pour reprendre les mots de Walter Neff, le personnage d'assureur meurtrier héros d'*Assurance sur la mort*, de Billy Wilder (1944): il a voulu avoir la femme et l'argent, et il n'a eu ni l'argent, ni la femme.

A sa première apparition dans le film, il attend passivement la mort, allongé sur son lit, dans l'ombre, de sorte que le spectateur peut le croire déjà mort quand arrive Nick. On retrouvera ensuite son cadavre étendu à la morgue. La mort du Suédois trouve un écho dans plusieurs morts symboliques du personnage dans les différents flashbacks. C'est le cas avec sa tentative de défenestration interrompue par l'entrée de la femme de chambre. Cette séquence se termine également par un plan du héros allongé sur son lit, le visage torturé. Par ailleurs, il y a une autre mise à mort symbolique du personnage, son dernier combat de boxe, sa défaite, puisqu'il se fait, selon les mots d'un des personnages du film, «assassiner» par son adversaire (en anglais « getting murdered »). Nous assistons au combat alors qu'il est déjà perdant et qu'il encaisse des coups d'une violence alors inédite au cinéma et qui influencera des films comme *Nous avons gagné ce soir* de Robert Wise ou *Raging Bull* de Martin Scorsese. Robert Siodmak a fait répéter ses acteurs pendant deux mois pour cette séquence et les coups ne sont pas truqués. Mark Hellinger, le producteur, pourtant amateur de boxe, a refusé de se rendre sur le tournage, de peur que Siodmak « ne lui tue ses acteurs ». Par ailleurs, le corps du Suédois apparaît à plusieurs reprises souffrant et passif, entre les mains des soigneurs sur le ring, puis dans les vestiaires.

Le Suédois et les autres figures masculines

Le personnage d'Ole Andersen est entouré de trois figures masculines bienveillantes qui éprouvent une certaine empathie pour lui. D'abord, il y a Sam Lubinsky, le policier, son ami d'enfance, issu du même milieu social modeste. Il représente le double vertueux du Suédois: il suggère à Ole de faire carrière comme lui dans la police, mais ce dernier, voulant une ascension sociale rapide choisit la voie de l'illégalité sous l'influence de Kitty. Bien que Sam envoie le Suédois en prison, il contribuera à venger le Suédois après sa mort, preuve de la fidélité de son amitié.

Par ailleurs, il y a une autre figure masculine importante, Charleston, le compagnon de cellule du Suédois, avec qui il entretient une relation père/fils. Charleston représente une forme de sagesse. Lorsqu'on lui demandera son avis pour le braquage il s'en ira et dit au Suédois d'en faire de même. Le Suédois charmé par Kitty reste. Charleston est interprété par Vince Barnett, acteur comique célèbre: c'est lui le secrétaire de Scarface dans le film d'Howard Hawks. Cette utilisation à contre-emploi ajoute au pathétique du personnage.

Enfin, le personnage le plus intéressant dans son rapport au Suédois est celui de l'agent d'assurance, Jim Riordan. Celui-ci, bien que n'ayant pas connu Andersen vivant va chercher à comprendre cette mort intolérable, position qui est également celle du spectateur du film. Riordan a une motivation personnelle forte quoique jamais explicitée pour poursuivre cette enquête déraisonnable. En effet, jusqu'ici employé modèle, il va au-delà de ses obligations professionnelles, puisque son enquête ne rapporte rien à son entreprise. Il a envie de venger Ole Andersen au prix de sa vie. On pourrait presque voir une relation de « frères » entre les deux hommes, une relation scellée peut-être au moment où il prend dans sa main la main meurtrie du boxeur assassiné.

Les Personnages féminins dans Les Tueurs

par Alexandre GUY et Claire RANDIER

L'apparition du film noir, au début des années 40, instaure un personnage de femme alors peu fréquent, voire inconnu au cinéma, celui de la femme fatale. Jusqu'alors, les films de gangsters cantonnaient la femme à un rôle accessoire, décoratif. Ainsi la blonde « Poppy » de *Scarface*, 1932, jouée par Karen Morley. Le film noir lui offre un rôle beaucoup plus important, plus complexe et plus ambigu. le film commence à être construit *autour* d'elle. La femme fatale devient une femme intelligente, manipulatrice, synonyme du mal, qu'elle provoque, consciemment ou non (consciemment dans *Les Tueurs* ; inconsciemment, ou du moins on le pense, dans *Laura* par exemple.) Elle est évidemment également synonyme de beauté, de séduction : c'est en effet grâce à ses charmes qu'elle arrive à ses fins, et c'est là que le film noir apporte son trouble, son ambiguïté : les « méchants » des films ne seront plus seulement incarnés par des hommes détestables et détestés du spectateur, mais par des femmes superbes, désirées par les hommes, enviées par les femmes. Le beau n'est plus l'égal du bien, ni le laid du mal, ce qui bouleverse l'ordre moral et fait toute la complexité du film noir, attirant souvent ainsi la censure du Code Hays, dont le premier article stipule que « la sympathie du public ne doit jamais aller au vice, au péché, ou au mal. »

Dans *Les Tueurs*, deux personnages féminins se dégagent, qu'on distingue notamment par leur chevelure, Kitty la brune et Lilly la blonde. Ici la symbolique des cheveux est évidente, le blond symbolise la pureté, l'innocence, alors que le brun évoque le mal, le danger, la séduction. Symbolique toutefois nouvelle car, depuis Jean Harlow dans les années 30, la vamp, (après la brune Louise Brooks de *Loulou* et de *Journal d'une fille perdue*) était devenue blonde platine. Le film noir, et notamment *Les Tueurs*, refait donc de la femme fatale une femme essentiellement brune, même si on note des exceptions, comme Lana Turner dans *Le facteur sonne toujours deux fois*, Barbara Stanwyck dans *Assurance sur la mort* ou encore Marilyn dans *Niagara*. (notons que dans ces deux derniers, la femme devient plus vulgaire, contrairement à Kitty, notamment à cause de cette blondeur.)

