

CHINATOWN (ROMAN POLANSKI, 1974) :
CONTRE-CULTURE, NÉO-NOIR ET NOUVEL HOLLYWOOD

Jean Foubert
Université Paris 7/HIMAN

Klute d'Alan J. Pakula (1971), *Le Privé* de Robert Altman (1973), *Chinatown* de R. Polanski : le film noir figure au premier plan de la production cinématographique hollywoodienne du début des années 1970. Porté par l'élan créatif du nouvel Hollywood (cycle amorcé par le *Bonnie & Clyde* d'Arthur Penn en 1967 et terminé par *La Porte du paradis* de Michael Cimino en 1980), le cycle du nouveau film noir— ainsi nommé en référence au film noir de l'âge d'or des années 1940 et 1950 dont il réinvestit les codes et les conventions— marque la renaissance d'un genre négligé par la production hollywoodienne pendant les années 1960. *Chinatown* est un concentré parfaitement abouti de cette réinvention du passé au temps présent qui constitue l'un des enjeux centraux du nouvel Hollywood. R. Polanski affiche, à cet égard, une attitude différente de celle affichée par R. Altman. *Le Privé* est une œuvre ironique et irrévérencieuse qui transporte l'univers du romancier Raymond Chandler (*Sur un air de navaja* [1953]) dans le Los Angeles des années 1970. *Chinatown* est une œuvre contemplative et élégiaque qui transporte son spectateur dans le Los Angeles des années 1930 (le film se déroule en 1937).

Cette ville et cette époque, R. Polanski les restitue avec sensibilité, méticulosité et richesse. Le souci raffiné de l'exactitude historique est révélé par le soin apporté par la production au choix des décorations intérieures et des vues en extérieur, des véhicules et des costumes, au dessin des sourcils et des lèvres de l'actrice Faye Dunaway inspiré du maquillage affecté, avant-guerre, par la mère du réalisateur ainsi qu'à la sélection adroite, pour la bande-son, de quelques-uns des grands succès du jazz et du *music hall* de l'époque : « I can't get started » de Vernon Duke (musique) et Ira Gershwin (musique) pour la comédie musicale *Ziegfeld Folies* de 1936 (dans *Chinatown*, la version de 1937 interprétée par Bunny Berigan), « Easy Living » de Ralph Rainger et Leo Robin pour la comédie éponyme de Mitchell Leisen (*Vie facile* en 1937), « The Way You Look Tonight » de Jerome Kern et Dorothy Fields interprété par Fred Astaire pour le film *Sur les ailes de la danse* de George Stevens (1936), ou « Some Day » et « The Vagabond King Waltz » écrites en 1925 par Rudolf Friml et Brian Hooker pour l'opérette *Le Roi des vagabonds* adaptée à l'écran en 1930. En ancrant fortement son œuvre dans le contexte culturel et social de l'Amérique des années 1930, R. Polanski introduit un décalage temporel qui écarte sa pratique de la stricte imitation nostalgique du film noir de l'âge d'or. Le drame de cette fiction sous sa forme classique a le plus habituellement pour décor l'« ici-présent » de l'Amérique des années 1940 et 1950 : le réalisateur situe *Chinatown* à une époque précédant tout à la fois le temps de la production et le temps de l'action du genre qu'il ressuscite. C'est au passé antérieur que s'écrit l'univers de film noir invoqué.

À ce rapport d'antériorité au genre pastiché s'ajoute un rapport de postériorité au fait divers décalqué. *Chinatown* a pour toile de fond l'épisode historiquement bien réel d'un scandale politico-foncier connu par les noms de *The Owens Valley Land Grab* ou de *The Rape of the*

