

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

*INHERENT VICE* : AMÉRIQUE, NOSTALGIE ET POSTMODERNISME. UNE  
APPROCHE RÉVISÉE DE L'ADAPTATION FILMIQUE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
ANTHONY MORIN-HÉBERT

AVRIL 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Merci à Marc-Antoine, sans qui j'en serais peut-être encore aujourd'hui à chercher une idée de mémoire. Tu avais bien raison, il fallait que je revisionne *Inherent Vice*.

Ma reconnaissance va aussi à Marine, qui a eu la patience de m'écouter si souvent lui ressasser des idées d'analyse et m'a aidé à approfondir ma pensée à de maintes reprises. Un appui qui m'aura permis de me repérer au sein de cet immense puzzle et aura rendu cette aventure beaucoup plus agréable.

Je tiens à remercier Jean-François Chassay, l'inestimable directeur qui m'a rassuré, encouragé, relu, commenté, compris. Tes conseils toujours éclairants ont beaucoup contribué à la réussite de ce mémoire et ton support a su me reconforter tant de fois.

Et puis enfin, Manuel : mille fois merci pour ton indéfectible écoute, ton soutien, ton calme, tes judicieux conseils et tout le reste.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I LES ÉTUDES DE L'ADAPTATION.....	6
1.1. Les prémices : un chemin semé d'embûches.....	6
1.1.1. Le mot et l'image.....	6
1.1.2. Frontières et limites.....	8
1.1.3. L'acte créateur.....	10
1.1.4. Bazin, Bluestone .....	11
1.2. Approches actuelles : le renouveau.....	13
1.2.1. Pour en finir avec la fidélité.....	14
1.2.1.1. Multiplicité des lectures.....	15
1.2.1.2. La rétroaction.....	17
1.2.1.3. L'émancipation de la paternité.....	18
1.2.2. Pour en finir avec la disparité des médiums.....	20
1.2.3. Les différentes approches.....	23
1.2.3.1. La sociocritique.....	23
1.2.3.2. La narratologie.....	24
1.2.3.3. Les approches en développement.....	26
1.3. L'intertextualité.....	27
1.3.1. Kristeva et Barthes : le texte comme productivité.....	27
1.3.2. Genette : précision du concept, catégorisation.....	30
1.3.3. Approche révisée de l'intertextualité – réordonner la notion .....	32
1.4. Récapitulatif : notre approche de l'adaptation.....	35
CHAPITRE II <i>INHERENT VICE</i> D'APRÈS PYNCHON.....	37
2.1. La parodie.....	37
2.1.1. Des magazines <i>pulp</i> à Hollywood.....	37
2.1.2. What's up Doc? Un enquêteur hippie.....	41
2.1.3. L.A. : déliquescence et inégalités.....	44
2.1.4. Forces de l'ordre et corruption.....	48
2.1.5. Un organigramme décourageant : la structure de l'enquête.....	50
2.1.6. Critique de l'Amérique des <i>seventies</i> .....	53
2.2. Postmodernisme .....	56
2.2.1. Rapports au passé : historiographie et nostalgie.....	58

2.2.2. La débâcle du soupçon : la paranoïa et le réel.....	61
2.3. Poursuite et conclusion de l'enquête.....	66
CHAPITRE III <i>INHERENT VICE</i> D'APRÈS ANDERSON.....	70
3.1. L'individu face au monde noir.....	70
3.1.1. Narrativité sous influence.....	72
3.1.2. La musique.....	75
3.1.3. Forer l'énigme, s'enfoncer dans l'image.....	78
3.2. Deleuze et le cinéma.....	81
3.2.1. L'enquête et le genre : le leurre de l'image-mouvement.....	83
3.2.2. L'écueil de la nostalgie : l'image-temps.....	86
3.2.3. Embrasser le monde.....	93
CHAPITRE IV ROMAN ET FILM, FILM ET ROMAN.....	95
4.1. États-Unis, <i>seventies</i> .....	96
4.2. Shasta, la nostalgie – prioriser l'émotion.....	100
4.3. Angoisse filmique, paranoïa littéraire.....	104
CONCLUSION.....	109
ANNEXE A ORGANIGRAMME DES PERSONNAGES DU DIX-HUITIÈME CHAPITRE.....	113
ANNEXE B PHOTOGRAMMES TIRÉS D' <i>INHERENT VICE</i> .....	114
ANNEXE C JAQUETTE DU DVD ET AFFICHE PROMOTIONNELLE.....	127
BIBLIOGRAPHIE.....	128

## RÉSUMÉ

*Inherent Vice*, roman de Thomas Pynchon paru en 2009, a été adapté au cinéma par Paul Thomas Anderson en 2014. Si les deux versions de l'œuvre abordent les mêmes thèmes et préoccupations, elles le font par des moyens différents qui altèrent leur teneur; l'adaptation comme processus implique à la fois une répétition et une transformation. Notre objectif est de circonscrire les changements opérés et d'identifier l'influence que peuvent avoir ces divergences sur la signification et l'interprétation.

Sur le plan théorique, le mémoire se fonde sur l'effort de penseurs et penseuses américains ayant travaillé, au tournant des années 2000, à la refonte des *adaptation studies* comme discipline légitime. Les écrits de Thomas Leitch, Linda Hutcheon, Robert Stam et Kamilla Elliott constituent le noyau théorique structurant le mémoire. Nous considérons ainsi le texte adapté et son adaptation comme deux œuvres égales – en abolissant les hiérarchies entre les arts, le critère de la fidélité et la spécificité des médiums, nous sommes en mesure de nous détacher de nombreux préconçus fallacieux et d'aborder notre objet d'étude équitablement. La notion d'intertextualité est à ce propos d'une aide précieuse.

Après un chapitre dédié à clarifier les tenants de la pratique de l'adaptation, l'analyse convoque séparément le roman de Pynchon et le film d'Anderson. Le texte de l'écrivain américain place au centre de ses préoccupations la critique des États-Unis et une réflexion sur le postmodernisme. En parodiant les codes du film et du roman noirs, Pynchon réactualise et remet en question une pensée contestataire de l'Amérique, sous-entendant la stagnation de sa condition. