



Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiales

10 | 2008

Parcours / Détours

Spéculation et spécularité, immobilier et policier : *The Black Dahlia* de James Ellroy

Isabelle Boof-Vermesse



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysesmes/631>

DOI : 10.4000/polysesmes.631

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2008

Pagination : 91-105

ISSN : 0999-4203

Référence électronique

Isabelle Boof-Vermesse, « Spéculation et spécularité, immobilier et policier : *The Black Dahlia* de James Ellroy », *Polysèmes* [En ligne], 10 | 2008, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 24 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polysesmes/631> ; DOI : 10.4000/polysesmes.631

Ce document a été généré automatiquement le 24 avril 2019.

Polysèmes

Spéculation et spécularité, immobilier et policier : *The Black Dahlia* de James Ellroy

Isabelle Boof-Vermesse

- ¹ *The Image: Or What Happened to the American Dream*¹ de Daniel Boorstin montre comment le rêve américain s'est perverti en culte de l'image ; l'Amérique est devenue une « Image-nation », ce qui hélas n'est pas la même chose que l'imagination qu'elle portait en projet. *The Black Dahlia*² raconte la même histoire. Fondé sur un fait-divers réel, la découverte d'un cadavre de femme, éviscérée, le visage tailladé, *The Black Dahlia* replace le fait-divers dans un contexte de l'Amérique de l'époque, celle qui va bientôt se laisser aspirer par Hollywood.
- ² La dérive vers ce qu'on appellera plus tard la société du spectacle³ est minutieusement disséquée dans le roman d'Ellroy, avec un souci anatomiste qui rappelle fâcheusement celui du meurtrier en série qui mutilé le corps de ses victimes, dont le Dahlia. La convergence évoquée dans le titre de la présente étude, la collusion entre spectacle et immobilier, explicite dans le roman, est incarnée dans le nom de Mack Sennett, célébrité hollywoodienne qui vient hanter le roman *in absentia* car n'apparaissant jamais directement comme personnage mais resurgissant fugacement dans la mémoire des protagonistes comme l'ancêtre de Hollywood, l'homme d'affaires qui fonde à la fois le village d'Hollywood comme projet immobilier (Hollywoodland) et la maison de production Keystone⁴. La fin du roman et la découverte de la cabane gothique où le psychopathe entrepose les organes humains dont il fait collection coïncide avec le moment où le « land » de « Hollywoodland » est abattu – moment historique tout autant que non-événement, moment historique parce que non-événement, fabrication et médiatisation du vide, de ce que Boorstin appelle « synthetic commodity », la marchandise synthétique qu'est désormais devenu l'événement.

La société du spectacle

- 3 Dans son ouvrage sur l'image, Boorstin définit ainsi un « pseudo-event » :
- It is not spontaneous, but comes about because someone has carefully planned, planted, or incited it.
 - It is planted primarily (not always exclusively) for the immediate purpose of being reported or reproduced. Its success is measured by how widely it is reported. The question, "Is it real" is less important than, "Is it noteworthy?"
- 4 *The Black Dahlia* consacre le début du récit à la mise en place d'un « pseudo-event ». Le héros, Dwight dit Bucky Bleichert, est un ancien boxeur devenu policier. Au début du roman, il se lie d'amitié avec un autre policier, son double jusque dans le nom, Blanchard, lui aussi boxeur, à qui doit l'opposer un combat. Le combat est organisé et médiatisé par les autorités politiques locales, pour redorer le blason de la police dont la corruption est étalée au grand jour, et obtenir un vote favorable des électeurs à la demande d'augmentation de salaire des policiers. Les journaux locaux sont mis à contribution et un grand battage médiatique prépare les foules au combat entre « Mr Ice » (Bleichert) et « Mr Fire » (Blanchard).
- 5 Comme le fait remarquer Boorstin, le « pseudo-event » est plus efficace que la propagande : là où la propagande ment, le « pseudo-event » brode ; là où la propagande simplifie, le « pseudo-event » rend complexe ; il est donc beaucoup plus séduisant, faisant appel à l'imagination et au raisonnement, il fascine⁵. Le « pseudo-event » active la capacité d'interprétation, il doit être décodé, il se rend intéressant, il fait l'intéressant. De plus, par définition, le « pseudo-event » en génère d'autres, s'accolle avec les autres. Le début du livre, centré sur le match de boxe, a ainsi la fonction d'une sorte de cadrage, de mise en condition. Il favorise une grille de lecture, celle de la société du spectacle, qui va venir informer un autre événement transformé en « pseudo-event », le meurtre du Dahlia, une histoire vraie que revisite Ellroy pour y interroger sa dimension, toujours vraie à ce jour, de « légende urbaine »⁶.
- 6 Le surnom rapidement donné à Elizabeth Short par un reporter est tiré du film *The Blue Dahlia* avec Alan Ladd et Veronika Lake (117), intronisant la victime dans l'univers de la célébrité. Les images sont mixées, transformées, cadrées, manipulées pour devenir ce que Barthes appelle des mythes⁷, mais ici avec la complicité active du public, partie prenante de la manipulation : la conspiration de l'image ne se fait pas malgré lui, mais grâce à lui. Comme le fait remarquer Boorstin, démasquer le « pseudo-event » ne le rend pas inopérant, au contraire. Le charme du fabriqué, de l'illusoire, est précisément celui du Dahlia. Son emprise sur les policiers qui enquêtent sur son meurtre s'accroît avec chacun des mensonges de la victime, chacune des pitoyables mises en scène de l'apprentie star qu'ils découvrent après sa mort : la teinture pour ses cheveux (108), les tenues noires (112), les mensonges sur son prétendu deuil (123). Cherchant la célébrité sans la trouver, elle devient célèbre dans la mort, elle devient un « pseudo-event » humain, un vide, un blanc, ou plutôt la plaque noire sur laquelle s'impriment les exigences d'un public avide de sensationnel – et, comme Boorstin l'a finement fait remarquer, avide de complexité, d'ambiguïté, d'obscurités à éclairer, de codes à décrypter. Ainsi, étrangement, plus on découvre que la face secrète du Dahlia n'a rien à voir avec l'image construite d'elle, plus elle verrouille l'intérêt et la curiosité. C'est la mise en scène qui la rend intéressante, celle

