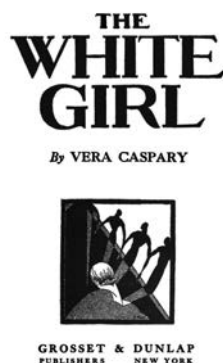


[Extraits de la journée de formation]

## *Laura et Vera Caspary*

Vera Caspary, l'auteur de *Laura*, est née en 1899 à Chicago. Dans la première moitié des années 1920, elle travaille dans le milieu de la publicité et écrit notamment des slogans (le lien avec *Laura* paraît ici évident). En 1924, Caspary déménage pour New York et mène une vie de bohème à Greenwich Village. Elle parle de ses frasques sans fausse pudeur dans son autobiographie *The Secrets of Grown Ups* (1979) : c'est une femme libérée et, plus précisément, une femme sexuellement libérée.



Vera Caspary n'écrit pas d'emblée des livres policiers. Elle est d'abord l'auteur d'histoires « réalistes ». Son premier roman, *The White Girl* (1929), raconte ainsi l'histoire d'une jeune femme noire du nom de Solaria Cox qui, victime de racisme, quitte Chicago dans l'espoir de se faire passer pour blanche à New York (Caspary elle-même raconta avoir été victime d'antisémitisme). Le livre dépeint le harcèlement sexuel que subit Solaria dans son activité professionnelle : c'est une femme indépendante, qui travaille dans une entreprise de confection à Chicago, puis comme mannequin à New York. Il s'agit d'une caractéristique importante que l'on retrouve dans *Laura* et ailleurs dans l'œuvre de Caspary. Mais, plus largement, Solaria doit lutter contre la pression sociale qui vise à la faire rentrer dans le rang, c'est-à-dire à la priver de sa liberté pour, enfin, se marier. Un problème de différence de classe sociale se pose aussi dans *The White Girl* (comme beaucoup d'intellectuels, Caspary s'engage auprès du parti communiste dans les années 1930 : vingt ans plus tard, elle figurera sur une sorte de liste grise).

Dans son roman *Music in the Street* (1930), Caspary s'attache ensuite à décrire la vie de jeunes travailleuses (afin de le préparer, elle se rend dans différentes « pensions de famille » pour saisir leur mode de vie et leur langage). Le premier lien



En réalité, *Laura* prend vraiment forme quand Caspary décide de s'inspirer de la méthode de Wilkie Collins (et en particulier de *La Femme en blanc*, roman de 1860) et de laisser, je cite la romancière, « chaque personnage raconter sa propre version de l'histoire, révélant ou dissimulant des informations selon ses propres intérêts ». De fait, les personnages de *Laura*, le roman, parlent à tour de rôle des autres et d'eux-mêmes : le début de l'histoire est raconté par Waldo, Mark prend la suite à partir du moment où Laura revient et la morte redevenue vivants finit elle-même par devenir narratrice. La fin du récit est à nouveau prise en charge par Mark et nous avons même, au beau milieu du livre, un procès verbal de l'interrogatoire de Shelby. Waldo écrit de la manière caustique qui le caractérise, tandis que Mark possède un style plus direct, proche de la littérature *hard-boiled*.

Dans la première version du scénario, écrite par le seul Jay Dratler, on retrouve d'ailleurs les trois narrateurs du roman : Waldo, Mark et Laura. Darryl Zanuck ne veut pas de cette narration féminine, mais Preminger souhaite la conserver. Par conséquent, elle ne disparaît que dans la dernière version du scénario écrite juste avant le tournage. En revanche, dans ce script-là, on trouve encore la narration de Mark : elle sera même enregistrée par Dana Andrews. Après la séquence où, dans un restaurant, Waldo raconte à Mark sa rencontre avec Laura et leur longue relation, le policier prend le relai du journaliste : ce basculement explique la disparition de la voix off de Waldo à ce moment du film. Le scénario précise d'ailleurs que la caméra s'approche un peu du visage d'Andrews pour qu'il soit évident que ses lèvres ne bougent pas : « Je n'aurais jamais cru qu'il pouvait se soucier de quelqu'un d'autre que de lui-même... », aurions-nous dû entendre sur la bande son.

