

## **Littérature et film noirs dans *Et on tuera tous les affreux* (1948) de Vernon Sullivan, *l'alter negro* de Boris Vian, ou une mise en question de la beauté hollywoodienne**

### **Noir fiction and film noir in *Et on tuera tous les affreux* (1948) of Vernon Sullivan, the *alter negro* of Boris Vian, or a questioning of the beauty of Hollywood**

ADELA CORTIJO TALAVERA  
Universitat de València  
adela.cortijo@uv.es

#### **Abstract**

In this article we propose the study of a curious process of generic combination, noir genre and dystopian science fiction, and an intermediate phenomenon of literature and cinema through the analysis of Boris Vian's pastiches under the pseudonym Vernon Sullivan. We focus, in particular, on a Hollywoodian subgenre of criticism of seriality and artificial perfection. For this we expose an original approach to the novel *Et on tuera tous les affreux* (1948) in relation to three North American films cataloged as neo-noir –two of them adaptations of novels by Ellroy– in order to study the representation of the femme fatale in a hypermasculinized context from an aesthetic, stylistic and sociological point of view.

#### **Key-words**

Boris Vian, Vernon Sullivan, film noir, vamp.

#### **Resumen**

En este artículo proponemos el estudio de un curioso proceso de combinación genérica, de género negro y ciencia ficción distópica, y un fenómeno intermediático de literatura y cine a través del análisis de los pastiches de Boris Vian bajo el seudónimo de Vernon Sullivan. Nos centramos, en concreto, en un subgénero Hollywoodiense de crítica a la serialidad y la perfección artificial. Para ello exponemos un acercamiento original a la novela *Et on tuera tous les affreux* (1948) en relación con tres films norteamericanos catalogados como neo-noir, –dos de ellos adaptaciones de novelas de Ellroy– con el objeto de estudiar la representación de la femme fatale en un contexto hipermasculinizado desde un punto de vista estético, estilístico y sociológico.

#### **Palabras clave**

Boris Vian, Vernon Sullivan, film noir, femme fatale.

## 1. Le sacrifice cérémonial des affreux. Genèse d'un roman hybride

Boris Vian fut introduit très tôt dans la Série noire, la collection de Gallimard créée en septembre 1945 par son ami Marcel Duhamel. Tout seul ou en collaboration avec sa première épouse, Michèle Léglise, il traduisit des romans de Chandler: *La dame du lac* (1952) et *Le grand sommeil*, et de Peter Cheyney, *Les femmes s'en balancent* (1949)<sup>1</sup>. Mais il passa vite de la traduction créative à l'invention parodique et hyperbolique en faisant usage des combinaisons de *franslang* et d'*amerargot*. Il publia quatre romans et une nouvelle, entre 1946 et 1950, dans les éditions du Scorpion de Jean d'Halluin<sup>2</sup>: *J'Irai cracher sur vos tombes* (1946), *Les morts ont tous la même peau* (1947), roman suivi de la nouvelle "Les chiens, le désir et la mort" (1947), *Et on tuera tous les affreux* (1948) et *Elles se rendent pas compte* (1950). Il écrivit ces pastiches du noir avec tous les ingrédients propres du genre et des touches surréalistes vianiennes masqué sous un pseudonyme. Il prétendait avoir traduit de l'anglais américain les romans de Vernon Sullivan<sup>3</sup>, dont il était le véritable auteur. Or ce Sullivan, romancier afro-américain –son *alter negro* comme disait Michel Rybalka– supposait un véritable *black mask*<sup>4</sup>.

Sans vouloir m'attarder ici sur la légende noire et le scandale du premier Vernon Sullivan<sup>5</sup>, je voudrais mettre en exergue le troisième roman: *Et on tuera tous les affreux* (1948) qui commença à être publié en feuilleton dans *France dimanche* –ce qui expliquerait sa structure en trente chapitres qui finissaient parfois en points suspensifs– et dont la publication fut interrompue à cause des protestes des lecteurs, pour attenter contre les bonnes mœurs et qui fut finalement remanié et publié dans les éditions du Scorpion. Ce texte constitua un changement

- 1 Ensemble ils ont traduit le n° 8 de la SN, *La dame du lac* (1952) –*The Lady in the Lake* (1939)– de Raymond Chandler et le n° 22 SN, *Les femmes s'en balancent* (1949) –*Dames Don't Care* (1937)– de Peter Cheyney. Boris Vian a traduit pour la Série Noire le n° 13, *Le grand sommeil* (1948) –*The Big Sleep* (1939)– de Raymond Chandler. Et Michelle Vian le n° 645, *Il fait ce qu'il peut* (1961) –*Why Pick on Me ?* (1951)– de J. H. Chase.
- 2 "[...] Billeldoux nous raconte que Vian avait eu vers juillet 1946 une conversation avec son ami Jean d'Halluin qui, pour ses Éditions du Scorpion, cherchait un *thriller* anglo-saxon à traduire pour contrebalancer le triomphe commercial de la NRF dans sa Série noire avec *Pas d'orchidées pour Miss Blandish* de J. H. Chase. Vian avait alors gagé qu'il écrivait en quinze jours un modèle du genre, susceptible de passer pour une de ces traductions dont le style lui était si familier. Pris le mot, il tint son pari en août avec une incroyable facilité" (Baudin, 1966: 15).
- 3 Il choisit Vernon comme le saxo tenor de *bebop* Vernon Story, qu'il louait dans ses *Chroniques de Jazz*, et en hommage aussi de son ami Paul Vernon, musicien de l'orchestre amateur Claude Abadie. Et Sullivan à cause, peut-être, de Pat Sullivan, le créateur de *Félix the Cat* et, en toute déférence, au pianiste de jazz Joe Sullivan.
- 4 Le film noir des années trente et quarante est né aux États-Unis et il a surgi des scénarios écrits par les grands maîtres du roman noir, du *hard-boiled*: Dashiell Hammet, Raymond Chandler, Horace McCoy, James M. Cain, Raoul Whitfield, Norbert Davis, Frederick Nebel ou William Irish... qui publiaient leurs récits courts dans des revues *pulp* comme *Black Mask*. Revue emblématique où tous ces auteurs publiaient des nouvelles avec un style très cinématographique, avec une structure de montage et une idée de narrative visuelle avec une succession de plans. (Simsolo, 2007: 23-25).
- 5 Le 7 février 1947, le Cartel d'action sociale et morale, dirigé par Daniel Parker –déjà obsédé avec Henry Miller– dénonça le traducteur et l'éditeur du roman *J'Irai cracher sur vos tombes* pour attentat contre les mœurs. Le scandale fit augmenter les ventes et la popularité de Vian, malgré lui. Le procès est suivi en détail par Noël Arnaud dans son *Dossier sur l'affaire J'Irai cracher sur vos tombes* (1974).

radical de ton, d'esprit et de matière par rapport aux deux premiers romans signés Vernon Sullivan.

Tandis que son premier roman noir, *J'Irai cracher sur vos tombes* (1946), continue à être bien vendu, Boris Vian veut continuer à exploiter le filon pseudo-américain, et il endosse cette fois-ci la personnalité d'un reporter de quotidien américain pour ce nouveau *thriller*. Ce roman pouvait être considéré comme le plus vianien des Sullivan. L'auteur manifeste avoir voulu "emmerder" le solliciteur imprudent de *France dimanche*. (Rybalka, 1984: 232). En effet, son récit est considéré par l'hebdomadaire trop audacieux pour le public moyen et le salut moral des familles et il est contraint d'expurger des passages. La publication sera interrompue après deux mois, février-avril, sous la pression des lecteurs indignés et il reprendra avec plus de liberté la rédaction de son roman où il mélange le noir avec la science-fiction en s'abandonnant librement à son insu.

Une fois épuisée la problématique de la ségrégation raciale et la figuration du genre avec ces héros noirs cachés sous une peau blanche<sup>6</sup>, Boris Vian changea de registre et introduisit de l'humour et de l'absurde dans ce beau monstre de nature qui combinait le noir avec le genre d'espionnage et l'anticipation dystopique. Vian les fusionnait à son gré et, grâce à cet *omnigenre*, il actualisait les stéréotypes et truismes du *hard boiled*. Comme il a fait aussi avec sa *Série Blême* (1952), polar théâtral en vers alexandrins d'où il tirait son *Petit traité du parfait assassin*, il a créé un roman canular, parodique, futuriste et perturbateur et il a placé l'intrigue, féru de cinéma, dans le berceau des *mouvizes* et des *stars* étincelantes du cinéma.

En montrant les coulisses de Los Angeles, il se moquait ouvertement de la devise olympienne *fortius, altius, citius*<sup>7</sup> et il anticipait, à la fin des années quarante, l'esclavage actuel du gymnase, des diètes et de la chirurgie esthétique. Boris Vian présentait, à ce fin, un savant fou, le docteur Markus Schutz, poursuivi par le FBI parce qu'il réalisait des expérimentations génétiques clandestines afin d'améliorer et d'embellir la race humaine et de créer, en Californie, des séries de spécimens parfaits.