Owens Valley (ces événements forment la trame du bel ouvrage écrit par John Shannon, *La Rafle des eaux* [1994]). Tout commence en 1904 alors que la grande ville de Los Angeles, forte d'une population de 200 000 habitants, commence de s'inventer le destin d'une grande métropole urbaine. Sous l'autorité du maire Fred Eaton, le directeur du service des eaux, William Mulholland, s'assure des ressources hydrauliques nécessaires à cette expansion en supervisant la construction d'un gigantesque aqueduc qui détourne, 250 kilomètres au nord, le cours des rivières de la vallée d'Owens jusqu'à Los Angeles. Anticipant l'explosion démographique et urbaine de la « cité des anges » – par extension, l'irrigation future de régions arides –, des spéculateurs (parmi lesquels Harrison Otis, propriétaire du *L.A. Times*, et Henry Huntington, à qui appartient le plus gros consortium de transports en commun de Los Angeles) investissent massivement dans les terres septentrionales de la vallée de San Fernando ; parallèlement, au début des années 1920, les besoins en eau de l'agglomération bourgeonnante se font tels qu'ils assèchent et ruinent l'économie agricole de la vallée d'Owens (Eaton 24-26). Or, cette fable capitaliste d'une spoliation agraire a pour cadre le premier quart du vingtième siècle et non l'Amérique des années 1930 de *Chinatown*. En agençant, par ces glissements d'époque, une temporalité propre à l'œuvre, R. Polanski écrit son film davantage que ne l'écrit l'héritage du genre et du fait divers : *Chinatown* s'entend autant au passé qu'au présent culturel, esthétique et idéologique du nouvel Hollywood et de la contre-culture.

Voyez le générique d'ouverture de l'œuvre. Le logo noir et blanc « rétro » de la Paramount, la couleur passée et vieillie de l'image et le thème musical composé par Jerry Goldsmith invitent à la mélancolie d'une plongée dans le passé que contrebalance la lecture des crédits qui défilent à l'écran. Le réalisateur, R. Polanski, est un enfant de la nouvelle vague européenne (*Le Couteau dans l'eau* [1962], *Répulsion* [1965], *Cul de sac* [1966]) qui retrouve avec des difficultés bien compréhensibles la Californie où, brutalement assassinée par des membres de la secte dirigée par Charles Manson, sa compagne Sharon Tate a trouvé la mort quelques années auparavant ; le producteur, Robert Evans, est une figure incontournable du nouvel Hollywood à qui l'on doit *Rosemary's Baby* de R. Polanski en 1968, *Le Parrain* de Francis Ford Coppola en 1972 ou *Marathon Man* de John Schlesinger en 1976 ; après *La Dernière corvée* (Hal Ashby, 1973), le scénariste du film, Robert Towne, collaborera avec A. Penn sur *Missouri Breaks* en 1976 et Warren Beatty sur *Reds* en 1981 ; l'acteur, Jack Nicholson, est une des icônes de la contre-culture américaine depuis ses apparitions dans *Easy Rider* de Dennis Hopper en 1969 ou *Cinq pièces faciles* de Bob Rafelson en 1970 ; l'héroïne, Faye Dunaway, est l'actrice principale du *Bonnie & Clyde* d'A. Penn (Jane Fonda, autre figure emblématique des contestations de son temps, est brièvement pressentie pour le rôle). Surtout, il y a, parmi les interprètes, John Huston, génie « indigné » du vieil Hollywood, auteur de certaines des grandes œuvres du film noir de l'âge d'or (*Le Faucon Maltais* [1941], *Key Largo* [1948] ou bien encore *Quand la ville dort* [1950]) : le réalisateur assure, par sa présence, un autre de ces liens manifestés dans *Chinatown* entre le passé et le présent, la distance hypnagogique de la mélancolie et l'urgence prégnante de l'actualité. Illustrant le souci de R. Polanski d'entretenir une filiation de la création, le grand maître du clair-obscur du film hollywoodien classique, Stanley Cortez (parmi tant d'autres chefs-d'œuvre, *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton [1955]), occupe pendant quelques jours le poste de directeur de la photographie quand, déçu par les premiers rushs de tournage, le réalisateur décide de le renvoyer et de le remplacer par John A. Alonzo.

