



# Les passagers de la nuit

*Dark passage*

de Delmer Daves

## Fiche technique

USA - 1947 - 1h46

N. & B.

Réalisation et scénario :

**Delmer Daves**

inspiré du roman de David Goodis

Musique :

**Franz Waxman**

Interprètes :

**Humphrey Bogart**

(Vincent Parry)

**Lauren Bacall**

(Irene Jansen)

**Bruce Bennett**

(Bob)

**Agnes Moorehead**

(Madge Rapf)

**Tom d'Andrea**

(Sam, le chauffeur de taxi)

**Clifton Young**

(Baker)

**Douglas Kennedy**

(le détective)

**Rory Mallinson**

(George Fellsinger)



## Résumé

Vincent Parry, condamné pour le meurtre de sa femme, s'évade du pénitencier de San Quentin. Il est recueilli par une dessinatrice de San Francisco, Irene Jansen, qui avait écrit un article pour protester contre les conditions dans lesquelles s'était déroulé son procès. Le fait que le propre père d'Irene, condamné injustement pour le meurtre de sa femme (la belle-mère d'Irene) soit mort en prison sans avoir pu se disculper, la rapproche de Parry. Il se trouve aussi qu'Irene est l'amie de Madge dont le témoignage avait été décisif au procès pour faire

condamner Parry. Madge lutte présentement pour conserver son amant Bob, amoureux d'Irene qui le repousse poliment. Le chauffeur de taxi compatissant donne à Parry l'adresse d'un chirurgien esthétique qui lui modifiera le visage. Parry se rend chez son meilleur ami, George et le trouve assassiné. Il est aussi accusé de ce crime. Madge fait irruption chez Irene et se dit effrayée par l'évasion de Parry dont elle redoute qu'il se venge sur elle de son témoignage au procès. Parry, dont les bandages ont été enlevés, va se consacrer à la recherche du double meurtrier de sa femme et de George...

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

## Critique

*Film noir* dont l'originalité confine au paradoxe, dont la mise en scène fait preuve d'une invention (caméra subjective, utilisation des extérieurs réels) et d'une délicatesse constante qui effacent les aspérités d'un script parfois peu vraisemblable. Contre toute attente et contre toutes les règles habituelles, Daves se sert de l'univers nocturne et désolé du *film noir* pour suggérer avec lyrisme, à travers la ville, l'existence de réseaux d'entraide efficaces et secrets pour faire échapper ses personnages à la solitude et à l'influence exorbitante de la société sur l'individu. Un happy end solaire, inoubliable - et tout à fait unique dans le *film noir* - permettra même au couple principal de triompher de l'obscurité, de la malchance et de l'injustice des hommes. Stylistiquement, le film débute par un long morceau de bravoure où l'emploi magistral de la caméra subjective, parfaitement justifié par le scénario, aboutit à rendre attachant au spectateur un personnage dont il ne connaît même pas les traits. Le couple Bogart-Bacall avait été créé par Hawks (**To have and have not**, 1945, **The big sleep**, 1946) dans une atmosphère d'ironie et de complicité. Seule demeure ici la complicité, que Daves a totalement annexée à son propre univers où elle devient tendresse et solidarité dans les périls. Elle conduit les personnages, dont l'obstination et la bonne volonté sont souvent pathétiques, sur le chemin de leur libération. Elle les entraîne à une certaine distance - à une distance certaine - de la société, de ses règles et de son ordre artificiels. C'est à l'intérieur du rousseauisme de Daves la part de l'anarchie et de l'idéalisme.