Opérant *in vivo* et *in vitro* sur des *pin-up girls* et des géniteurs herculéens choisis, Schutz manipulait et mûrissait des embryons, triomphait dans le clonage sélectif et fabriquait une race d'Apollons et de Vénus qui prendraient bientôt le pouvoir impérial absolu aux États-Unis. Le but explicite de ce méchant aux yeux gris et glacials, maître d'eugénisme, était de finir avec la laideur dans ce monde parce qu'elle lui était insupportable. Cette entreprise projetait la menace de la construction d'une élite sociale artificielle et d'un système de gouvernement pseudo-scientifique.

---

6 Les protagonistes des deux premiers romans signés Vernon Sullivan sont des noirs qui ont des peaux blanches, des métis "transfuges" et qui cachent, donc, leur race et leur identité. Métaphore facile et limpide d'un univers manichéen.

7 *Vid.* "'Fortius altius citius': la visión autobiográfica e insular de dos patafísicos: Georges Perec y Boris Vian" (Cortijo, 2004).

–Qui vous a donné de faire des êtres vivants? Demande Mike.

–Les gens sont tous très laids, dit Schutz. Avez-vous remarqué qu'on ne peut pas se promener dans la rue sans voir des quantités des gens laids? Eh bien, j'adore me promener dans la rue, mais j'ai horreur du laid. Aussi je me suis construit une rue et j'ai fabriqué des jolis passants... C'est ce qu'il y avait de plus simple. J'ai gagné beaucoup d'argent en soignant des milliardaires pleins d'ulcères à l'estomac... Mais j'en ai assez... Ça m'a suffi... Chez moi un slogan: On tuera tous les affreux... C'est amusant, n'est pas? (Vian, 1997: 995).

Le protagoniste, Rock Bailey –un beau garçon, grand, blond, avec des yeux bleus– s'introduit *in medias res* dans cette dystopie cauchemardesque quand, tout au début du roman, il est séquestré et violé afin d'obtenir sa précieuse semence et participer ainsi dans le projet diabolique du *mad doctor*, du Dr. Schutz<sup>8</sup> qui prétend peupler de beaux jeunes la planète entière. Rock, en tant que *Boy Scout*<sup>9</sup>, voulait conserver son pucelage jusqu'à l'âge de vingt ans et mener une vie hygiénique, consacrée au sport et à son entraînement physique de "Monsieur Los Angeles" mais il voit détourné son projet outrageusement. Rock Bailey et ses doubles: le journaliste Andy Sigman et l'agent Mike Bokanski, sont des transpositions dans la fiction de l'auteur et reflètent une hantise par la gémellité. Le jeune californien, toujours farouche avec ce qui regarde sa virginité, se présente comme une déformation comique de l'auteur tel qu'il se décrit lui-même dans son journal intime, dans son *Journal à rebrousse-poil* (1951) reproduit par Noël Arnaud dans *Les vies parallèles de Boris Vian* et repris par Gilbert Pestureau ou dans son roman autobiographique *L'Herbe rouge* (1950).

[...] L'homme naïf quasi violé [...] paraît bien transposer un thème et un fantasme propres à Vian, correspondant à son éducation et à sa conception des relations avec les femmes; l'homme vierge et l'initiative féminine dans les rapports sexuels. Le puceau prolongé, à son corps défendant ou par prétexte intime, on le retrouve ailleurs; mieux que Colin, c'est Wolf qui l'incarne et le relève clairement à l'époque même de *Et on tuera tous les affreux* [...] les aventures de Rock offrent le traitement comique de cette virginité qu'il a juré de conserver jusqu'à vingt ans, non pour conforter, lui, ses progrès intellectuels, mais pour son entraînement physique de "Monsieur Los Angeles" (Pestureau, 1997: 885).

Nous avons été élevés dans la peur des maladies vénériennes, confirme Alain Vian, et nous avons tout lu sur la vérole terminale de Maupassant. Je crois que Boris a eu les mêmes difficultés que moi. Il n'a fait l'amour qu'assez tard, vers vingt et un ans, sans doute la première fois avec sa première femme [C'est le frère de Boris Vian qui parle] (Boggio, 1993: 23).

8 Schutz, diminutif de Marcel-Paul Schützenberger, directeur de recherche du CNRS, copain de Boris Vian dans la Maison des Sciences et dans Saint-Germain-des-Prés (Pestureau, 1984: 363).

9 "Ante la alarmante pérdida de poder y de autoafirmación que afectaba a los hombres norteamericanos en la década de los años veinte, el país creó la agrupación de los *Boys Scouts*, entidad destinada a formar futuros varones que, para convertirse en hombres plenamente masculinos, debían estar alejados de las mujeres. A cambio, la nación ofreció a la población femenina una forma alternativa de afirmación, el concurso Miss América" (Carabí, 2000: 177).

Dans ce roman, *Et on tuera tous les affreux*, Boris Vian travaille et tourne en dérision un concept d'hypersexualité. Il se moque ouvertement d'un projet nazi où la notion de beauté truquée et la pureté de la race s'articulent avec des pratiques sexuelles dirigées à l'obtention d'une caste sociale constituée uniquement par de beaux spécimens humains. La ressemblance bouleversante des corps produits en série –anticipation du clonage– rend compte de l'ambition d'un scientifique allemand fou.

[...] maître d'eugénisme, champion de microchirurgie génétique –ovariectomie, charcutage et vivisection– dictateur savant qui prépare sa prise de pouvoir par surhommes interposés. Dans sa clinique californienne comme sur son île hawaïenne [...] il sélectionne, féconde, fait mûrir, bousculant les lois et le temps naturels, des séries d'êtres parfaits (Pestureau, 1984: 364).

Le protagoniste, Rock Bailey, avec l'agent du FBI Mike Bokanski –qui partage sa théorie puritaine sur l'importance de conserver leur virginité– et son chien Noonoo –un boxer qui parle– profitant de leur perfection physique, s'infiltreront comme s'ils étaient des produits de la série S de Schutz, et s'acharneront contre ce programme raciste, en passant par tous les épisodes propres du *hard boiled*: des persécutions de voitures, des coups de feu à la mitrailleuse, des jeux de cache-cache de deux *gangs* ennemis, des bagarres jusqu'à "pisser du sang" et ils arriveront à connaître l'envergure politique de ce plan d'uniformisation. Dans le procès ils découvriront horrifiés de beaux corps crucifiés avec des écriteaux dans le cou signalant: "Défaut d'aspect". "Un homme est crucifié en bordure de chemin... un homme nu lui aussi... très blond... tout pâle... une plaie béante lui ouvre le sein gauche... Il est cloué à un tronc d'un arbre par une cheville d'acier qui lui a traversé le cœur. En travers de son cou, une pancarte: "défaut d'aspect" (Vian, 1997: 989). Le docteur Markus Schutz leur expliquera, sans trop les rassurer, qu'il s'agit de suicidés. Ceux qui ne se considéraient suffisamment parfaits s'étaient auto-immolés et ils avaient profité pour créer cette mise en scène plus éclatante. À la fin –pirouette comique et paradoxale– le couple d'adonis réussira à détourner le projet inquiétant du docteur et démontrer que dans une société régie par l'esthétique, les affreux seraient, en fait, les plus appréciés. De sorte que, ils situent les cinquante demoiselles les mieux bâties de la série reproductrice d'un côté et face à elles les vingt-cinq jeunes hommes les plus beaux et les vingt-cinq les plus laids et, ainsi, ils vérifient avec une touche scientifique que quarante-sept des demoiselles se lancent affolées sur le groupe de laids dans une orgie effrénée et seulement trois se jettent sur un marin décrit comme "[...] un type bâti en Hercule et couvert de poils noirs comme un satyre, avec un grand nez crochu et des yeux luisants" (Vian, 1997: 1013). C'est-à-dire, une sorte de surhomme comme *Le Surmâle* (1902) d'Alfred Jarry. "Au pays des Apollons et des Vénus, les moches seront rois et reines!" (Pestureau, 1997: 883-884). Ou encore des pensées comme celle-ci: "[...] la sélection eugénique et raciale, jusqu'à l'échec burlesque de celle-ci, conclusion pseudo-morale et quasi voltairienne: vivent les affreux dans un monde trop uniformisé!" (Pestureau, 1997: 884)

Noirceur et blancheur, beauté et laideur, la machine implacable du *star system* de l'industrie cinématographique d'Hollywood s'approche, d'une certaine façon, selon Sullivan-Vian, à l'image du Dr. Schutz fabriquant, dans des bocaux, des êtres humains parfaits dans son île hawaïenne –clin d'œil à *L'île du Dr. Moreau* (1896) de son admiré H. G. Wells<sup>10</sup>. Gilbert Pestureau annonçait dans l'introduction du roman: "Où le roman est génialement prémonitoire, c'est dans cette vision du règne de la beauté physique indispensable au succès d'une politique aujourd'hui médiatisée à outrance [...]" (Pestureau, 1997: 884). Au référent de *L'île du Dr. Moreau* (1896), il faudrait ajouter et citer d'autres titres de science-fiction révélateurs tels que: les *Cinq Cent Millions de la Bégum* (1879) de Jules Verne. Un roman d'anticipation et d'espionnage qui met en contraste la création aux États-Unis d'une ville utopique, France-Ville, fondée sur des théories urbanistes hygiénistes, par un héritier français. Et celle d'une ville dystopique, Stahlstadt, la Cité de l'Acier, construite par un héritier allemand, nommé Dr. Schultze, sous la base du productivisme et du racisme. Ou *Le Meilleur des mondes* (1932) –*Brave New World*– d'Aldous Huxley. Roman rédigé en France, en quatre mois, qui joue avec la maxime de Candide "le meilleur des mondes possibles", et qui propose un type de reproduction artificielle où les êtres humains sont tous créés en laboratoire. Les fœtus y évoluent dans des flacons et sont conditionnés durant leur enfance. Les embryons subissent des traitements qui les déterminent et ceux des castes inférieures –Delta et Epsilon– sont produits comme les Ford T en série, par un procédé de division cellulaire après la fécondation *in vitro* d'un ovule –le procédé Bokanowsky– et les Alphas sont programmés pour être beaux, grands et intelligents. Il s'agit de la dénoncé d'un programme destiné à créer un système pseudo-scientifique de gouvernement.