de sa vie, par elle-même, celle de sa mort, par son meurtrier, et enfin celle de sa reconstruction par l'enquête, elle aussi médiatisée.

- 7 Car à l'aune de la célébrité, séparée désormais de l'héroïsme, des hauts faits accomplis par la personnalité devenue célèbre, les grands gagnants sont les représentants des arts du spectacle, depuis, *grosso modo* selon Boorstin, les années 1920, début de l'âge d'or de Hollywood. La célébrité n'a plus rien à voir avec l'action, elle est du côté de la consommation, c'est une marchandise. La célébrité du Dahlia est encore plus exemplaire, une épure : c'est la célébrité de quelqu'un dont la célébrité a été avortée.

« There was no escape from the Black Dahlia »

Passing 39th and Norton, I saw rubberneckers gawking around the vacant lot while ice cream and hotdog vendors dispensed chow; an old woman was peddling Betty Short portrait glossies in front of the bar at 39th and Crenshaw, and I wondered if the charming Cleo Short had supplied the negatives for a substantial percentage cut. (132)

- 8 Cette célébrité qui aurait pu être actualisée tardivement par le public, qui peut consommer la mort comme une marchandise, puisque la carrière de la morte semble l'y autoriser :

I wish I could have granted her an anonymous end, relegated her to a few terse words on a homicide dick's summary report, carbon to the coroner's office, more paperwork to take her to the potter's field. The only thing wrong with the wish is that she wouldn't have wanted it that way. As brutal as the facts were, she would have wanted all of them known. (9)

- 9 Si pour le mouvement situationniste, le « spectacle » est la conjuration qui réduit tout à l'état de marchandise, alors même l'art est détourné de sa vocation première qui est de créer l'aventure, le choc, et il doit donc être dépassé, car il fait des hommes de simples regardeurs alors qu'ils devraient tous être acteurs : le « spectacle » est le contraire de la « participation », il est unilatéral et non interactif, il conserve le passé au lieu de vivre le présent, il est « le centre de signification d'une société sans signification »⁸. Le cinéma est l'indice le plus net, le plus parlant, d'une société fondée sur une structure de séparation, la société du spectacle que décrit Guy Debord :

Le spectacle n'est pas un supplément au monde réel, sa décoration surajoutée. Il est le coeur de l'irréalisme de la société réelle. Sous ses formes particulières, information ou propagande, publicité ou consommation directe de divertissements, le spectacle constitue le modèle présent de la vie socialement dominante. Il est l'affirmation omniprésente du choix déjà fait dans la production et sa consommation corollaire. (*Société du Spectacle*, 6)