Que *Chinatown* éclaire le noir d'antan à la lumière du maintenant, la scène d'ouverture, qui se passe dans le cabinet d'investigation du détective J. J. Gittes (J. Nicholson), l'illustre

instantanément. L'intérieur, le mobilier et les costumes participent d'une reconstitution historiquement fidèle du Los Angeles de la fin des années 1930. Toutefois, le bureau n'est pas filmé dans un noir et blanc frauduleusement imitatif de celui du film noir de l'ère classique mais en Technicolor. De plus Gittes, qui a été embauché pour enquêter sur une affaire d'infidélité conjugale, remet à son client un ensemble de clichés qui dénoncent un couple illégitime surpris en plein coït. Représentation graphique d'un rapport sexuel adultérin, ces photographies, qui pourraient avoir été prises sur le lieu de tournage d'un *stag film* (film pornographique distribué clandestinement à l'époque), ne constituent certes pas un anachronisme en soi, seulement un thème et un contenu formellement proscrits par le code Hays (disparu en 1968) du temps du vieil Hollywood : seuls la libéralisation des mœurs et l'assouplissement des règles de censure advenus au cours des années 1960 permettent l'intrusion de telles images dans l'univers du nouveau film noir (pour Linda Williams [Williams 68-110], cette période marque la sortie de cette si « longue adolescence » du cinéma *mainstream* américain démarré avec *Le Baiser* de Thomas Edison en 1896). Symétriquement au sexe, la violence se manifeste, dans *Chinatown*, de manière frontale et visuellement explicite. Quand J. J. Gittes s'introduit illégalement sur le site du barrage où a été retrouvé le corps du directeur des eaux, Hollis Mulwray (Darell Zwerling), il est surpris par deux nervis chargés d'y assurer la sécurité. L'un d'entre eux, interprété par R. Polanski, sectionne au couteau le nez du privé dont le visage ensanglanté apparaît *en couleur* à l'écran.

Cumulant ces thèmes sinon interdits du moins fortement régulés par le code Hays de la violence et de la sexualité, nous retrouvons l'inceste, foyer tabou, par excellence, du cinéma hollywoodien classique et foyer central du film de R. Polanski, secret infâmant autour duquel gravite l'ensemble de *Chinatown* : le patriarche Noah Cross (J. Huston) est coupable d'avoir violé sa fille Evelyn (F. Dunaway), coupable de lui avoir donné un enfant, Katherine (Belinda Palmer), dont il est tout à la fois le père et le grand-père et dont Evelyn est tout la fois la mère et la sœur ; quand, au cours d'une des scènes les plus déchirantes du film, Gittes confronte violemment l'héroïne de sorte à lui faire avouer la véritable identité de Katherine, F. Dunaway a cette confession terrible et poignante : « She's my daughter [J. Nicholson la gifle une première fois]. My sister, my daughter [il gifle l'actrice une seconde fois]! She's my sister and my daughter. » A l'intérieur de ce labyrinthe embrouillé par le mensonge et le complot, l'inceste déborde le strict cadre de la cellule familiale pour s'étendre à la globalité de Los Angeles et caractériser la nature des relations qui unissent services municipaux, police et gros propriétaire foncier sur fond de magouille politique et foncière. Comme en ce film noir du vieil Hollywood, *En quatrième vitesse* (R. Aldrich, 1955), dont Jean-Baptiste Thoret nous explique qu'il est l'une des œuvres annonçant le nouvel Hollywood de R. Polanski (Thoret 49-54), la totalité de l'univers imaginé par l'auteur se révèle réglée par des rapports corrompus, trompeurs et violents. L'analyse acerbe et désespérée des mécaniques économiques et sociétales du monde moderne retourne le spectateur au pessimisme social de la fiction « dure à cuir » écrite par Dashiell Hammett dans les années 1920 (le petit bijou de noirceur, *Moisson rouge* paru en 1927, en est le parfait épitomé) et, par l'un des ces recoupements involontaires et cependant éloquents qu'effectue la mémoire du cinéphile, les éleveurs qui, avec leur troupeau, font irruption dans la salle du conseil de la municipalité de Los Angeles (comme plus tard, les arboriculteurs spoliés croisés par Gittes au cours de son investigation) nous paraissent droit sortis de ce grand classique du cinéma hollywoodien de la dépression : *Les Raisins de la colère* de John Ford (1940) adapté du roman éponyme de John Steinbeck (1939) où, trois ans après l'excellent *J'ai le droit de vivre* de Fritz Lang, l'acteur Henry Fonda continue d'affirmer une préférence certaine pour les compositions engagées. Surtout, ce portrait acide et désenchanté d'une époque ne doit pas occulter la visée