Science-fiction et genre noir se combinent, et ces deux genres s'insèrent dans la culture française pendant la période d'entre-deux-guerres et, spécialement, après la Seconde Guerre Mondiale<sup>11</sup>. En 1946, a lieu à Paris une rétrospective de cinéma américain et c'est à ce moment-là que se forge l'étiquette "Film noir", dénomination française exportée aux États-Unis. Le roman et le films noirs américains –si différents du roman policier anglais, du roman à énigme qui finit toujours bien tandis que le bon roman noir finit invariablement mal– cette école du *hard boiled* ou du *dur-à-cuire*, est née aux États-Unis avec le *crack* du 29, dans le contexte d'un pays puritain, raciste, agité par la dépression, la loi sèche et le fleurissement des bas-fonds. "The texts of série noire had a huge impact on the Parisian scene after the Liberation, and this mood hat at its core the ambiguity and negotiated identities that were born of Franco-American exchange"(Rolls, 2009: 31).

10 Une île sous les tropiques peuplée de créatures hybrides mi-hommes, mi-animaux, fruit des expériences extrêmes d'un docteur fou. Roman remanié par M. Renard dans *Le docteur Lerne, sous-dieu* (1908) où il perpétue cette thématique du dangereux Prométhée.

11 La revue *Les Temps modernes*, dirigée par Sartre, Merleau-Ponty et Simone de Beauvoir, publia un numéro spécial sur les États-Unis, en août-septembre 1946. Boris Vian collaborait assidument avec cette revue, depuis juin 1946 jusqu'à octobre 1947. Il y publiait ses *Chroniques du menteur* et quelques chapitres de *L'Écume des jours* (1947), là où il n'était pas question de Jean-Sol Partre ou la duchesse de Beauvouard.

Un genre ou plutôt un style, un ton poétique, une esthétique du contemporain, d'un réalisme cru, émotionnel, urbain, avec des narrations behavioristes en présent et en première personne et qui matérialisait la brutalité d'un affrontement entre un individu agressif et une société corrompue. Où les pathologies de l'individu contemporain s'extériorisent: le pessimisme, le cynisme, l'anti-mythe américain d'après-guerre. Le noir fusionnait avec l'expressionnisme allemand, la profondeur psychologique des personnages, l'existentialisme et l'ambiguïté morale, avec des influences du réalisme poétique de Jean Gabin ou Marcel Carné, et avec la filmographie de réalisateurs comme Henri-Georges Clouzot.

## 2. Roman et films noirs

Le noir sur blanc de l'encre et des textes sortis de la vieille machine à écrire, de la noirceur sale du papier grossier des *pulps* et du beau clair-obscur, fort contrasté, des stores vénitiens et de l'illumination classique, théâtrale, brutale, artificielle et toujours signifiante des films noirs s'impose dans le panorama littéraire et cinématographique français avec la création de la collection de Gallimard à couvertures jaunes et noires<sup>12</sup>. Cette collection, qui continue à être vivante, surgit d'un projet de traduction. Duhamel et d'autres collègues voulaient récupérer et traduire les romans de Hammett, McCoy, Chandler, Don Tracy, James M. Cain ou des Anglais Peter Cheyney et J. H. Chase. Et, rapidement, ils ont passé de la traduction d'auteurs anglo-saxons à la création propre de textes qui imitaient le style américain, en essayant de faire passer les nouvelles productions comme des romans anglais traduits au français. Et toujours avec une intention de *sérienoirdiser*, de jouer avec l'argot et de pousser avec les ingrédients du genre<sup>13</sup>.

Noir fiction, in France, is born in translation, in the coming together of two languages and two cultural and literary traditions [...] 1945 is taken as the most important milestone in the development of this phenomenon. The hybrid form that emerges necessarily from such a fusion is rendered more complex in this case by the fact that Peter Cheyney and James Hadley Chase had on further point in common with Boris Vian: all three authors famously masqueraded as Americans (Rolls, 2009: 31)

---

12 Les couvertures de la *Série Noire* ont été conçues par Jacques Prévert qui était l'ami et le voisin de Boris Vian. Ils partageaient une terrasse au dessus du Moulin Rouge, la terrasse des Trois satrapes (Vian, Prévert et son chien Ergé) dans laquelle eurent lieu des cérémonies pataphysiques remarquables.

13 "Marcel Duhamel n'a pas fait qu'introduire une nouvelle forme de littérature, le roman noir américain. Le problème auquel il s'est tout de suite confronté, ça a été de trouver des traducteurs. Et c'est cela la révolution qu'il a accomplie: au lieu d'aller chercher des diplômés, il a fait appel à des journalistes. À Jacques-Laurent Bost, à Boris Vian (un «paresseux» qui travaillait dix-huit heures par jour!), à Robert Scipion, le futur cruceverbiste, au fils de Gromaire, à Jacques Legris, à moi-même, qui avait été interprète sans connaître un mot d'anglais! Et ce sont ces nouveaux traducteurs, parce qu'ils pensaient avant tout langage parlé, et à faire de la littérature, et pas une version universitaire, qui ont donné le ton de la *Série Noire*." Les mots d'Henri Robillot qui ouvrent le dictionnaire *L'argot de la Série Noire* (Giraud & Ditalia, 1996).

Narration commune, littéraire et cinématographique, qui partage les sujets, les motifs, les structures, les archétypes, ainsi que le langage direct, argotique, les dialogues tranchants, l'espace urbain labyrinthique, l'ambiance sordide, la corruption politique et policière, la violence combinée avec un érotisme morbide, le spectacle du cadavre et les personnages stéréotypés: le privé sans scrupules, la victime charcutée ou la femme fatale. Parmi ces savoureux condiments, dosés à souhait, qui se combinent dans la création de recettes efficaces et consignées, nous allons analyser, dans cette matière partagée littéraire et cinématographique, la représentation de la femme dans la machine ambivalente du rêve hollywoodien. Présente en tant que victime, femme inerte, passive, détruite, pantin désarticulé ou *vamp* cruelle, trou noir, vagin denté ou *spider woman*.

L'enjeu de cette approche est de mettre en rapport le roman *sérinoirdisé* de Boris Vian, *Et on tuera tous les affreux*, mettant en relief la caricature ou l'excès du *hard-boiled*, avec trois films américains: deux adaptations de romans homonymes néo-noirs de James Ellroy: *L. A. Confidential* (1997) –roman 1990– et *The Black Dahlia* (2006) –roman 1986–. Des films qui reprennent l'esthétique des films noirs classiques des années quarante et cinquante. Ainsi qu'un film surréaliste de David Lynch: *Mulholland Drive* (2001). Des textes, donc, littéraire et filmiques, différés dans le temps mais avec une consécution ou une permanence curieuses dans le traitement de certains aspects<sup>14</sup>.

Dans *L. A. Confidential* (1997) de Curtis Hanson, il était question d'un réseau de prostitution avec des filles qui ressemblaient, parfois grâce à la chirurgie esthétique, à des *stars* de cinéma convoitées par des hommes de pouvoir. *The Black Dahlia* de Brian de Palma (2006), c'est une adaptation à l'écran d'un autre roman célèbre de James Ellroy, publié vingt ans plus tôt, en 1986, sur l'affaire retentissante du "Dahlia noir". Un fait divers de 1947, provoqué par la découverte dans un terrain vague de Los Angeles, du corps nu et mutilé, sectionné en deux au niveau de la taille, d'une fille de vingt-deux ans: Betty Short, surnommée le Dahlia Noir. Un assassinat apparemment sacrificiel jamais résolu et dont Ellroy nous offrait une résolution possible. Il ne s'agirait pas d'un *docunoir* mais d'une fiction dans la ligne de *From Hell* (1989) d'Allan Moore, qui s'aventurait à offrir dans son roman graphique une explication logique à la légende de Jack l'Éventreur. Et *Mulholland Drive* de David Lynch, film sorti en 2001, qui diffère de deux films précédents parce que l'intrigue se situe dans les années quatre-vingt-dix quoique l'ambiance créée, encore à la cité des anges, devient celle des années quarante ou cinquante. Ce qui provoque un effet atemporel, fantastique presque, rétrofuturiste et déconcertant. Les trois films se font écho de lieux communs et de clichés du cinéma de l'âge dorée et, comme dans le roman de Boris Vian, le cadre choisi se situe à Los Angeles, ville carnavalesque à deux faces, celle de la lumière éclatante d'un soleil splendide et des focus aveuglants des studios et celle nocturne des lumières de néon. Il est

14 Des films noirs à thématique hollywoodienne, auxquels nous pourrions ajouter le film primé de Damien Chazelle, *La la land* (2016), qui puise aussi dans les rêves frustrés qui virent au cauchemar, dans un espace *quasi* fantastique.

toujours question aussi de l'idée de beauté dans des conspirations ou des mises en marche de théories paranoïaques. Sous un éclairage brut, il y a une mise à nu d'Hollywood: face à la création d'une mythologie moderne de *stars* de cinéma, il existe un guet-apens de jeunes filles et garçons aveuglés par ces lumières étincelantes. Comme des Icares ambitieux ou des papillons nocturnes ils s'approchent trop de la lumière et ils finissent par se brûler. Beaux comme des dieux, ils arrivent de la province en bus –moyen de transport humble et topique– avec l'espoir de devenir vite riches et célèbres et ils se voient piégés, pervertis ou, pire encore, "usés" dans un système industriel féroce qui les prostitue et les démolit. De leurs cous il pend aussi souvent l'écriteau "Défaut d'aspect".