- 10 Il y a aliénation réciproque lorsque le réel s'inverse en spectacle et lorsque « la réalité vécue est matériellement envahie par la contemplation du spectacle » (8). Plus grave, la société du spectacle, *in fine*, est « l'affirmation de l'apparence et l'affirmation de toute vie humaine, c'est-à-dire sociale, comme simple apparence » (10). La conclusion de Debord fait froid dans le dos lorsque l'on songe au sort du Dahlia : « La critique qui atteint la vérité du spectacle le découvre comme la négation visible de la vie ; comme la négation de la vie qui est devenue visible » (10).
- 11 Pour Jameson dans *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*⁹, le projet moderniste de défamiliarisation cesse d'être viable dans une société où le nouveau a cessé d'être neuf. Le regard postmoderniste s'est à jamais émoussé : le neuf n'est plus jamais

neuf, l'œil blasé ne voit plus que d'éternelles variations sur le même. Ce sentiment de « déjà vu » est à attribuer, si l'on suit la logique de Jameson, à la fin de la primauté de l'artiste comme origine de l'œuvre, remplacé qu'il est par son destinataire, désormais un consommateur. Le texte comme l'image produisent des marchandises, et le nouveau n'est que l'élargissement de l'éventail des marchandises. Il y a une essentielle tautologie dans l'expérience postmoderne – la tautologie ultime du spectacle déjà relevée par Boorstin (« the celebrity is nothing greater than a more-publicized version of us. In imitating him, in trying to dress like him, talk like him, look like him, think like him, we are simply imitating ourselves. » *The Image*, 74) et par Debord (« Le caractère fondamentalement tautologique du spectacle découle du simple fait que ses moyens sont en même temps son but. Il est le soleil qui ne se couche jamais sur l'empire de la passivité moderne. » *Société du spectacle*, 13).

- 12 Cette tautologie est illustrée par le motif de la répétition, de l'imitation et de la substitution dans le texte. Au cours de l'enquête, Bucky Bleichert, Mr Ice (autorisé à faire partie de l'enquête à cause de sa notoriété, selon l'axiome que la célébrité doit être triangulée pour se maintenir) rencontre, dans un bar de lesbiennes, un sosie du Dahlia, une jeune femme habillée, coiffée et maquillée comme la défunte. Il s'agit de Madeleine Sprague, une riche héritière. Madeleine avait entendu parler d'une jeune femme qui lui ressemblait étrangement, elle avait fait sa connaissance en lui laissant des messages : « your lookalike would like to meet you » (167). Madeleine avoue envier son sosie : « I've worked hard at being loose and free, but the way people described Betty it sounded like she was a natural. A real wild girl from the gate » (168). Étrange naturel que celui qui consiste à jouer à fond la carte du spectaculaire, réalité paradoxale que celle du Dahlia, incarnation polymorphe du désir de l'autre. Comme le caméléon dont l'habit flamboyant n'est jamais qu'un camouflage, le reflet chatoyant de ce qu'il n'est pas, Elizabeth Short est condamnée à l'obscurité, elle est la surface tendue de noir sur laquelle miroitent les fantasmagories du Los Angeles de la fin des années quarante :

I never knew her in life. She exists for me through others, in evidence of the ways her death drove them. Working backwards, seeking only facts, I reconstructed her as a sad little girl and a whore, at best a could-have-been – a tag that might apply equally to me. (9)

- 13 Ce sont les premières lignes de *The Black Dahlia* – narration rétroactive à la première personne par un narrateur désormais éclairé sur sa folie, mode de narration du roman picaresque et du roman noir, genres dont l'autre point commun est le souci de l'artifice, du maquillage, des faux-semblants dans une société en pleine décomposition¹⁰. La capacité mimétique d'Elizabeth se retrouve chez son double, Madeleine, la fille d'un immigrant écossais devenu richissime grâce à la spéculation immobilière ; lorsque Bleichert lui demande pourquoi elle a fui devant la police, elle prend la voix de son père :

Madeleine rolled her eyes. "Laddie," Scottish-voiced. I said, "Cut the shit and tell it straight." The brass girl spat out: "Mister, my father is Emmett Sprague. The Emmett Sprague. He built half of Hollywood and Long Beach, and what he didn't build he bought. He does not like publicity, and he would not like to see, 'Tycoon's Daughter Questioned in Black Dahlia Case – Played Footsie with Dead Girl at Lesbian Nightclub' in the papers. Now do you get the picture." I said, "In Technicolor." (150)

- 14 Dans l'univers d'Ellroy, le cinéma envahit tout, même le langage. *The Black Dahlia* ne se contente pas de dénoncer les dérives mortifères de cette société du spectacle exemplaire qu'est Hollywood, mais insère le spectacle dans la diégèse même, en tant qu'indice

matériel, avec le film tourné par la victime avant sa mort, pour mettre à nu le procédé du spectacle.