allégorique et intemporelle d'une fable qui s'accorde aux contestations bien contemporaines du modèle hégémonique de l'organisation capitaliste.

Par cette stigmatisation implacable des origines de l'essor de la ville de Los Angeles, R. Polanski partage avec les acteurs du nouvel Hollywood et de la contre-culture le désir de démonter les ressorts de la croissance et des avancées de l'Amérique dans l'espace et dans le temps. Le réalisateur adopte ici une attitude analogue à celle d'un Sam Peckinpah. Pour l'un comme pour l'autre, le développement et le progrès des sociétés capitalistes modernes procèdent de l'accomplissement d'une volonté de puissance, brutale et abjecte. *Water and Power*, lit-on sur la porte du service des eaux de la ville de Los Angeles : l'eau, source de vie et d'essor pour la cité des anges, assoit également la pratique criminelle et perversie de l'autorité. Car, si la pénurie d'eau entraîne effectivement une suspension de la croissance – aboutit, à terme, au désert, à la mort – l'eau est aussi ce par quoi se satisfait et s'exerce la volonté d'omnipotence et de jouissance d'un Noah Cross. Ainsi le vieux patriarche de *Chinatown* n'est-il pas une aberration déviante et isolée – l'écart à la culture qui fait le monstre – puisque, au niveau le plus fondamental de l'ontologie, la persistance et le développement de l'expérience capitaliste s'originent dans le désir obscène, débordant et toujours insatisfait, de vie qui l'anime (Slavoj Žižek pointe avec insistance la convergence homologique des dynamiques « excessives » du capitalisme et de la jouissance [Žižek 52-53]). Le scénariste R. Towne explique que le film d'investigation traite d'une multitude d'affaires criminelles depuis le simple braquage jusqu'à, davantage exotique, le vol d'une statuette représentant un faucon (marquons qu'il s'agit des sujets de *Quand la ville dort* et du *Faucon maltais* de J. Huston) mais qu'aucun, avant *Chinatown*, n'a exploité ce thème de l'eau et du pouvoir (les propos de R. Polanski et de R. Towne cités dans cet essai sont extraits du film d'entretiens qui figure en supplément de l'édition DVD du film dont les références sont données en annexe). Originale et inattendue, cette idée constitue cependant le socle d'une fable universelle qui revisite, d'un point de vue spectaculairement pessimiste, les origines du développement d'une civilisation, démythifie, pour écrire à la manière de James Ellroy, « une époque pour en reconstruire les mythes depuis le caniveau jusqu'aux étoiles » (Ellroy 5). Revisiter, à la manière du fascinant *There will be Blood* (Paul Thomas Anderson, 2007) le passé, l'histoire de la naissance d'une ville – par extension, d'une nation – mais aussi, selon un projet conforme à celui du nouvel Hollywood, revisiter son propre passé – l'histoire du film *mainstream* américain – et pour *Chinatown*, celle du film noir dont R. Polanski travaille à critiquer et réinvestir les mythes, les codes et les personnages.