Par ailleurs, Caspary reprend directement certaines choses à Wilkie Collins et ces emprunts sont en partie encore présents dans le film d'Otto Preminger. Son Waldo Lydecker est ainsi basé sur le personnage du Comte Fosco dans *La Femme en blanc* (gros, fascinant, délicat, etc.). Le contraste entre le distingué Waldo et Mark, le policier issu de la plèbe (il a été élevé à Brooklyn dans le roman), génère un contraste de classe sociale que l'on retrouve dans les romans de Collins. Autre lien avec l'écrivain anglais : le rôle des domestiques, qui viennent compliquer l'intrigue. Bessie, chez Preminger, efface ainsi des empreintes et déplace une bouteille.

Il est intéressant de remarquer que Caspary a toujours affirmé n'éprouver guère d'affinités avec les romans policiers/à énigmes car le personnage le plus intéressant selon elle, c'est le meurtrier et son identité ne peut pas être révélée. Elle prétendait de plus que ce type de récit n'offre pas de possibilité pour développer, étoffer les personnages. En fait, Caspary manifeste un rejet du récit policier classique et aspire à quelque chose qui correspond en partie au film noir : comme les meilleurs

représentants de ce cycle, elle exprime l'idée que l'intrigue doit être subordonnée à la psychologie. Nino Frank avait bien perçu cette nouveauté puisque, dans son article fondateur, on peut lire qu'avant le film « si les personnages pouvaient avoir de la vie et songer, le héros – c'est-à-dire le détective – n'était qu'une machine à penser, et, dans la meilleure hypothèse (Maigret), une machine à penser en reniflant et en bourrant sa pipe » (« Un nouveau genre "policier" : l'aventure criminelle », *L'Écran français*, août 1946).

### **La femme et son portrait**

L'indépendance de Laura est moins évidente dans le film que dans le roman. Chez Preminger, le portrait, sous une apparence glamour, sophistiquée, tend à effacer son statut de femme ayant réussi professionnellement. Dans le roman, où il occupe une place beaucoup limitée (il n'est pas au centre de la pièce, par exemple), le portrait de Laura représente un autre type de femme : le peintre Jacoby « a capturé l'agitation » du modèle, qui est « assis sur l'accoudoir d'un fauteuil, une paire de gants jaunes dans une main, un chapeau de chasseur de couleur verte dans l'autre ». Cette Laura littéraire est prête à l'action ; son portrait suggère une vie au-delà de cette sorte d'équivalent glamour de la sphère domestique qu'offre le portrait chez Preminger.

Dans la version du scénario tournée par Rouben Mamoulian, le premier réalisateur du film, le portrait de Laura n'est pas du tout décrit, mais il est caractérisé comme étant dans une veine réaliste. Les scénaristes le mentionnent rarement dans les didascalies, sauf avant la réapparition de la jeune femme : d'une manière très expressionniste, le portrait se reflète partout et dans toutes les tailles dans le salon, il se reflète sur une horloge, sur un petit miroir, la fenêtre... « L'image de Laura est partout, comme dans un cauchemar », peut-on lire. Preminger dédaigne ce genre d'effet dans tous ses films noirs, mais il donnera plus de poids au portrait (et à l'image qu'il donne de la femme) sur toute la durée du film. À la fin du film, Laura reconnaît sa culpabilité : elle s'est « tuée » elle-même en acceptant que Waldo la modèle. Et Waldo, lui, ne peut accepter la naissance d'une autre Laura, loin de lui, sans lui – ce qui explique sa seconde tentative de meurtre. Remarquons que, dans *Le Mystérieux Docteur Korvo* (1949), Preminger fait de façon similaire la critique d'un désir masculin de perfection féminine. Ann Sutton (Gene Tierney, une fois de plus) y est contrainte de jouer le rôle de la « femme sereine et dévouée » et, au delà de sa relation avec son époux, est évoquée l'idée d'une soumission plus large du patriarcat (le mari prenant explicitement la relève du père).

Frank Lafond