L'Image-mouvement : cadre et hors-cadre

15 Classique est désormais l'idée que le cinéma marque la fin de la représentation « picturale », centrée, depuis la Renaissance, sur le regard de la perception humaine et la géométrie euclidienne, pour annoncer au contraire un regard autre, fondé sur l'ubiquité de la caméra : l'infiniment grand et l'infiniment petit, le passé comme le présent, l'ici et l'ailleurs, sont montrés simultanément, bafouant les limites de l'œil, libérant l'image des limitations de la subjectivité grâce à la multiplication des cadrages.

16 Dans son ouvrage sur le cinéma, *L'Image-Mouvement*, Deleuze paraphrase ainsi Merleau-Ponty :

Le cinéma a beau nous rapprocher ou nous éloigner des choses et tourner autour d'elles, il supprime l'ancrage du sujet autant que l'horizon du monde, si bien qu'il substitue un savoir implicite et une intentionnalité seconde aux conditions de la perception naturelle. Il ne se confond pas avec les autres arts, qui visent plutôt un irréel à travers le monde, mais il fait du monde lui-même un irréel ou un récit : avec le cinéma, c'est le monde qui devient sa propre image, et non pas une image qui devient monde.¹¹

17 Comme le montre ensuite Deleuze en évoquant le Bergson de *Matière et mémoire*, l'univers devient alors « cinéma en soi, un métacinéma » (88). Dans le roman d'Ellroy, le cinéma est littéralement convoqué comme « métacinéma ». Apprentie comédienne, Betty Short n'a tourné dans sa courte vie qu'un seul film, un film porno sur lequel la police a réussi à mettre la main :

A blurred image hit the screen; cigarette smoke wafted into it. A title flashed – Slave Girls From Hell – then a big, high-ceilinged room with Egyptian hieroglyphics on the walls came into view in grainy black and white. Pillars shaped like coiled serpents were stationed throughout the room; the camera zoomed in for a close-up of two inset plaster snakes swallowing each other's tails. Then the snakes dissolved into Betty Short, wearing only stockings, doing an inept hoochie-koochie dance. An arm entered the screen, passing a cylindrical object to Betty. (180)

18 La scène pornographique où apparaît le Dahlia laisse voir un grain magnifié : « a shot so close that every ugly detail seemed to be magnified ten million times » (180). Or le gros plan n'est jamais innocent, comme l'a bien montré Kracauer dans son ouvrage *De Caligari à Hitler*¹² en faisant remarquer que le gros plan fait son apparition dès le début du cinéma :

En fait, l'écran se montre particulièrement concerné par ce qui est discret, par ce qui est normalement négligé. Précédant tous les autres moyens cinématographiques, les gros plans font leur apparition dès les débuts du cinéma et continuent à s'imposer tout au long de son histoire. Il semble que les films remplissent la mission innée de fureter dans les moindres détails. (7)

19 La séquence contient ironiquement son propre détournement : elle sera examinée sous tous les angles, les détectives vont, comme la caméra, « fureter dans les moindres détails ». Lors de son visionnage dans le commissariat de LA, le film est vidé de sa valeur première, purement marchande, pornographique, pour prendre une autre valeur en tant que pièce à conviction. Son mince argument (la scène saphique forcée) devient alors une mise en abyme du sort d'Elizabeth Short. Il y a deux films dans le film. Or la situation particulière du visionnage interdit toute consommation pornographique, le spectacle

devient autre chose, il redevient, ironiquement à l'issue de cette double mise à distance, par la mise en scène spectaculaire et par le regard policier, le « réel ».