« John Huston is the most important piece of casting outside of Jack. John, shamelessly in the best way, brought a sense of evil that could only be made possible not because he played it in an evil way [...]. » R. Towne poursuit: « Quite the contrary. He was this charming and kind of courtly man. He brought with it all the weight of John Huston... » Au cœur de l'œuvre et du rhizome, au sommet du triangle dramatique et passionnel de film noir que forment les trois protagonistes du film, se tient effectivement, présence hypnotique et tentaculaire, le personnage de Noah Cross. L'une des plus formidables et complexes compositions de vilain depuis Hank Quinlan dans *La Soif du mal* d'Orson Welles (1957), le père d'Evelyn est un personnage faustien possédé par le désir d'immortalité, avide, comme il le dit lui-même, de se rendre maître du futur et de l'avenir puisque sa fortune et son influence ne suffisent plus à eux seuls à le satisfaire : « What can you buy that you can't already afford ? » lui demande Gittes, « The future, Mister Gittes. The future, » lui répond Cross. Aux yeux d'un public américain secoué par le scandale du Watergate, il est également l'avatar cinématographique du président Nixon, l'*alter ego* de celui qui, aveuglé par la volonté de puissance qui le gouverne, agit au mépris des lois et des règles

morales de la société. Or, comme le marque R. Towne, porté par le charisme du réalisateur J. Huston, l'aura maléfique du personnage est d'autant plus pénétrante et subversive qu'elle émane de la figure paternaliste et rassurante d'un vieil homme madré et affable.

Face au méchant de la fable de film noir incarné par Cross, J. J. Gittes occupe la position de l'« œil privé (*private eye*) » de la fiction imaginée par R. Polanski. Au premier regard, le personnage figure l'exact opposé d'un privé du vieil Hollywood : là où le Marlowe de R. Chandler vit et travaille en solitaire, enquête sur des affaires criminelles de disparition, de meurtre ou de chantage et gagne chichement sa vie – son bureau et ses vêtements modestes l'attestent – en accord avec une éthique chevaleresque de privé, Gittes, nous le découvrons à l'amorce du film, s'est spécialisé dans les affaires privées d'adultère, mène grand train, emploie une secrétaire, deux assistants, conduit une belle voiture, porte des costumes soignés et élégants (le constat sarcastique d'un ancien collègue policier)... D'un privé de l'âge d'or, Gittes conserve toutefois le point de vue désabusé, volontiers misanthrope et misogynne. Dans les films noirs du vieil Hollywood, cette approche à l'existence sert la survie du détective et la résolution généralement relative du procès de l'enquête et de la narration. Chez R. Polanski, au contraire, elle constitue la raison même de l'échec de l'investigation et de la catastrophe existentielle par laquelle le récit s'achève : Gittes, parce qu'il ne cesse pas de regarder le monde avec l'œil et les préjugés d'un privé de film noir du vieil Hollywood, n'élucide l'énigme de l'univers qui l'entoure qu'alors qu'il n'est déjà plus temps de sauver l'héroïne et de contrecarrer les desseins du vilain.

Sensuelle et jeune épouse d'un mari plus âgé affichant ambiguïté dans les attitudes et les gestes, alternant dissimulation, demi-mensonge et demi-vérité, Evelyn Mulwray se révèle être, pour sa part, un cliché idéal de femme fatale de film noir. Or, là où le film noir de l'âge d'or stigmatise le caractère suspect des apparences du monde réel, le *Chinatown* de R. Polanski stigmatise le caractère suspect des apparences de l'univers du film noir du vieil Hollywood. Gittes ne sait pas voir que les signes et attributs de femme fatale exhibés par Evelyn n'ont, pour pasticher Judith Butler, qu'une valeur strictement « performative » et qu'ils ne constituent pas la vérité de son personnage (elle est la victime et non le vilain de la fable). Le privé de *Chinatown* est effectivement aveuglé par le préjugé misogynne qui l'anime – aveuglé, il l'est au sens le plus littéral du mot quand, racontant à ses collègues une « plaisanterie d'hommes » apprise dans un « lieu d'hommes » (un *barber shop*), il ne les voit pas le prévenir qu'Evelyn se tient derrière lui. Selon R. Towne, « the classic female in noir films is a black widow. The Faye Dunaway character, in a way, is a character who gives you those expectations as being potentially that [...] ». Toutefois, nous explique le scénariste, « she's the heroine of the movie. In fact, she's the one person in the film that is operating out of decent and selfless motives. » À l'instar de Cary Grant en 1959 dans *La Mort aux trousses* (Alfred Hitchcock), Gittes commet l'erreur de ne pas correctement déchiffrer le langage de la femme qu'il aime. Seulement, le film d'A Hitchcock obéit à un principe humaniste et organique de développement ainsi fait que l'organisation rythmique et temporelle du drame permet au protagoniste de reconnaître à temps la vérité de celle qu'il aime quand le film de R. Polanski obéit à un principe létal et nihiliste de circularité ainsi fait que l'organisation rythmique et temporelle du drame annule la possibilité d'un dénouement heureux. Inversion du paradigme historique marxiste, la farce grinçante (le comportement outrancièrement suffisant, grossier et préjugé de Gittes) précède ici la tragédie bouleversante (la mort d'Evelyn, le rapt avalisé par l'autorité légale de l'enfant de l'inceste, Katherine).