La recherche d'une perfection physique manipulée pour devenir à leur tour des modèles à suivre et à désirer par le reste de mortels, ennuyés dans leurs vies anodines et quotidiennes, se mêle aux bas fonds de l'engrenage hollywoodien. Dans le meilleur des cas, des filles qui réussissent comme Rita Hayworth, appelée en réalité, Margarita Carmen Cansino et dans le pire... des filles comme Lynn –rôle joué par Kim Basinger dans *L. A. Confidential*– déguisée en Veronica Lake, qui s'introduisent dans la prostitution de luxe. Dans l'imaginaire collectif contemporain occidental il suffit d'écouter "Put the Blame on Mame" pour remémorer la robe noire, l'ondulation des cheveux et des courbes sensuelles de Gilda, sa façon de se déhancher et cette manière unique, devenue mythique, de faire glisser, petit à petit, son long gant, jusqu'à l'enlever entièrement et se dénuder en métonymie visuelle. Ce beau geste étudié, l'enlèvement de ce gant serpent en satin noir, de cette icône qui provoquait le tremblement de terre de San Francisco et bien d'autres troubles, pourrait figurer comme une sorte de dévoilage d'Hollywood dans le contexte du style du noir.

### 3. Le panneau Hollywood sur le versant sud du mont Lee.

La colline récurrente où se place l'enseigne Hollywood<sup>15</sup>, la sonorité des noms de ses avenues, boulevards et quartiers, l'exotisme de ces noms hispaniques comme "Santa Monica" –la chanson en espagnol interprétée dans la mystérieuse salle de fêtes "Silencio" dans le film de David Lynch– conforment un univers déterminé où se déroulent les thématiques de ces fictions. Los Angeles et le réseau nocturne de ses routes arachnéennes, la proximité de la plage, les palmiers paradisiaques défilant sur la route et pris toujours en contreplongée sur un ciel rosé, son climat bénévole, le jus sucré de ses fruits solaires et le désert de Mojave à résonances bibliques se dévoilent. Rock Bailey se retrouve, le lendemain de son enlèvement, au bon milieu d'un champ d'orangers. Ambiance solaire et, en contrepartie, l'obscurité du

---

15 Le panneau Hollywood est classé monument historique culturel de Los Angeles. L'écriteau géant construit en 1923 sur la colline, destiné au départ à commercialiser un nouveau programme immobilier, était équipé d'ampoules d'éclairage. L'enseigne lumineuse indiquait à l'origine "HOLLYWOODLAND", et elle était destinée à ne durer qu'un an et demi. Laissée à l'abandon pendant des années, en 1949 la Chambre de commerce intervient pour retirer les quatre dernières lettres "LAND", et le retrait des ampoules.

rouge, le jaune et le violet, les couleurs d'antithèse de Boris Vian. Des espaces où sont présentes les ambiances urbaines nocturnes avec un asphalte ciré où réverbèrent les phares des voitures qui illuminent comme des yeux les routes solitaires, métaphore d'une perte et d'une quête continues. Ou bien les plans zénithaux, les panoramiques de Los Angeles d'en haut de l'observatoire Griffith (1933), pour contempler une grande ville étalée en surface avec un ciel d'étoiles froides et clignotantes.

Pour Boris Vian il s'agissait de bâtir une Amérique générique, stéréotypée et mythologique puisqu'il n'avait jamais mis les pieds aux États-Unis<sup>16</sup>. Mais, le Prince de Saint-Germain-des-Prés truffait ses romans signés Vernon Sullivan de la couleur *yankee* locale et il était capable de composer un cadre précis et vraisemblable. Il inventa la ville de San Pinto aux environs de Los Angeles, mais le reste de rues et d'avenues était calqué d'une carte. San Pedro Street, Hollywood Boulevard, Flower street, South Pasadena... puisque comme dirait plus tard Michel Butor, l'écriture de la ville la construit et les citations graphiques dans les films noirs abondent spécialement. Boris Vian mélangea les toponymes réels avec les noms inventés d'une végétation onirique: les "gouffrelipettons" (Vian, 1997: 951), les "boulingots de Calédonie" (Vian, 1997: 952) ou les "bergougnotte". Végétation colorée et irréelle en opposition avec l'encrage réel dans les lieux: La mythique Californie, Santa Monica au bord de la mer, à l'ouest, Pasadena et le nom hispanique, mexicain, des cafés El Gato, San Pedro... et la référence continue aux voitures d'outre-Atlantique: la Buick, la Chrysler, la Nash, la Dodge, la Packard, la Chevrolet, la Cadillac, etc. pour créer une fausse apparence autochtone. De même avec la gastronomie: des steaks à l'oignon ou aux épinards, des œufs au cheddar, la langouste et le poulet en gelée arrosés de lait, du pudding à l'avoine, etc.

Entre les distances et les rapprochements, les convergences et les divergences, ce texte littéraire et ces trois textes filmiques ont déjà un commun, dans leur poésie noire, l'usage de citations en boucle, de nombreux jeux de miroirs dans leur intertextualité<sup>17</sup> et intericonicité et, dans ce sous-genre du noir hollywoodien, la recreation d'un paramètre spatial mythi-

16 Vian n'a jamais voyagé au continent américain, mais il traduit Chandler pour la série noire et il est capable d'agrémenter ses romans signés Vernon Sullivan de multiples nuances de la culture américaine. Dans une de ses deux *chroniques du menteur* refusées par la revue *les Temps modernes*, "Impressions d'Amérique", –refusée le 10 juin 1946– il racontait ses rencontres avec Henri Miller, Hemingway ou André Breton dans un voyage imaginaire à New York. Il était arrivé à New York en sous-marin avec son ami Alexandre Astruc et il profitait pour énumérer tous les topiques qu'il connaissait sur les USA. Il visitait l'Empire State démoli, mais il montait jusqu'en haut dans un ascenseur qui continuait à marcher. Le Menteur, profite l'occasion de dénoncer le racisme, lui qui admirait profondément les jazzmen de couleur. Le maire de la métropole est Mickey Rooney, et ils profitent pour aller dans un *drugstore*, faire usage d'un *juke-box* et prendre un *milk shake* et ensuite aller swinguer à Harlem. Boris Vian déploie ainsi toute une panoplie d'images rêvées qu'il empile sur les États-Unis. (Cortijo, 2010).

17 Par exemple, dans le chapitre 3 d'*Et on tuera tous les affreux*, la situation du cadavre dans la cabine téléphonique, se retrouve dans le chapitre 1 de *La Môme Vert-de-gris* (1945) de Peter Cheyney. Et dans *Alerte aux croquemorts* (Série noire, 1948) –*Safer Dead*– de H. Chase, le héros est un journaliste enquêteur qui aide la police dans la chasse aux filles disparues. Un autre roman, *La corrida chez le prophète* –*Solomon's Vineyard*– de Johnathan Latimer, roman traduit en 1949 dans la série noire pour Marcel Duhamel, présente un privé très costaud et séduisant. On y voit de belles héritières séduites puis enfermées et sacrifiées par une secte religieuse,

que. L'usine de rêves, l'Olympe des dieux, le décor idyllique sont présentés par des images topiques qui frôlent la vénération. Il existe un glamour topographique lié à la création de la fiction et il est mythifié, un peu comme les studios de Cinecittà dans *Le Mépris* (1963) de Godard. Mais ce *topos* a aussi son côté morbide, glauque mais attirant, perçu et montré comme les tripes d'une charogne. Vian fait des allusions directes au cinéma américain: "Les films de Bogart m'ont enseigné que dans ce métier-là, on en prend sur la poire plus souvent qu'à son tour" (Vian, 1997: 906) le même Humphrey Bogart qui incarnait sur l'écran les personnages de Sam Spade, le détective privé de Dashiell Hammet, –dans *The Maltese Falcon* (1941) de John Houston– et celui de Chandler, Philip Marlowe –dans *The Big Sleep* de Howard Hawks (1946)–, ce chevalier à l'armure oxydée. Ou bien: "Je donnerais cher pour avoir la gueule de Mickey Rooney". (Vian, 1997: 923); Ou bien: "Sunday Love, [un personnage qui ne semblait pas se contenter de faire l'amour que le dimanche] me dit-il en la désignant. Un espoir de la Metro". (Vian, 1997: 890); "Elle me sourit en baissant un peu les paupières. Elle a l'air d'une fleur de serre à caméras, genre Linda Darnell". (Vian, 1997: 893) ou "[...] le caoutchouc qu'elles se mettent toutes pour ressembler à Paulette Goddard". (Vian, 1997: 924). Le roman est convenablement enrichi de références cinématographiques.