Jacques Lourcelles  
*Dictionnaire du Cinéma*

**Les passagers de la nuit** est un film qui va jusqu'au bout de ses partis-pris stylistiques. L'emploi exclusif d'une

caméra subjective au service d'un narrateur à la première personne est original mais a pour désavantage de priver longtemps le protagoniste de toute présence physique. Il faut trente minutes pour entrapercevoir l'ombre de la silhouette de Bogart (dans le rôle de Vincent) et soixante deux minutes avant que son nouveau visage n'apparaisse sur l'écran. Mais la caméra subjective est un procédé toujours intéressant, plus adapté en tout cas aux **Passagers de la nuit** qu'à **La dame du lac** qui y avait eu recours un an auparavant. Le script fut augmenté de trente-deux pages de notes de production, destinées à résoudre les problèmes spécifiques posés par ce parti-pris ; comment faire passer des effets «naturels» du point de vue d'une narration à la première personne lorsque le personnage marche, est assis ou couché. On y trouve également des suggestions concernant les décors et les techniques de prises de vue (par exemple on proposa d'employer un cache sur l'objectif qui rendrait les jeux de cillements de paupières mais cette idée fut finalement abandonnée). Le procédé a la vertu d'impliquer immédiatement le spectateur et d'entraîner son identification avec Vincent dès les premières minutes ; mais son impact s'affaiblit au fur et à mesure que sa nouveauté s'évapore ; en outre la voix d'Humphrey Bogart très reconnaissable, diminue l'effet de surprise puisque le spectateur sait dès les premiers mots à quoi le protagoniste va ressembler. Un acteur moins connu ou dont la voix était moins identifiable aurait peut-être mieux servi le projet de ce point de vue du moins. Les éclairages sombres et des images toujours noyées dans le brouillard et la pluie de San Francisco renforcent l'atmosphère sombre donnée par la caméra subjective. Pourtant **Les passagers de la nuit** n'est pas véritablement marqué par le style noir. Vincent est un innocent traqué par une «femme-araignée» détestable, par Baker le «vautour» et par la police. Or à la différence des

héros noirs habituels qui sont d'autant plus menacés que leurs erreurs d'appréciation ou leur entêtement les attachent aux dangers qui les cernent, Vincent se bat contre des périls purement extérieurs. Ces contraintes externes sont en outre adoucies dans le film par le personnage d'Irene qui, généreusement fournit à Vincent les moyens de s'en tirer. Le bonheur de leur union finale dans une ville d'Amérique du sud a d'ailleurs un aspect immoral puisque Vincent a été le catalyseur sinon la cause de la mort de Madge, de Baker et du meurtre de George. D'ordinaire, les héros payent bien plus durement leurs peurs et leurs culpabilités et doivent subir le châtement de la loi. Malgré son exploitation des conventions noires **Les passagers de la nuit** n'est pas habité par la vision fataliste des faiblesses humaines qui structure fondamentalement le film noir.

Eileen Mc Garry  
*Encyclopédie du film noir*  
par Alain Silver et Elizabeth Ward

Avec **Le port de l'angoisse** et **Le grand sommeil**, c'est l'un des grands sommets du couple Bogart/Bacall. Avant tout parce qu'il s'agit d'une histoire d'amour à laquelle, dans un plan final jugé à l'époque de convention, Daves donne le prolongement du rêve absolu. **Les passagers de la nuit** est le film d'un couple contre le monde menaçant qui l'entoure, l'histoire d'une union sacrée, le récit de la lente sortie d'un cauchemar, la traversée de la nuit, comme l'explique justement le titre. A revoir ce film aujourd'hui, on mesure mieux ce qui manquait aux récentes adaptations françaises de Goodis : le lyrisme. **Rue barbare** s'intéressait plus à une peinture un peu folklo d'une rue de banlieue repeinte aux couleurs de l'hyperréalisme ; **Descente aux enfers** s'enlisait dans les conventions d'un drame bourgeois ; seul Beineix avait compris que l'amour chez Goodis est

une quête d'absolu, mais il s'était quelque peu perdu à vouloir réconcilier dans le même plan la lune et le caniveau, figeant dans des décors trop sublimes toute tentative lyrique. **Les passagers de la nuit** ne manque pas non plus de parti pris stylistique, comme la caméra subjective de la première demi-heure ou le fait de ne voir apparaître le visage de Bogart qu'au bout d'une heure. Mais ces partis pris renforcent l'atmosphère d'inquiétude, déjà déclinée par les éclairages sombres, les images de brouillard et de pluie. Tout concourt à renforcer les personnages et à rendre leur périple émouvant. Dans ce sens, il est le plus goodisien de tous les films car il rejoint le célèbre propos de l'écrivain à Helen Scott : «Je n'écris pas des romans policiers, mais des mélodrames où il y a de l'action».

François Guérif  
*Revue du Cinéma n°445 - Janvier 1989*

Au sixième ou septième plan d'un début rapide, très «Warner» des années 30-40, un tonneau tombe intentionnellement d'un camion (nous avons vu les mains agrippées au rebord pour le secouer) se coince à l'entrée d'un court égout, dans l'herbe d'un contrebas de route. Un homme en sort en titubant et se parlant à soi-même. L'image et le texte à la première personne nous ordonnent de nous identifier à lui. Nous, c'est-à-dire le spectateur masculin.