- 20 La problématisation ainsi opérée par le visionnage ne fait que rendre apparente quelque chose de latent au cinéma – sa dimension quasi transcendantale, ce qu'on pourrait peut-être appeler son index de profondeur. Cette dimension tient à l'importance essentielle du cadrage. Gilles Deleuze met ainsi en place une sorte de dialectique du cadrage, à la fois circonscrit et mobile ; cette mobilité toujours possible, signale la présence invisible du « hors-champ », de l'espace implicite : « le hors-champ renvoie à ce qu'on n'entend ni ne voit, pourtant parfaitement présent » (28). Le hors-champ exhibe avec insistance le cadre comme découpage plus ou moins arbitraire qui s'inscrit dans un autre ensemble, et celui-là dans un autre encore – il est intuition de quelque chose de transcendant, car « tout cadre détermine un hors champ » (29). L'ouroboros de carton-pâte est ainsi non pas obscène, mais au contraire tout à fait pertinent, non pas tant en tant qu'emblème d'un monde démoniaque, comme le relève Northrop Frye¹³, mais plutôt en tant que symbole gnostique, celui de l'infini dans le fini. Le film porno, dans son amateurisme même – qui semble, par la description qui en est faite dans le texte, rejoindre un cinéma presque expérimental – révèle cette pression lancinante du hors-champ : « Betty re-entered the frame, poised between Lorna's thighs. She looked up at the camera, mouthing, "no, please" » (180).
- 21 Métalepse assumée ici en un raffinement de spectacle, la caméra-bourreau que supplie l'actrice anticipe de façon poignante une autre scène de supplice, « hors-hors-champ » celle-là, celle du meurtre. Mais la métalepse n'en est pas vraiment une, puisqu'il y a récupération par le spectacle de l'intrusion du réel, le refus de l'actrice faisant alors partie du film comme exploitation de l'improvisation où s'introduit le « hors-champ » venant pimenter le projet pornographique : dans le spectacle il n'y a que du spectacle, et plus de « vraie vie », le cinéma dévore tout, comme l'ouroboros. Mais c'est précisément le film qui permettra, par capillarité pourrait-on dire, d'atteindre ce « hors-hors-champ ». Car selon la formule de Deleuze à propos du cadrage, « tout système clos est aussi communicant » (29) : le film porno, qui reprend le décor d'un autre film¹⁴, est strictement cadré, clos, mais son hors-champ est indice d'un autre système dans lequel il s'inscrit. Le film porno, clos sur lui-même, est relié dans l'espace à un autre film qui, lui-même, est un sous-ensemble d'autres systèmes. Or, dès que le hors-champ est « vu », il cesse d'être hors-champ dans le nouveau cadrage et suscite immédiatement la présence invisible d'un nouveau hors-champ, renvoyant plus loin les marges de cet espace invisible. Cet élargissement en cercles concentriques rappelle, bien entendu, l'économie de l'énigme¹⁵.
- 22 Faire du film un signe de crime, un indice (dont le déchiffrement n'est pas immédiat), revient à dénuder (au sens de « laying bare of devices ») la présence silencieuse du hors-champ. L'œil redevient actif, interrogeant cette mobilité de l'image, au lieu d'être le réceptacle passif du spectacle, il se déterritorialise, s'affranchit des contraintes du spectacle. Cette liberté deleuzienne se nourrit ici du soupçon, et contre toute attente le regard policier devient la brèche à travers laquelle s'engouffrent défamiliarisation et rejet de la consommation.
- 23 Ironiquement là encore, à cause du contexte particulier du roman – le Hollywood de la fin des années quarante – la ligne de fuite qui relativise l'ordre instauré par le spectacle (le cinéma narcotique) y retourne tout droit, puisque, ayant enregistré sans le comprendre le décor vulgaire, l'œil du détective le reconnaîtra par la suite comme indice menant à un producteur (le cinéma mercantile). Ce décor est en effet un décor de seconde main,

recyclé pour le film tourné avec Elizabeth, puisque à l'origine il a été utilisé pour un Keystone Kop, puis entreposé chez un des producteurs (le père de Madeleine Sprague, un associé de Mack Sennett). Dans cette superposition des deux décors, des deux films, s'accomplit un raccourci littéralement foudroyant : le caractère circonscrit du cadrage est envahi, ici non pas exactement par l'infini du monde, par le réel, mais par son avatar, le « real estate » en la personne de Mack Sennett, le producteur des Keystone Kops qui eut l'idée d'inscrire en lettres géantes le nom « Hollywood land » pour promouvoir son projet immobilier sur une colline de Los Angeles.