#### 4. Eva versus Ave

Ressembler à Linda Darnell ou à Paulette Goddard, les belles *stars* de l'époque, était la réduction et concentration des désirs féminins selon une cosmovision hyper masculine et misogyne dans un univers de mâles, qui semblent craindre le nouveau rôle de la femme dans la société d'après guerre.

It is useful at this point to outline the widely accepted sociological explanation for the emergence of the American spider-woman fatale. According to this thesis, the negative portrayal of woman in much classical American noir can be seen as reflecting a crisis of masculinity aggravated, if not precipitated, by the nation's traumatic experience of the Second World War (Walker, 2009: 133).

Celles qui s'émancipent des fonctions traditionnelles de femmes dépendantes deviennent des poupées, des *vamps* ou des victimes châtiées. La femme devient manichéenne dans la matière noire. Souvent, il a été sujet d'Ève et de Lilith, mais c'est aussi Eva versus Ave. La confrontation absolue du bien et du mal semble passer par l'opposition de la vierge et la prostituée. Sujet et objet des fantasmes sexuels des protagonistes, il existe un refus et une crainte du féminin. Une absence d'héroïne ou une représentation négative et simpliste dans une sorte d'exaltation d'un monde épique extra viril. La femme qui ne suit pas le modèle de bonne épouse maternelle, parce qu'elle travaille ou elle revendique son plaisir sexuel, entre

---

dont une princesse masochiste qui ne peut jouir qu'après avoir été rouée de coups. Situation qui nous rappelle les paroles de la chanson de Vian *Fais-moi mal Johnny!* (1956).

en compétence avec le mâle tout-puissant et elle est stigmatisée dans la société *wasp* (white anglo-saxon protestant) américaine des années trente<sup>18</sup>. Nous observons, d'un côté, la femme forte et séductrice, dévoratrice, vagin denté, femelle démoniaque, instinctive, bestiale, sauvage, animale, succube ou vampire et, de l'autre, la victime exposée au vouyeurisme, avec toute l'attirance morbide de son corps écartelé, ouvert, charcuté et pénétré. L'image de la femme au foyer dévoyée est détournée et contestée dans *The black Dahlia*; le personnage de Kay Lake –rôle joué par Scarlett Johansson– reçoit chez elle, habillée avec un tablier, les deux hommes qui complètent le triangle amoureux, et elle prépare le dîner, tous les mercredis soirs, pour ses deux *super caps*, pour les deux “flics” avec qui elle compose ce ménage à trois. Mais, en même temps, elle fume des cigarettes et elle s'habille souvent comme une diva du septième art. Pensons que les *pin-up girls*, comme celles de Vargas, qui peuplent souvent l'imaginaire vianien, et auxquelles ressemblent les spécimens parfaits des récits de Sullivan, ce sont des filles magnifiques avec des gestes de fausse naïveté ou avec des attitudes de femme traditionnelle un tantinet dévergondée.

La *vamp* –Theda Bara dans son rôle de *Cléopâtre* (1917) de Gordon Edwards– serait, avant tout, une incarnation de la “dangereuse nouvelle femme”. Femme attirante, perverse et cruelle, liée au mystère, à l'exotisme et au glamour. Pas forcément criminelle ou assassine mais déclenchant un érotisme froid et sadique et, comme les Parques, les Gorgones ou les Erinyes, préconisant la destruction et le meurtre du héros masculin et, souvent, symbolisant ou personnifiant la mort même.

La imagen de la *femme fatale* es inconfundible, aunque los ejemplos puedan parecer muy diferentes. El punto en común es un fuerte subrayado de la sexualidad [...] Un aspecto físico que reclama atención en cualquier estancia, en cualquier calle. El mejor ejemplo de la versatilidad de estas exigencias es Rita Hayworth [...] siempre perturbadora. Así, las fatales son morenas amenazadoras, rubias peligrosas o de un pelirrojo que se adivina incendiario en el blanco y negro; cabellos largos, cayendo sobre medio rostro, una incitación salvaje, o cortos, con desdenosa elegancia. La ropa, los peinados, son tan característicos que se fijan en la memoria: trajes negros ceñidos, joyas, pitillos. [...] La actitud seductora se extiende a todos sus movimientos: el cigarro fumado con indiferencia, el excesivo acercamiento de los rostros, las posturas que contradicen o modifican el significado de sus palabras. Saben fingir con su cuerpo: mohines y cabezas bajas para inspirar compasión, vueltas de espalda para denegar lo que se les pide y acentuar el deseo. Y su mirada, poderosa, centro de atención de muchos planos. (Vilar, 2003: 27).

Selon Franck Évrard: “L'érotisme incarné à travers les figures de la garce, de la vamp ou de la femme fatale acquiert souvent une coloration tragique” (Évrard, 1996: 121). La

18 “[...] Il peut déjà proclamer *que sa série W* domine l'Amérique du Nord, stars ou footballeurs, journalistes, administrateurs et hommes politiques de premier plan, dans cinq ans il n'y aura plus d'affreux et il sera Président” (Pestureau, 1997: 364). Ou comme affirme Perec dans son roman *W ou le souvenir d'enfance* “[...] des représentants de cette classe orgueilleuse qu'aux États-Unis on nomme les Wasp” (Perec, 1993: 95).

femme fatale, sexuellement agressive, serait le contrepoint du *surmâle*. Dans *Et on tuera tous les affreux*, Cora Leatherford –à noter les résonances sadiques et robustes de son nom Leatherford– incarne la *vamp* avec “[...] un sourire parfaitement glacé.” (Vian, 1997: 921). “Elle est assez excitante, avec sa grande bouche fraîche et ses yeux jaune clair” (Vian, 1997: 922). Elle provoque Rock Bailey avec sa bouche-trou et ses yeux félins. Des yeux dorés –comme la fille aux yeux d’or de Balzac<sup>19</sup>– lesquels sont toujours liés, chez Boris Vian, au désir et à la mort<sup>20</sup>. Elle anticipe le personnage de Louise Walcott, la chef de la bande de lesbiennes de *Elles se rendent pas compte* (1950), le dernier roman signé Vernon Sullivan. Une femme cruelle qui s’amuse à couper carrément le sexe de ses victimes masculines avec un rasoir. Avec un “[...] physique avantageux, brune, teint mat, cheveux courts, bouche dure”. (Vian, 1999: 188). Femme masculinisée comme l’Eva de Chase. Cora Leatherford maltraite physiquement le jeune héros qui rêve de devenir Mr Los Angeles: “[...] je sens Cora me sauter à cheval sur le dos et me marteler l’occiput avec un presse-papier chinois en bronze, 1, 2, 3, 4... zut! Je tombe dans les pommes avec un beau grognement musical” (Vian, 1997: 938).

Alain Lacombe dans *Le roman noir américain* affirme que parmi les caractéristiques du roman noir américain se trouve les allusions à un érotisme cru: “simbólico o crudo, el erotismo es un modo de violencia muy apreciado por los protagonistas de la novela negra. Ofrecer el acto sexual revela una confrontación con el ritual de la violencia. Por otro lado veremos la fascinación de los autores del género por los sucesos morbosos, motivados por una aproximación fantasmática de la sexualidad [...] Misoginia y buena conciencia hacen de la novela negra un exutorio perfecto para rechazos demasiado tiempo escondidos” (Lacombe, 1975: 138).

Souvent, la femme fatale sera associée à une sexualité hypertrophiée et à la pratique de la prostitution, si bien ce dernier attribut n’est pas forcément intrinsèque de la *spider woman* ou la *black widow*. Dans les films, le personnage de Lynn –*L. A. Confidential*– est une prostituée mais néanmoins elle est une fausse *vamp*. Lynn n’est pas une femme méchante –Comme dirait Jessica Rabbit: “Je ne suis pas méchante c’est qu’on m’a dessiné ainsi<sup>21</sup>”– elle n’est qu’une fille de provinces qui est arrivée à L. A. pour tomber dans le gouffre. Mais, finalement, elle sera sauvée par le bon flic, par Bud White –à noter la limpidité du nom. Dans la dernière séquence du film, avec les cheveux courts et sans maquillage, Lynn renoncera à sa ressemblance avec Veronica Lake et elle repartira à zéro, de retour à sa ville natale –en conduisant une voiture accompagnée de son nouveau mari endommagé– et à ses origines

19 Les yeux de Paquita, “la fille aux yeux d’or” que le comte Henri de Marsay rencontre lors d’une promenade et dont il tombe amoureux. Mais la mystérieuse Paquita est jalousement gardée par la marquise de San-Réal qui est aussi follement amoureuse d’elle.