Identification exemplaire. Tout film est une «évasion» et celui-ci nous propose d'être un évadé. Le texte fait appel, de manière flatteuse, à notre présence d'esprit. Le promeneur qui nous prend à son bord apparaît rapidement suspect : tête antipathique, excès d'assurance quant à soi-même, soupçons... Au moment où nous allions l'assommer pour de bon surgit pour nous en dissuader et nous sauver un être de rêve : une jeune femme «artiste» (donc désintéressée), riche, libre, elle aussi pleine d'à-propos, d'humeur équilibrée et sensible,

visiblement disposée à l'amour et fort susceptible de le provoquer.

Le principe artificiel de la «caméra subjective» est donc miné de l'intérieur par une nécessité plus pressante. C'est tellement le cas que, contrairement à ce qu'on affirme parfois, il n'est même pas respecté intégralement. (La «séquence» ne dure sans doute pas les vingt minutes qu'on lui attribue souvent.) Au moment où Vincent va achever Baker, un plan «objectif» nous montre la route et une voiture doublant la voiture abandonnée (c'est Irene qui reviendra en arrière par une intuition sans égale !). De même, quand Vincent a pris le premier taxi, on l'aperçoit dans l'ombre : l'amusant monologue sur «l'homme aux poissons rouges» et les remarques plus subtiles qui s'ensuivent exigeaient le visage de l'acteur (Tom d'Andrea). Mais, par-delà son artificialité, l'emploi de la «caméra subjective» (en l'occurrence une Arriflex, et probablement quelques trucages) confère à l'empathie initiale un climat onirique qui va imprégner tout le film. Nous subissons d'abord avec Vincent la protection d'Irene, nous partageons le premier danger (la palpation du flic parmi les toiles peintes) et le premier émoi amoureux. Les coups de théâtre les plus arbitraires (Vincent reconnaissant la voix de Madge derrière la porte, et là encore la nécessité iconique de la narration l'emporte, son visage nous est présenté) s'adressent à une mémoire qu'on veut nous conférer. On l'aura deviné : le récit est celui d'une *mise au monde*...

Symétriquement à la découverte de l'homme par la femme, il y a une découverte de la femme par l'homme. Elle est essentiellement douceur et contentement. Le coup de foudre (manifeste) n'a rien de dramatique. C'est la «participation» même d'Irene au passé précarcéral de Vincent (passé incarné par Madge) qui l'empêche de le retenir d'emblée, purement et simplement. On a frôlé le conte de fées ou la légende de Moïse : on frôle une histoire plus personnelle

quand Lauren Bacall, plus gamine que nature, lance son coup d'œil (avec haussement léger d'une épaule) pour dire: «La voie est libre» - comme elle pourrait le dire pareillement en un tout autre sens. Curieusement, mais toujours en fonction de la charge onirique de base, les comparses qui devraient faire obstacle à l'union du couple la favorisent. L'épisode du détective (Bogart s'y parodie lui-même) est, en creux, l'emblème de cette situation, avec le gag du veilleur de nuit cardiaque qui dit à un policier d'aller chercher la police. Ainsi, Irene se libère de son propre passé en manipulant la crédulité de son ancien soupirent. Seuls restent aux deux extrémités de la chaîne le chirurgien (qui distribue les identités) et Madge, dont Irene dit que «connaissant tout le monde, elle ne pense qu'à nuire à tout le monde», mais qui, par son suicide, oblige Vincent à assumer totalement une identité neuve, inconnaissable. Quant à Baker, le maître-chanteur, c'est lui qui, non seulement révèle à Vincent l'identité de l'assassin, mais lui enseigne, par ses fanfaronnades, l'itinéraire sinueux qui mènera le héros du Mexique au Pérou. (De même, dans **The last wagon**, 1956, c'est la roue où Richard Widmark est ligoté qui le sauve de la mort et sert à le remonter du canyon où il a été précipité.) Dialectique rudimentaire qui, plus encore qu'une imagerie d'époque, montre un «contact» entre Daves et le Fritz Lang des années 40, dans une entière discordance de préoccupations et de style.