Si Gittes échoue donc à percer le secret des apparences de l'univers de film noir, c'est qu'il est à proprement parler perdu dans le dédale physique et cérébral de l'investigation. « Down these mean streets a man must go, » ces quelques mots de R. Chandler ont acquis une valeur

quasi proverbiale outre-atlantique. Mais, pour se risquer dans ses rues sordides et ne pas s'y égarer, le privé doit posséder la faculté de s'orienter dans un environnement moderne et urbain. Comme l'écrit Paul Auster, le détective est ce « quelqu'un qui regarde, qui écoute, qui se déplace dans ce borborygme de choses et d'événements, à l'affût de la pensée, de l'idée qui leur donnera une unité et un sens » (Auster 11) : une direction alignée sur l'axe du progrès de l'enquête et de sa conclusion. Dans *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Vivian Sobchack ausculte d'un point de vue phénoménologique trois situations de la désorientation (21-29). Sous sa forme « mondaine » la plus bénigne, être perdu dans l'espace et le temps signifie qu'on ne connaît pas son chemin, qu'on sait où l'on est et où l'on doit aller mais qu'on ne connaît pas le moyen de rallier l'ici à l'ailleurs – au contraire du « flâneur » de l'espace urbain de la modernité qui, justement parce qu'il n'a pas d'objet stable et défini à sa promenade est certain d'arriver là, au quelque part où l'entraînent ses pas. Sous sa forme dramatique la plus aiguë, être perdu dans l'espace et le temps signifie qu'on ne sait plus où l'on est, que pour se sentir partout, on ne se sent plus quelque part, le sentiment de l'« ici-présent » cédant à un sentiment de totale indétermination, à l'instar du héros de *À la recherche du temps perdu* (Proust 11-18) « qui s'éveille au milieu de la nuit pour ne plus temporairement reconnaître le lieu de son endormissement [et aux yeux duquel] l'espace se bouleverse pour prendre, dans un tournoiement hypnotique, l'apparence de celui de chacune des chambres à coucher qu'il a jadis occupées » (Foubert 90). Enfin, sous une forme intermédiaire, être perdu dans l'espace et le temps signifie, pour écrire crûment, qu'on tourne en rond (« *going round in circles* ») en sorte qu'on revient inlassablement à l'ici et au passé auxquels on désirerait échapper (V. Sobchack prend l'exemple d'une anecdote relatée par Sigmund Freud où, égaré dans le quartier des prostituées d'une ville italienne, il cherche à s'en éloigner sans pour autant cesser d'y retourner) : le périple cyclique de Fred Madison (Bill Pullman) dans *Lost Highway* (David Lynch, 1996), de J. J. Gittes dans l'œuvre de R. Polanski.