20 Ce sont les yeux jaunes de la femme au visage triangulaire qui surgit devant Wolf dans *L’Herbe rouge* (1950) de Boris Vian.

21 L’épouse pulpeuse et ultra sexy du protagoniste de *Who Framed Roger Rabbit?* (1988) de Robert Zemeckis. Dessin animé, collage de Rita Hayworth, Veronica Lake et Lauren Bacall, dont la phrase: “Je ne suis pas méchante, c’est qu’on m’a dessiné ainsi” –“I’m not bad. I’m just drawn that way” – rendait hommage à celle célèbre de la *vamp* Mae West: “When I’m good I’m very, very good, but when I’m bad, I’m better”.

de jeune fille rangée, pour devenir, après la parenthèse hollywoodienne, une bonne épouse aimante et aimée aux côtés d'un homme choisi et pas imposé. Kay –la femme blonde de *The Black Dahlia*– serait une sorte de consécration de Lynn. C'est-à-dire, elle reproduirait la situation de cette femme une fois qu'un bon flic l'a sauvée de la prostitution. Et elle se situe aussi dans la condition de victime parce que son ancien maquereau qui la torturait a marqué ses initiales, B. D., sur sa belle peau immaculée comme si elle était un animal de sa propriété.

Une variante de la *vamp* serait, semble-t-il, dans les textes de Boris Vian-Vernon Sullivan et dans ces films, la lesbienne. La femme qui ne répond pas au modèle établi de mère et d'épouse soumise est démonisée sans scrupules dans la société américaine en forte crise économique des années trente. Et, dans le noir, son image satanique surgit en tant que reflet et produit de cette période d'entre-deux-guerres. Elle incarne la "nouvelle femme", l'*Eva futura* –dès Villiers de l'Isle-Adam au personnage de Maria dans *Metropolis*, soit le roman de Thea von Harbou (1926), soit le film de Fritz Lang (1927)– qui menace l'ordre établi. Sous l'aspect de la lesbienne se signale du doigt la menace de la femme émancipée, qui travaille et devient un danger, puisqu'elle ose revendiquer son droit au plaisir et la contraception. Le lesbianisme est présent dans les romans de Vian –notamment dans *Elles se rendent pas compte* (1950)– mais comme une extravagance sexuelle. Et ce lesbianisme est aussi présent dans les films analysés, où la lesbienne semble catalyser toutes les angoisses et les hantises masculines nées de la libération féminine.

À la fin du roman, Rock et Mike, le couple de héros, sont forcés par le docteur savant fou à avoir des relations sexuelles avec des jumelles rousses de la Série P, P13 et P17 –ils les appellent avec ironie Sally et Mary<sup>22</sup>. Les deux *surmâles* unis se vengent de l'ordre imposé par Schutz et les obligent à "s'aimer", ce qui, dans un espace de laboratoire où le sexe n'est conçu qu'en rapport direct avec des fins reproductives pour améliorer la race, était totalement interdit. Pratique homosexuelle entre deux femmes androïdes, identiques, qui ne semble pas du tout une revendication de la liberté ou du choix sexuels. D'ailleurs, à plusieurs reprises, le terme "lesbienne" est employé comme une insulte et dans le dernier Vernon Sullivan, *Elles se rendent pas compte* (1950), le couple d'enquêteurs se lance, déguisés en femmes, dans une croisade contre une bande de trafiquants de drogue, parce qu'il s'agit d'un gang de "gouines" commandé par la terrible Louise Walcott. Fantasme sexuel masculin<sup>23</sup>, la misogynie des personnages du roman noir est hyperbolique quand il s'agit de femmes lesbiennes. Le terme "lesbienne" s'emploie comme une insulte: "C'est une garce... murmure Douglas. Une ordure. Une crapule. Une lesbienne." (Vian, 1997: 973). Douglas fait ici allusion à Sunday Love, la

22 Clin d'œil à Sally Mara, pseudonyme qu'adopte son ami Raymond Queneau pour signer ses productions noires, telles qu' *On est toujours trop bon avec les femmes*, publiées dans les Éditions du Scorpion.

23 "Sin otro freno que su propio capricho ni más placer auténtico que el sáfico. Porque Lesbos es la patria del placer femenino en la sospecha de los hombres, como bien saben los amantes de la literatura erótica" (Pedraza, 1999: 46).

jeune fille repoussant ses avances sexuelles parce qu'elle voudrait séduire l'apollinien Rock Bailey.

La récurrence au lesbianisme dans *The black Dahlia*, dans le roman d'Ellroy et le film de Brian de Palma, est évident. Betty Short, la victime dont le corps est particulièrement meurtri, fait des films porno homosexuels pour gagner de l'argent. Elle se prostitue et s'introduit dans un club de "sœurs". Et non seulement l'homosexualité féminine est liée avec la prostitution mais, de plus, la vraie femme fatale de ce film, Madeleine, déploie son caractère "vicieux" quand elle avoue à Bucky, dans son lit, qu'elle a eu une expérience sexuelle avec la victime, avec le dahlia noir, parce qu'elles se ressemblaient d'une manière si inquiétante qu'elle avait de la curiosité d'aimer sa jumelle. Le cas de *Mullholland Drive* est plus complexe mais il faudrait sans doute remarquer l'amour lesbien qui surgit entre les deux protagonistes féminines: Betty et Rita et ensuite Diane et Camilla. Encore en rapport avec le fantasme du double, avec la gemellité, qui se multiplierait en ricochets dans la structure même du film en deux parties et en deux dimensions.

Une autre catégorie de femme "dérégulée", qu'il faudrait mentionner ici, est celle de la fillette cruelle, de la garce, de la Lolita hypersexuelle, considérée nymphomane dans ces textes.

Cette Mary Jackson est une nymphomane. C'est tout. Elle laisse enfin mes jambes en repos et se cale dans le fond de la voiture en me passant son bras autour du cou [...] Mary se retourne vers moi, m'attire contre elle –ce qui me fait atrocement mal– et m'embrasse. Sa bouche est fraîche et douce et elle a sûrement pris des leçons de quelqu'un de très bien. [...] Les femmes, c'est une belle invention... Je suis sûr que le gros père nous surveille dans le rétroviseur, mais je m'en moque (Vian, 1997: 942-943)-

Ce sont les très jeunes filles séquestrées par le Dr Markus Schutz: Bérénice, Cynthia, ou Mary Jackson, qui étaient plutôt consentantes aux expérimentations et n'étaient pas véritablement présentées en tant que victimes: "Mary Jackson paraît de plus en plus intéressée par la scène [Rock Bailey est tabassé] et je la vois passer un bout de langue rose sur ses lèvres brillantes. Cette fille doit aimer tailler les doigts des gens avec des lames de rasoir" (Vian, 1997: 941). Ou bien "J'ai la tête farcie, je suis couvert de bleus, je dois être affreux, j'ai les mains liées –et cette enragée s'en moque éperdument et s'amuse à me faire des crapouillettes mérovingiennes aux alentours du grand zygomatique–" (Vian, 1997: 943). Ou encore Sunday love, qui se frotte à Rock Bailey, ainsi que Mona ou Beryl, comme des chattes en chaleur face à un jeune homme qui se résiste et insiste à défendre coût qui coût son pucelage. "Ma main gauche caresse ses seins aigus et elle se tortille contre moi comme une chatte" (Vian, 1997: 976).

Je pense à mon père et à ses lunettes d'or, à ma mère dans sa robe mauve, à la petite sœur que je pourrais avoir, au match de base-ball et à une bonne douche froide, mais la voilà qui s'assied sur le lit. [...] je faiblis... je faiblis... elle a l'air de me considérer comme un pauvre idiot... un type qui a des principes, et ça me met en colère. [...] je me

mets à brailler comme un écorché... –Lâchez-moi! vampire! Laissez-moi tranquille...  
Je ne veux pas... Vous m’embêtez... Maman!... (Vian, 1997: 896)

Il s’agit, en fait, du modèle de la jeune fille du général Stearnwood dans *Le grand sommeil* de Chandler qui aimait les émotions fortes, la drogue et le sexe et qui était l’objet d’un chantage à cause de certaines photographies érotiques compromettantes. Carmen et Vivian Stearnwood sont, en quelque sorte, reprises dans le film *The Black Dahlia*, ce sont les filles de Ramona, de l’assassine devenue folle, dans cette monstrueuse famille de riches et des tarés où le père, par exemple, tue et fait la taxidermie de son chien comme souvenir du jour où il lui a apporté son journal avec la nouvelle qu’il avait gagné son premier million de dollars. Et n’oublions pas, pour finir avec les types de femmes présentées, les poupées de *Et on tuera tous les affreux* qui se lancent comme des bacchantes sur les marins laids dans l’île hawaïenne. Des femmes fabriquées en série illustrant un topique de la science-fiction, anticipant le clonage et qui relèvent leur nature identique et perturbatrice. Elles sont souvent un puzzle composé de morceaux de corps parfaits, elles sont *frankensteniennes* et toutes identiques dans leur perfection. “Elle est très belle, mais d’une beauté assez surprenante. Un peu trop perfectionnée [...] On dirait qu’on l’a fabriquée avec les seins de Jane Russell, les jambes de Betty Grable, les yeux de Bacall, et ainsi de suite” (Vian, 1997: 895). Il s’agit de la description que Rock Bailey fait de Bérénice, la harceleuse.