Hollywoodland et Hollywood

- 24 Le lien entre le corps torturé du Dahlia et la société du spectacle (elle-même la face officielle de ce qui n'est que pouvoir absolu, l'enjeu étant le territoire, notion à la fois très abstraite et très concrète, comme le montre la spéculation immobilière, motif obsédant dans le corpus d'Ellroy) est ainsi établi grâce au motif du cinéma et sa déclinaison dans le texte. C'est lors de la cérémonie un peu kitsch accompagnant l'arrachage du mot « land » dans le nom « Hollywoodland » que l'enquête fait un pas décisif.
- 25 À la faveur d'une enquête sur l'insalubrité diligentée par la nouvelle majorité politique contre les « boom barons », les bungalows du promoteur immobilier Emmett Sprague sont démolis, et la police fait une découverte macabre dans une des cabanes : il s'agit de l'ancre maculée de sang d'un psychopathe. La cabane a été prêtée par Emmett au tueur présumé du Dahlia, et c'est bien le sang du Dahlia que l'on y retrouve. Or, c'est au son des flonflons que se fait la découverte, puisque ce jour-là, la Chambre de Commerce d'Hollywood inaugure en grande pompe le nouveau signe Hollywood, désormais lesté de son suffixe « land » : « The news kept droning on about the “milestone refurbishing” of the Hollywoodland sign – playing up the lopping off of L-A-N-D as the biggest thing since Jesus » (329). La publicité qui entoure l'opération est la bande-son qui accompagne en contrepoint la fin de l'enquête, faisant implicitement de Bleichert un « Keystone kop », une créature de Mack Sennett, un balourd courant dans tous les sens, un clown pas dangereux. Plus explicitement, c'est à cette occasion que les vieux films muets de Mack Sennett sont rejoués et qu'un prospectus faisant de la publicité pour les Keystone Kops, attire l'œil du détective, car le décor montre des hiéroglyphes et des serpents qui se mordent la queue (336). Le générique du film en question liste le nom de Emmett Sprague, associé de Mack Sennett pour ses projets immobiliers, en tant que « assistant metteur en scène » (assistant director), confirmant ainsi son implication indirecte dans le meurtre, via le prêt du décor par sa fille Madeleine pour le film porno. La juxtaposition de la festivité convenue de la société du spectacle et de son terrible négatif, la coïncidence entre la démolition du suffixe « land » et la démolition de la cabane, entre le triomphe de Hollywood et la découverte du lieu où Elizabeth a été torturée et tuée, n'est pas innocente : c'est bien l'enjeu réel, le « real estate », qui doit disparaître, remplacé et exprimé par le spectacle, le cinéma au premier chef, qui est chargé de l'occulter. Le « pseudo-event » orchestré par la Chambre de Commerce de Hollywood est un tour de passe-passe, on escamote l'immobilier et on brandit à la place le cinéma. Malgré tout, la mémoire du mot « land » informe à jamais ce qu'est Hollywood, comme le cadavre défiguré répond à la silhouette de la starlette. Dans les deux cas, on cache en exhibant ; dans les deux cas, le refoulé du spectacle se voit recyclé, récupéré en spectacle. L'Amérique « cinématisée », selon l'expression de Josh Cohn¹⁶, est littéralement la

prolongation de la mainmise de Hollywood sur LA, la primauté de l'image sur le territoire. Le cinéma, tout autant que la spéculation immobilière, décline l'obsession ellroyenne du pouvoir comme contrôle et « containment », et la collaboration entre les deux entreprises est fructueuse : « Old Mack [Sennett] knew how to squeeze a dollar dry, he did. He had extras moonlighting as laborers and vice versa » (161). La porosité entre les deux vaut aussi bien pour les hommes, les employés, que pour les choses, les matériaux ; on apprend en effet que Emmett Sprague « bought rotten timber and abandoned movie facades from Mack Sennett and built houses out of them » (166).

26 Le recyclage (déjà omniprésent dans un univers où rien ne se perd, rien ne se crée, mais tout se répète indéfiniment) conduit inexorablement à la dissipation, à la déperdition et à la mort : les bungalows construits à partir des décors des plateaux de cinéma comme matériau de construction de bungalows se sont écroulés sur leurs habitants comme des châteaux de cartes (de carton-pâte) lors du tremblement de terre de 1933 (289) ; ces mêmes décors utilisés en « ready made » pour des films illicites conduisent également à la mort.

27 Dans ce dispositif de collusion entre le territoire et l'image, la famille Sprague occupe à Hollywood une position éminente. À Hollywood, le nom est lié non pas à la terre, mais à une rue ou un quartier, comme pour une sorte d'aristocratie : Ramona, la femme d'Emmett, a eu un nom de rue comme cadeau de mariage :

When Emmett married me for my father's money he promised my family he would use his influence with the City Zoning Board to have a street named after me, since all his money was tied up in real estate and he couldn't afford to buy me a wedding ring. (162)

28 Elle occupe une position nodale entre l'immobilier et le spectacle. Héritière d'une vieille famille californienne dont la fortune s'est bâtie sur la propriété foncière, elle actualise son prénom en donnant dans son jardin, avec le concours des enfants du voisinage, de petits spectacles dérangeants sur sa famille et son mari, comme autant de versions parodiques des fameux « Ramona Pageants »¹⁷ :

She had children wearing soldier kits and pancake faces, carrying toy muskets. Sometimes she smeared fake blood on them, and sometimes Georgie actually filmed it. It got so bizarre, so out of proportion, that I made Linda and Carol quit playing with the Sprague girls. Then one day Carol came home with some pictures Georgie took of her. She was playing dead, all smeared with red dye. (292)