Quand, au cours de *Chinatown*, le privé prend en filature Hollis Mulwray, il le suit jusqu'à l'endroit où un canal d'évacuation des excédents d'eau du barrage construit pour assurer le support hydraulique de l'expansion démographique de Los Angeles débouche sur l'océan Pacifique. Astucieusement, Gittes décide de placer une montre sous la roue arrière du véhicule de Mulwray de manière à être renseigné sur l'emploi du temps nocturne du directeur du service des eaux sans avoir à « planquer » plus longtemps. Cette montre devient la figure visuelle et concrète du temps suspendu (suspendu à l'heure du départ de Mulwray) qui est celui d'un récit arrêté à l'instant et au lieu auquel, hanté par le sentiment coupable d'avoir causé la mort d'une femme aimée, le privé ne finit pas de revenir, déroulant, en boucles infinies, une fiction et une trajectoire identiques : Chinatown moins conçu dans sa réalité physique et spatio-temporelle que dans sa réalité psychique et traumatique. Le détective de *Chinatown* est, des êtres égarés décrits par V. Sobchack, celui pour qui il n'existe pas de chemin vers l'ailleurs qui ne ramène à l'ici – pour qui le « revenir » du passé s'est substitué au devenir du présent – celui qui « tourne en rond » et dont le rêve, pour nous spectateurs œuvre de cinéma, répète l'enchaînement d'événements déjà advenus.

« You're a very nosy fellow, kitty cat, huh? You know what happens to nosy fellows. Huh no? Wanna guess? They lose their noses (R. Polanski à J. Nicholson) [...] » À trop fouiner – trop mettre son nez dans les affaires des autres –, Gittes manque justement de très littéralement perdre son nez. Pourtant, l'odorat (au sens littéral, le flair) n'est assurément pas la qualité principale d'un privé dont la vue gouverne outrageusement – aveugle – la totalité de l'appareil sensoriel : là où un appareil d'écoute et d'enregistrement sophistiqué est l'extension technologique du corps de

l'enquêteur dans *Blow Out* de Brian de Palma (1981) ou de *Conversation secrète* de Francis Ford Coppola (1974), le Leica est l'extension technologique du corps de Gittes. Si le privé de *Chinatown* est perdu parce qu'il tourne en rond, il est également perdu pour la raison que sa perception est incroyablement fragmentaire et biaisée. Évoluant dans le monde strictement optique qu'organise son point de vue de privé et de voyeur, Gittes ne perçoit pas les subtilités et potentialités multiples du corps et de la « chair » si bien qu'il ne « sent » pas les qualités (fraternelles *et* maternelles) d'abnégation et de bienveillance d'Evelyn. Installé sur un surplomb dominant une cour intérieure ombragée, le détective photographie Katherine et Hollis Mulwray ; R. Polanski prend le soin de filmer le reflet du couple d'acteurs dans la lentille de l'objectif du Leica qui capture le cliché qui, dans la scène suivante, figure à la première page d'un quotidien *angeleno* (notons qu'en contradiction flagrante avec les lois physiques de l'optique, le reflet de Katherine et de Hollis apparaît non pas à l'envers mais à l'endroit, raccordant plus efficacement l'image dématérialisée des protagonistes à l'image publiée dans la presse). Comme, plus tôt, son collègue la dispute entre Cross et Mulwray, Gittes photographie sans entendre – au double sens de comprendre et de percevoir par l'ouïe – la discussion du beau-père et de sa belle fille ; symétriquement le protagoniste de *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1966) croit saisir sur pellicule l'intimité violée d'un couple alors qu'il réalise, en vérité, le cliché d'un meurtre. Limité par un rapport rigoureusement optique au monde que règlent les équations simplificatrices et misanthropes de sa profession, le détective de *Chinatown* méconnaît la nature véritable des liens qui unissent Hollis à Katherine et construit ce qu'il photographie pour être le stéréotype et la preuve irréfutable d'un adultère : Gittes – par extension, le spectateur dont la narration confine le point de vue à celui de l'enquêteur – est autant le jouet du complot ourdi par Cross que celui des carences et limites de son appareil sensoriel et cognitif. Reflets sans corps ni substance matérialisés en objets d'échange et de commerce, les clichés volés de Katherine et de Hollis se retrouvent alors pris dans les rouages du système capitaliste et médiatique de reproduction et de circulation des images au sein duquel la valorisation éthique s'efface loin derrière une valorisation numéraire fixée au regard des grilles tarifaires d'un cabinet d'investigation et des chiffres de vente escomptés d'un journal à scandales. L'œuvre de R. Polanski brosse ainsi le portrait sombre et sordide d'un monde moderne où autrui se construit et se représente pour ce qu'il pèse en espèces sonnantes et trébuchantes : « How much are you worth (Gittes)? I've no idea. How much do you want (Cross)? I just wanna know what you're worth. Over ten million ? Oh, my, yes... »