Kitty Collins, incarnée par Ava Gardner, est donc opposée à Lilly, jouée par Virginia Christine : on note la sonorité semblable des prénoms, mais la différence est révélatrice ; Kitty, diminutif de Katherine signifie « chaton » en anglais, (thématique de la femme « féline » rappelée par le nom du café, le « Chat vert »), et en argot le sexe féminin, ou une femme de mauvaise vie; alors que Lilly évoque plutôt le prénom d'une petite fille... Cette opposition est essentiellement présente dans une scène, (car après les deux femmes ne se recroiseront plus) devenue scène d'anthologie, la scène de la rencontre entre le Suédois et Kitty, où Lilly va définitivement perdre le Suédois, fasciné par Kitty, adossée au piano, fredonnant « The more I know of love ». Ava Gardner dira à propos de cette scène et de ce film, qui propulsa sa carrière : « Beaucoup de gens m'ont affirmé par la suite que mon image et ma carrière de star se sont imposés dans *Les Tueurs*, où je me suis imposée en sirène fatale, au décolleté vertigineux, capable de flanquer le feu au monde en restant adossée contre un piano. »

En effet, dans cette scène, tout oppose les rivales. Leurs habits d'abord : la sage blonde porte un tailleur qui monte jusqu'au cou, avec des manches longues et un chapeau, alors que la vamp est en bustier et gant noir, néanmoins jamais vulgaire, et c'est là une de ses forces, toujours élégante. Les dialogues les opposent également. Elles vont immédiatement se lancer des piques, ainsi lorsque Lilly dira avoir vu tous les combats du Suédois, Kitty répondra : « Comme c'est merveilleux de votre part ! Je ne pourrais pas supporter de voir un homme que j'aime être blessé. », ou encore « L'idée de voir deux hommes s'entretuer me rend malade », phrases ô combien hypocrites, quand on sait qu'elle fera bien pire. Par ailleurs, les choix de cadrage figurent le conflit entre les deux femmes et l'élimination de Lilly: cette dernière est de plus en plus écartée du champ, jusqu'à en disparaître complètement, alors que Kitty est toujours mise en valeur, par la lumière et la composition de l'image. Enfin, les jeux de regards sont révélateurs dans cette séquence: Lilly fixe alternativement le Suédois et Kitty, comprenant immédiatement qu'elle a perdu la partie, alors que, pendant la quasi totalité de la scène, Kitty ne regardera pas le Suédois : elle le séduit sans avoir besoin de le regarder.

Notons que Kitty apparaît d'abord de dos, (elle est la seule à être dos à la caméra) dos et épaules dénudés: ainsi dès la première image, elle évoque la sensualité, la séduction, mais en même temps la duplicité, le mensonge. Elle se retourne brusquement, et devient alors le seul personnage de face. Elle est au centre de l'image, éclairée. Cette apparition peut rappeler celle de Rita Hayworth dans *Gilda*, tourné la même année (1946), (où Gilda, également en bustier et gants noirs, chantera le célèbre « Put the blame on Mame ») qui surgissait du bas du cadre, en relevant la tête, rejetant ses cheveux en arrière.

On remarque l'importance de la voix et de la musique : en effet, l'air qu'elle chante, « The more I know of love », sera associé à elle tout le long du film. Elle rappellera les sirènes d'Homère, charmant le Suédois par sa voix, lors de leur rencontre. Pendant la scène de préparation du casse, à la sortie de prison du Suédois, c'est par sa voix qu'il la découvre, et sa pose durant cette scène, les jambes repliées, assise sur le lit, rappelle bien celle d'une sirène. Ava Gardner, durant tout le film, jouera d'une façon très calme, gardera une voix douce, veloutée, et séduisante, qui rend son côté calculateur et mensonger encore plus crédible, jusqu'à la scène finale, où elle éclate et finit en sanglots « Dis-leur que je suis innocente, dis-leur que je suis innocente ! », perdant le sang-froid qu'elle avait jusque là, dans ces mots suppliants et par ailleurs inutiles, qui montrent véritablement toute l'horreur de son personnage : en effet, alors que son mari et complice se meurt, elle ne pense qu'à elle et ne semble pas affectée par cette mort. La femme fatale se révèle ici incapable d'aimer, froide et intéressée.

- Lorsque Kitty réapparaît, plusieurs années après, pour rejoindre Reardon, elle a les cheveux attachés, le visage couvert par une voilette, enveloppée dans un imperméable, et on pourrait presque la croire lorsqu'elle dit à Reardon avoir « changé de vie ». Notons que le flash-back qu'elle introduit à ce moment est le seul flash-back mensonger du film, ou du moins le seul où la voix-off ne dit pas la vérité.

Aujourd'hui, la femme fatale est devenu un stéréotype, un emblème du cinéma américain dans l'imaginaire collectif, au même titre que les privés fatigués qui hantent les films noirs, mais n'oublions pas qu'elle a, dans les années 40, contribué à une certaine émancipation de la femme dans des univers alors essentiellement masculins.