29 Mises en scène du passé honteux de Emmett Sprague, les saynètes et les photographies qui en sont tirées sont aussi des représentations de l'avenir, puisque le « Georgie » dont parle ici la voisine est le complice de Ramona, celui qui va bientôt disséquer le corps du Dahlia. C'est d'ailleurs Ramona qui lui a fait lire *L'Homme qui rit* dont il va s'inspirer par la suite, expliquant la balafre qui défigure le visage d'Elizabeth Short, et c'est à elle qu'a appartenu un tableau s'inspirant du texte de Victor Hugo :

Then I walked out to the entrance level, stopping when I saw a framed painting hung at eye level. It was the portrait of a clown, a young boy done up in court jester's garb from long, long ago. His body was gnarled and hunched. He wore a stuporous ear-to-ear smile that looked like one continuous deep scar. I stared, transfixed, thinking of Elizabeth Short, DOA at 39th and North. The more I stared the more the two blended. (288)

30 Le rapport de ressemblance, ou plutôt d'analogie entre le clown et l'actrice (le clown est à la Cour d'Espagne ce que l'actrice est à l'Amérique) est aussi rapport de causalité, car le tableau, inspiré par *L'Homme qui rit*, faisait partie de la collection de Ramona Sprague, qui

fait partager à son amant, Georgie, le vrai père de Madeleine, son goût gothique pour « strange books and medieval lore » (308) et l'a initié aux pratiques des « Comprachicos », les acheteurs d'enfants du livre de Victor Hugo :

The book [*The Man Who Laughs*] is about a group of Spaniards back in the fifteenth and sixteenth centuries. They were called the Comprachicos, and they kidnapped and tortured children, then mutilated them and sold them to the aristocracy so that they could be used as court jesters. The clown in the painting is the book's main character, Gwynplain. When he was a child he had his mouth slashed ear to ear. (363).

31 Cette balafre du clown est bien celle de Betty, l'apprentie actrice jetée en pâture à son vrai public. Moins sophistiqué que le bistouri du chirurgien qui transforme des prostituées en sosies de stars de cinéma (*LA Confidential*, 1990), le scalpel du psychopathe remplit la même fonction. La substitution entropique opérée par le spectacle est parodiée, radicalisée, le simulacre se révèle dans sa vraie nature de Comprachico, de voleur de vie, de fabricant de monstres. Après qu'Elizabeth Short eut dessiné sur son corps sa propre caricature de starlette, son meurtrier parachève l'ouvrage en faisant de la balafre la touche finale, et en retirant de sa peau le tatouage privé de Betty (« A heart with the Army Air Corps insignia inside it, the words "Betty and Major Matt" below. » 353) seul reste de sa vraie vie.

32 L'ironie qui clôt le destin de l'aspirante starlette, Bucky la découvre lors de son pèlerinage à Medford, dans la banlieue de Boston, la ville natale de Betty. Il apprend par un aveugle que Betty, piètre actrice malgré sa beauté, était douée pour l'écriture : ouvreuse de cinéma, elle avait l'habitude de s'asseoir près de lui pour lui décrire la scène dont on ne pouvait suivre que la bande-son :

What Beth was good at was writing. I used to sit in on movies at the Majestic, and Beth used to describe things so I'd have something to go with a dialogue. She was brilliant, and I encouraged her to write for the movies, but she just wanted to be an actress like every other silly girl who wanted to get out of Medford. (319).

33 Cette expérience d'un cinéma sans image est, coïncidence, la base d'un projet du jeune Guy Debord. En 1952, dans le premier numéro de la revue *Ion*, il publie le scénario d'un film qui sera tourné peu après, *Hurlements en faveur de Sade*, un long métrage sans images et soutenu uniquement par une bande-son constituée de fragments de dialogues interrompant le silence. Mais Betty, quant à elle, ne saura jamais s'affranchir de la tyrannie de l'image.

NOTES

1. Daniel Boorstin, *The Image: or What Happened to the American Dream*, London: Weidenfield and Nicholson, 1961.
2. James Ellroy, *The Black Dahlia* (1987), London: Arrow, 1993.
3. Guy Debord, *La Société du spectacle* (1967), Paris : Gallimard, 1992.