Chinatown n'est donc assurément pas qu'un hommage rendu au film noir des temps passés. Il associe à la nostalgie cinéphilique du pastiche le pessimisme cinglant d'une critique culturelle et idéologique. R. Polanski tire avantage de l'assouplissement de la censure morale en Amérique (l'abandon du code Hays) pour exposer en termes explicites les implications d'un scandale politique *et* sexuel où le meurtre et la machination foncière servent une volonté patriarcale d'exercice absolu du pouvoir et de la jouissance. Avec cette sombre fable alliant à la dénonciation du caractère inique et corrompu des origines de l'expansion de Los Angeles l'analyse de l'incohérence des médiations patriarcales de la femme dans l'univers du film noir, R. Polanski crée une œuvre de cinéma où résonnent les interrogations, les contestations et la colère des temps présents. L'ici du film où les espoirs se consomment et les énergies s'épuisent en vain, le quartier de Chinatown, prend en effet le sens d'une réduction métaphorique de l'enfer vietnamien ; Gittes qui, alors qu'il travaille à se réconcilier avec lui-même, ne cesse pas, par

cupidité, arrogance et misanthropie, d'être en conflit avec le monde extérieur, cristallise le paradoxe d'une Amérique qui, aspirant à une pacification de ses crises intérieures, n'en finit pourtant pas de s'enliser dans le bourbier d'un conflit qu'elle sait ne pas pouvoir gagner. Se pose alors au final la question de la nature véritable de l'objet du désir nostalgique véhiculé par le film de R. Polanski qui n'est pas seulement l'époque révolue du vieil Hollywood mais aussi celle du mouvement d'espoir né dans les années 1960 dont le passé recomposé de *Chinatown* réfracte l'anéantissement.

Fiche technique :

Chinatown. Etats-Unis. 1974. Paramount. Production : Robert Evans. Réalisation : Roman Polanski. Scénario: Robert Towne. Photographie: John A. Alonzo. Musique: Jerry Goldsmith. Direction artistique: W. Stewart Campbell. Montage: Sam O'Steen. Distribution: Jack Nicholson (J. J. Gittes), Faye Dunaway (Evelyn Cross Mulwray), John Huston (Noah Cross), John Hillerman (Yelburton), Darrel Zwerling (Hollis I. Mulwray), Belinda Palmer (Katherine). Durée : 131 minutes.

Bibliographie :

AUSTER, Paul. *Cité de Verre. Trilogie new-yorkaise I*. Paris : Actes Sud, 1987. Traduction : Pierre Furlan.

EATON, Michael. *Chinatown*. London: BFI, 1997.

ELLROY, James. *American Tabloid*. London : Arrow, 1995.

FOUBERT, Jean. *L'Art audio-visuel de David Lynch*. Paris: L'Harmattan, 2009.

GALLAFENT, Edward. "Echo Park: Film Noir in the Seventies." *The Movie Book of Film Noir*. Ed. Ian Cameron. London: Studio Vista, 1992.

PROUST, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard, 1919.

SHANNON, John. *La Rafle des eaux. Livre premier. Owens*. Nantes: L'Atalante, 2004. Traduction : Jean-François Le Ruyet.

SOBCHACK, Vivian. *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004.

THORET, Jean-Baptiste. *Le Cinéma américain des années 70*. Paris : Éditions de l'étoile/Cahiers du cinéma, 2006.

WILLIAMS, Linda. *Screening Sex*. Durham and London: Duke University Press, 2008.

ŽIŽEK, Slavoj. *The Sublime Object of ideology*. London and New York: Verso, 1989.

DVD:

POLANSKI, Roman. *Chinatown*. Paramount, 1999 (zone 1).