Imagerie, qu'est-ce à dire ? Je songe moins aux brefs plans expressionnistes du cauchemar qu'à ce cadrage frontal du restaurant de nuit qui se réfère aux toiles contemporaines d'Edward Hopper, et surtout, mais ici c'est de la «patte» personnelle de Daves qu'il s'agit, à certains emplois de la grue, à certains plans amorcés de loin (le tramway pivotant sur lui-même pour masquer Bogart et le rendre à la lumière) qui proliféreront dans les westerns de Daves, un peu

plus tard. Pour le reste, l'unité iconique du film est plutôt assurée par de multiples allusions aux barreaux d'une cellule de prison (que nous n'aurons jamais aperçue) : rayures des housses de Baker (qui, pour le spectateur français au moins, suggèrent aussi un costume de bagnard) ; stores baissés et ouverts à contrejour ; angles en zigzag des escaliers que parcourt Vincent titubant de fatigue ; voire chapeaux et robes de Madge, et jusqu'à la boîte de bonbons que Vincent lui offre. A propos de ce démoniaque personnage, dont la séduction reste inexplicable, l'irrationnel triomphe, comme parfois dans le cinéma noir et blanc, par une allusion à la couleur(...)

Gérard Legrand  
Positif n°341/342 - Juil./Août 1989

le sur la violence (**La dernière caravane**) ou westerns de type classique (**Jubal, The Badlanders**). Mais **La colline des potences**, malgré d'évidentes qualités, montre un fâcheux penchant au sentimentalisme (est-ce la faute de Maria Schell ?) déjà sensible dans une œuvre comme **Pride of the Marines**, drame d'un soldat devenu aveugle à la guerre. Les derniers films de Daves confirmèrent - hélas - ce goût pour le mélodrame. Sans doute faut-il y voir la raison pour laquelle, à l'exception de critiques comme Bertrand Tavernier, nombreuses ont été les réticences pour faire entrer Daves parmi les grands réalisateurs.

Jean Tulard  
*Dictionnaire des réalisateurs*

**Bird of paradise** 1951  
L'oiseau du Paradis

**Return of the texan** 1952

**Treasure of the golden condor** 1953  
Le trésor du Guatemala

**Never let me go**  
Ne me quitte pas

**Demetrius and the gladiators** 1954  
Les gladiateurs

**Drum beat**  
L'aigle solitaire

**Jubal** 1956  
L'homme de nulle part

**The last wagon**  
La dernière caravane

**3:10 to Yuma** 1957  
3 heures 10 pour Yuma

**Cow-boy** 1958  
Cow-boy

**Kings go forth**  
Les diables au soleil

**The Badlanders**  
L'or du hollandais

**The hanging tree** 1959  
La colline des potences

**A summer place** 1960  
Ils n'ont que vingt ans

**Parrish** 1961  
La soif de jeunesse

**Susan Slade**

**Rome adventure** 1962

**Spencer's mountain** 1963  
La montagne des neuf Spencer

**Youngblood hawke** 1964

**The battle of the Villa Fiorita** 1965

## Le réalisateur

Originaire de San Francisco, il fait ses études de droit à Stanford University. Il débute au cinéma comme assistant de Cruze pour **The covered wagon**, il joue quelques petits rôles mais se fait surtout remarquer comme scénariste (**The petrified forest**, de Mayo, **Love affair** de McCarey...). Il sera d'ailleurs le scénariste de la plupart de ses films. Son œuvre est marquée par plusieurs sommets : l'admirable **Dark Passage** d'après Goodis, histoire d'un homme traqué qui se fait refaire le visage pour échapper à la police (les vingt premières minutes sont en caméra subjective), l'un des premiers westerns à réhabiliter Cochise et les Indiens, **La flèche brisée**, un autre western, **3 heures 10 pour Yuma** où il renouvelait le thème du **Train sifflera trois fois**. C'est dans le western qu'il est le plus à l'aise : western historique (**L'aigle solitaire**), réaliste sur la vie quotidienne et les mœurs du Far West (**Cow-boy**), parabolo-

## Filmographie

**Destination Tokyo** 1943  
Destination Tokyo

**The very thought of you** 1944  
**Hollywood canteen**

**Pride of the marines** 1945  
L'orgueil des marines

**The red house** 1947  
La maison rouge

**Dark passage**  
Les passagers de la nuit

**To the Victor** 1948  
Ombres sur Paris

**A kiss in the dark** 1949  
**Task force**  
Horizons en flammes

**Broken arrow** 1950  
La flèche brisée