4. Keystone Film Company, la maison de production de Mack Sennett, a lancé la fameuse série des *Keystone Kops*, les aventures burlesques de policiers gaffeurs semant le trouble là où ils étaient censés maintenir l'ordre.
 5. « To discover how the stereotype is made – to unmask the source of propaganda – is to make the stereotype less believable. Information about the staging of a pseudo-event simply adds to its fascination » (Boorstin, 38).
 6. Voir le nombre de livres publiés récemment qui prétendent résoudre le meurtre ; parmi les nombreux titres, on peut citer : Steve Hodel, *The Black Dahlia Avenger: The true Story*, Arcade, 2003 ; Max Allen Collins, *Angel in Black*, Signet, 2002 ; Mary Pacios, *Childhood Shadows: The Hidden Story of the Black Dahlia Murder*, 1st Books Publishing Company, 1999 ; John Gilmore, *Severed: The True Story of the Black Dahlia Murder*, Amok Books, 1998 ; Janice Knowlton, *Daddy was the Black Dahlia Killer*, Pocket Books, 1995.
 7. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris : Seuil, 1970.
 8. *Internationale Situationniste* 5 (déc. 1960). Voir Laurent Chollet, *L'Insurrection situationniste*, Paris : Dagorno, 2000.
 9. Frederic Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke UP, 1992.
 10. Il y a une résonance espagnole discrète mais entêtante dans ce roman d'Ellroy : la Californie est après tout une ancienne colonie espagnole, et outre le prénom de la meurtrière, Ramona, qui lui-même renvoie aux « Ramona pageants » (voir note 17), la référence intertextuelle à *L'Homme qui rit* de Victor Hugo et sa description des mutilations subies par des enfants pour devenir les bouffons des Grands d'Espagne ne peut manquer de venir interroger l'interprétation que donne Ellroy de la star de cinéma comme clown moderne.
 11. Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'Image-Mouvement*, Paris : Minuit, 1983, 84.
 12. Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler : une histoire du cinéma allemand 1919-1933* (1946), Paris : Champs Flammarion, 1987.
 13. « Here too are the sinister counterparts of geometrical images: the sinister spiral (the maelstrom, whirlpool, or Carybdis), the sinister cross, and the sinister circle, the wheel of fate or fortune. The identification of the circle with the serpent, conventionally a demonic animal, gives us the ouroboros, or serpent with its tail in its mouth », Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (1957), Princeton: Princeton UP, 1971, 150.
 14. L'un des films de la série des *Keystone Kops*, en fait, ce qui établit une proximité entre le burlesque et le pornographique, proximité confirmée par l'analyse du tableau inspiré par *L'Homme qui rit*, mais aussi, plus concrètement, collusion entre l'immobilier et le cinéma en la personne du producteur-promoteur Mack Sennett.
 15. Depuis Chandler, que Ellroy prétend détester mais dont il est clairement, au moins pour *The Black Dahlia*, un héritier, le crime cesse d'être localisé, circonscrit, il ne se cristallise plus sur un seul coupable que la communauté peut identifier et expulser pour se purger, comme dans le roman de détection à l'anglaise, mais il donne lieu à une enquête sociale généralisée, qui finit par englober dans le crime toute la communauté, y compris le détective : Marlowe conclut *The Big Sleep* (1939) par cette remarque désabusée : « Me, I was part of the nastiness now ».
 16. Josh Cohn, *Spectacular Allegories*, London, Pluto, 1998, consacre un chapitre à Ellroy où il analyse magistralement la problématisation du regard, notamment dans *The Black Dahlia*.
 17. Les *Ramona pageants* sont les représentations en plein air, données chaque année depuis 1923, pendant trois week-ends successifs à Hamet, dans le comté de Riverside, d'un spectacle tiré du roman de Helen Hunt Jackson *Ramona* (1884) ; plus de trois cents figurants et acteurs amateurs locaux (Raquel Welsh, encore inconnue, interpréta Ramona en 1959) font vivre les aventures d'une orpheline qui tombe amoureuse d'un Indien.
- Dans son réquisitoire contre la politique locale de LA, *City of Quartz*, London: Vintage, 1990, Mike Davis fait une brève allusion à cette institution des *Ramona Pageants* comme visant deux buts : grâce à la première manifestation de la « Los Angeles », créée en 1894, au moment de la grève

des employés de Pullman qui menaçait de s'étendre à d'autres secteurs, il s'agit d'occuper ailleurs les ouvriers et d'étouffer dans l'œuf toute velléité de solidarité, d'une part, et plus généralement, dès les années suivantes, la diversion ayant bien fonctionné, de promouvoir la Californie du Sud comme une terre de culture et de passé, autour du thème romantique et évocateur de la mission espagnole (26-27), Cette archéologie du spectacle encore une fois renvoie au Janus californien : divertissement et *containment*, déjà.

INDEX

oeuvre Black Dahlia (The)