Ce sont les filles anonymes qui composent le réseau de prostitution de *L. A. Confidential*, qui perdent leur identité pour s’approprier de celle d’une actrice connue. Rappelons ici le gag humoristique qui se produit quand Exley entre dans un café connu d’Hollywood, insulte une fille blonde qui ressemble Lana Turner en pensant que c’est une prostituée du réseau et il se trompe, il ne s’aperçoit pas qu’il s’agit vraiment de cette belle actrice, laquelle, vexée, n’hésite pas à lui lancer son cocktail au visage. Ce sont les jeunes filles inconnues qui arrivent tous les jours à Hollywood, et qui se ressemblent toutes dans leur beauté et leur rêve commun.

[...] le trope de la chirurgie esthétique est également omniprésent dans la Californie d’Ellroy. Apparemment néguentropique en tant qu’intervention visant à effacer les marques du temps, dans l’univers d’Ellroy la chirurgie esthétique poursuit un but différent; il s’agit non pas tant de fabriquer du jeune mais de fabriquer du même: les prostituées de *L. A. Confidential* sont retouchées pour ressembler à des *stars* de cinéma, le Dahlia est défiguré par son bourreau parce qu’elle ressemble à sa fille, et dans *Le Grand nulle part*, un père acteur fait de son fils son amant et son double en lui (re-)donnant son propre visage par la grâce du bistouri (Boof Vermese, 2010: 285).

## 5. Le regard double

La gémellité rejoint ainsi le thème majeur du double lié au masque, au déguisement, au travestissement, au vertige des apparences qui reflète l’ambivalence fondamentale du po-

lar. Sally et Mary en seraient une caricature. Mais l'inquiétude existentielle, d'une identité problématique, miroitante et divisée se représente dans les films à travers des métaphores visuelles telles que: La présence constante des miroirs, et la profusion de tout type de reflets, dans les verres, dans les flaques d'eau... Les personnages sont souvent confrontés à leur propre image et ils se regardent inquisiteurs. Le double représenté est souligné à travers des *split screen* naturels dans l'écran –technique très utilisée par Hitchcock pour augmenter la tension et le suspense– ou bien des artificiels comme celui où le flic Bud se rappelle de la jeune Susan, assassinée, qui apparaissait avec les cheveux roux et le nez opéré pour ressembler à Rita Hayworth. Et, bien sûr, à travers la représentation simpliste et duale de la blonde et la brune réunies.

Dans *L. A. Confidential*, Lynn –Kim Basinger– avoue à Bud –rôle joué par Russell Crow– que le seul changement qu'elle a fait pour devenir Veronica Lake a été celui de se teindre les cheveux en blond<sup>24</sup>. Dans *The Black Dahlia*, la femme fatale brune, habillée en noir, s'oppose à la fin du film à la fausse *vamp* blonde, habillée en blanc, avec un lainage en mohair qui fait penser tout de suite à un ange, et qui ouvre les portes du paradis à Buck. Bien sûr, dans *Mulholland drive*, à part le double rôle des deux actrices, elles sont une brune et une blonde, mais à un moment donné, Rita, la brune, mettra une perruque blonde similaire à celle de Betty une fois qu'elles auront eu leur premier rapport sexuel, ce qui les rapprochera encore plus.

Dans la mise en images du double, il ne faut pas oublier les structures spéculaires enchaînées aux références constantes au cinéma, dans la caractérisation des personnages féminins qui essaient d'imiter les grandes *stars*: Lynn regarde dans sa maison, quand elle est avec un client, des projections en noir et blanc de films de Veronica Lake, que le spectateur perçoit, dans la profondeur de champ, dans un deuxième gros plan, presque symétrique comme un véritable miroir. Ainsi que, dans *Mulholland Drive*, le personnage amnésique, la belle brune inconnue, prendra le nom de Rita quand elle voit l'affiche de *Gilda* à travers le reflet du miroir rond grossissant et le spectateur, dans son dos, la regarde, elle, en train de regarder à côté Rita Hayworth, cherchant une identité. Dans *The Black Dahlia*, la *vamp*, Madeleine –interprété par Hilary Swank– ressemble étrangement et d'une façon morbide à la victime, à Betty Short, mais aussi à Lauren Bacall dans *The Big Sleep*. Et Kay Lake ressemble à Lana Turner, surtout dans *Le facteur sonne toujours deux fois* (1946) –*The Postman Always Rings Twice*– adaptation du roman (1934) de James M. Cain<sup>25</sup>.

De plus, il faut ajouter que les actrices ultra blondes, Kim Basinger et Scarlett Johansson, font emblème, dans la vraie vie, du modèle de la belle *star* d'un blond éblouissant.

Qui dit noir dit découverte du cadavre, et participant aussi de ce jeu de miroitements,

---

24 Les cheveux blond déliés de Veronica Lake étaient un scandale érotique à l'époque.

25 Une donnée curieuse: Kay a des relations sexuelles avec Buck, pour la première fois, sur la table de la cuisine, tout comme les personnages de la version de 1981 de *The Postman Always Rings Twice*, interprétés par Jessica Lange et Jack Nicholson.

il faudrait signaler la beauté baroque, fascinante et/ou répulsive, du cadavre féminin dans la poésie du noir, du corps trucidé, massacré, charcuté, amputé; de l'exposition ou du spectacle de la victime d'une destruction ou d'une autodestruction acharnée, liée souvent à une agression sexuelle pathologique. Image de la femme passive, de l'aimée morte de Poe, comme l'expose Pilar Pedraza dans "La madre vampira":

Una de ellas es la muerta en sus distintas variantes: la muerta en su lecho de muerte, como objeto de contemplación y de horror, la muerta acompañada por su hijo pequeño, la muerta sometida a la autopsia por un médico anciano, la descompuesta, la desenterrada, la resucitada. De todas ellas hay abundancia en la literatura y el arte desde la Pentecostea de los griegos arcaicos hasta las últimas manifestaciones de las artes plásticas que trabajan con la imagen del cuerpo como objeto abyecto (Pedraza, 1999: 43).

Reproduction minutieuse récurrente de la mise en scène d'un corps féminin meurtri exposé à vif et, dans ce sens là, le meilleur exemple, c'est celui du corps inerte du Dahlia noir que nous voyons dans la séquence de la morgue. Un cadavre obscène, coupé en deux, entouré d'hommes qui le regardent pendant l'autopsie, dans un plan symétrique, avec le médecin légiste au milieu ainsi que la symbolique horloge. Un *memento mori* moderne, les deux lumières rondes mettant en exergue la scission du corps. Brian de Palma n'épargne rien au spectateur, à la fois pour susciter sa curiosité et aussi pour véhiculer un message moral. Nous sommes confrontés aux résultats d'un véritable théâtre de la cruauté, d'un crime sacrificiel et d'un martyr qui garde un sens religieux. Le corps expose ses plaies, tout comme dans l'imagerie religieuse baroque –faisons allusion à la charge érotique de Marie Madeleine Pénitente, cheveux déliés ou Sainte Agathe de Catane présentant ses seins amputés– et il perd son humanité sur la table froide de l'autopsie comme celui de Susan dans *L. A. Confidential*, où même sa mère a du mal à la reconnaître. Un autre exemple est celui, dans *Mulholland Drive*, du corps en décomposition de Diane. Recroquevillée dans son lit, en position de fœtus, elle s'est suicidée et son corps est resté seul pendant quelques semaines jusqu'au moment où elle est rencontrée par le couple d'héroïnes.

Les femmes mortes sont exposées sans pudeur, sans respect, tout comme dans les photographies embarrassantes "[...] des photographies d'opérations. Ovariectomie doit être le terme scientifique. Mais pas question de linges blancs pour délimiter le champ opératoire. Tous les détails sont là" (Vian, 1997: 911-912) ou dans les films pornographiques présentés, en mise en abyme, dans ces films qui insistent sur le caractère de fragilité d'une femme victime qui adopte souvent un rôle masochiste.

Il peut sembler osé, dans un premier abord, proposer une étude comparative intermédiaire et interculturelle d'une telle envergure. Mais il est possible de montrer et d'affirmer que la vision misogyne et la représentation réductrice de la femme à travers les personnages féminins du noir est très codifiée et résiste au passage du temps. Et, quand il s'agit de faire appel aux ingrédients du genre, reflète, d'un côté les liens forts entre textes littéraires et

filmiques depuis la naissance du *hard-boiled* et, d'un autre côté, expose les relations franco-américaines, très étroites dans le surgissement et la recréation de la femme fatale ou la *vamp* dans le contexte de l'après-guerre. En ce qui concerne le choix du sous-genre hollywoodien présenté, que ce soit d'une manière sérieuse ou bien loufoque, à travers des films ou des romans, l'usage qu'on fait dans le noir de la parade de *freaks* que devient Hollywood, sert de métaphore pour questionner les frontières floues d'illusion et réel, d'une beauté et d'une laideur qui cachent l'avidité d'un regard. La dystopie se combine avec le noir, et que ce soit dans le roman de Sullivan-Vian ou dans les films américains, les belles *stars* de cinéma côtoient les monstres dans une ville carnavalesque, faite de masques et d'apparences qui se met à nu sous un regard lascif, qui enlève ses gants de satin noir et montre une peau qui n'est pas tout à fait blanche.

### Références bibliographiques

- ARNAUD, Noël. 1981 [1976]. *Les Vies parallèles de Boris Vian*. Paris, Ch. Bourgois. ARNAUD, Noël. 1974. *Dossier sur l'affaire J'Irai cracher sur vos tombes*. Paris, Ch. Bourgois.
- BALZAC, Honoré. [1835] 1998. *La fille aux yeux d'or*. Paris, Les mille et une nuits.
- BAUDIN, Henri. 1966. *Boris Vian ou la poursuite de la vie totale*. Paris, Éditions du Centurion.
- BOGGIO, Philippe. 1993. *Boris Vian*. Paris, Flammarion.
- BOOF VERMESE, Isabelle. 2010. "Tropes de l'entropie et de la néguentropie dans le quatuor de Los Angeles de James Ellroy" in MENEGALDO, Gilles & PETIT, Maryse (éds.) *Manières du noir*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 281-294.
- BUTOR, Michel. 1970. *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. "Idées".
- CARABÍ, Àngels. 2000. "Feminismo y masculinidad" in SEGARRA, Marta & Carabí, Àngels (éds.). *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona. Icaria editorial.
- CORTIJO, Adela. 2004. "*Fortius altius citius*: la visión autobiográfica e insular de dos patafísicos: Georges Perec y Boris Vian" in OLIVER, José (eds.) *Isla abierta: estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu*. La Laguna, Universidad de La Laguna, servicio de publicaciones, 375-390.
- CORTIJO, Adela. 2010. "*Chroniques du menteur* ou l'incursion de Boris Vian dans *Les Temps modernes*" in Curatolo, Bruno & Schaffner, Alain, *La chronique journalistique des écrivains (1880-2000)*. Dijon, éditions universitaires de Dijon, coll. "Écritures", 191-201.
- CHANDLER, Raymond. [1952] 2002. *La dame du lac*. Trad. Boris et Michèle Vian. Paris, Gallimard, coll. "Folio".
- CHANDLER, Raymond. [1948] 1998. *Le grand sommeil*. Trad. Boris Vian. Paris, Gallimard, coll. "Folio".
- CHASE. [1948] 2008. *Alerte aux croque-morts*. Paris, coll. "Folio".
- CHASE. [1951] 1995. *Il fait ce qu'il peut*. Trad. Michèle Vian. Paris, Gallimard.
- CHAZELLE, Damien. 2016. *La la land*. Film.
- CHEYNEY, Peter. [1945] 1982. *La Môme Vert-de-gris*. Trad. Marcel Duhamel. Paris, Gallimard, coll. "Carré noir".
- CHEYNEY, Peter. [1949] 1982. *Les femmes s'en balancent*. Trad. Boris et Michèle Vian. Paris, Gallimard, coll. "carré noir".
- DE PALMA, Brian. 2006. *The Black Dahlia*. Film.
- ELLROY, James. 1987. *Le Dahlia noir*. Trad. Freddy Michalski. Paris, Rivages.
- ELLROY, James. 1990. *L. A. Confidential*. Trad. Freddy Michalski. Paris, Rivages.

- ÉVRARD, Franck. 1996. *Lire le roman policier*. Paris, Dunod.
- GANETT, Tay. 1946. *The Postman Always Rings Twice*. Film.
- GIRAUD, Robert et DITALIA, Pierre. 1996. *L'argot de la Série Noire*. Paris, Joseph K.
- GODARD, Jean-Luc. 1963. *Le Mépris*. Film.
- GORDON, Edwards. 1917. *Cléopâtre*. Film.
- HANSON, Curtis. 1997. *L. A. Confidential*. Film.
- HAWKS, Howard. 1946. *The Big Sleep*. Film.
- HOUSTON, John. 1941. *The Maltese Falcon*. Film.
- HUXLEY, Aldous. [1932] 2002. *Le Meilleur des mondes*. Paris, Pocket.
- JARRY, Alfred. [1902] 1995. *Le surmâle*. Paris-Génève, Éditions Slatkine.
- LACOMBE, Alain. 1975. *Le roman noir américain*. Paris, 10/18.
- LANG, Fritz. 1927. *Metropolis*. Film.
- LATIMER, Jonathan. [1949] 1981. *La corrida chez le prophète*. Trad. Marcel Duhamel. Paris, Gallimard, Carré noir.
- LYNCH, David, 2001. *Mulholland Drive*. Film.
- MOORE, Allan. [1989] 1996. *From Hell*. Madrid, Planeta.
- PEREC, George. [1975] 1993. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris, Gallimard.
- PEDRAZA, Pilar. 1999. "La madre vampira" in *Asparkia*, n° 10, 43-51.  
<<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/924/833>> [12/10/2018].
- PESTUREAU, Gilbert. 1984. *Dictionnaire des personnages de Vian*. Paris, Ch. Bourgois.
- PESTUREAU, Gilbert. 1997. *Boris Vian, Romans, nouvelles, œuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, coll. "Le Livre de Poche", Classiques Modernes, LGF, [Édition établie, présentée et annotée par Gilbert Pestureau].
- QUENEAU, Raymond. [1947] 1981. *On est toujours trop bon avec les femmes*. Paris, Gallimard.
- RENARD, Maurice. 2010 [1908]. *Le docteur Lerne, sous-dieu*. Paris, Jose Corti.
- ROLLS, Alistair. 2009. "Liberation Noir: Boris Vian and the Série noire" in ROLLS, Alistair & WALKER, Deborah (éds). *French and American Noir: Dark Crossings*. Palgrave Macmillan UK, 30-49.
- RYBALKA, Michel. 1969. *Boris Vian, essai d'interprétation et de documentation*. Paris, Éd Minard, coll. "Les Lettres modernes".
- RYBALKA, Michel. 1984. *Boris Vian*. Paris, Minard.
- SIMSOLO, Noël. [2005] 2007. *El cine negro, pesadillas verdaderas y falsas*. Trad. De Alicia Martorell. Madrid, Alianza editorial.
- VERNE, Jules. [1879] 1986. *Les Cinq Cent Millions de la Bégum*. Paris, Le livre de Poche.
- VIAN, Boris. [1948] 1997. *Et on tuera tous les affreux* in PESTUREAU, Gilbert, *Boris Vian, Romans, nouvelles, œuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, Classiques Modernes, LGF, [Édition établie, présentée et annotée par Gilbert Pestureau], 881-1016.
- VIAN, Boris. [1946] 1999. *J'irai cracher sur vos tombes* in PESTUREAU, Gilbert, *Œuvres complètes*. tome 1. Paris, Fayard, 313-419.
- VIAN, Boris. [1947] 1999. *Les morts ont tous la même peau* in PESTUREAU, Gilbert, *Œuvres complètes*. tome 2. Paris, Fayard, 401-501.
- VIAN, Boris. [1947] 1999. "Les chiens, le désir et la mort" in PESTUREAU, Gilbert, *Œuvres complètes*. tome 2. Paris, Fayard, 505-513.
- VIAN, Boris. [1948] 1999. *Et on tuera tous les affreux* in PESTUREAU, Gilbert, *Œuvres complètes*. tome 3. Paris, Fayard, 277-457.
- RAFELSON, Bob. 1981. *The Postman Always Rings Twice*. Film.
- VIAN, Boris, [1950] 1999. *Elles se rendent pas compte* in PESTUREAU, Gilbert, *Œuvres complètes*. tome 4. Paris, Fayard, 155-263.
- VIAN, Boris, [1947] 1999. *L'Écume des jours* in PESTUREAU, Gilbert, *Œuvres complètes*. Tome 2. Paris, Fayard, 21-201.
- VIAN, Boris, [1950] 1999. *L'Herbe rouge* in PESTUREAU, Gilbert, *Œuvres complètes*. Tome 4. Paris, Fayard, 21-143.

- VIAN, Boris. 1971. *Série Blême in Théâtre II*. Paris, UGE 10/18.
- VIAN, Boris. 1974. *Chroniques du menteur*. Paris, Ch. Bourgois.
- VIAN, Boris. [1967] 1996. *Chroniques de jazz*. Paris, Pauvert, coll. "Le livre de Poche".
- VIDOR, George. 1946. *Gilda*. Film.
- VILAR, Néstor. 2003. "Noche, crimen y seducción" en el dossier "La mujer en el cine negro" in *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, nº 1, 24-29.
- WALKER, Deborah. 2009. "Fatal(e) Crossings: Figures of the Feminine in French and American Film Noir" in ROLLS, Alistair & WALKER, Deborah (éds) *French and American Noir: Dark Crossings*. Palgrave Macmillan UK, 132-148.
- WELLS, H. G. [1896] 1997. *L'île du Dr. Moreau*. Paris, Gallimard, coll. "Folio".
- ZEMECKIS, Robert. 1988. *Who Framed Roger Rabbit?* Film.

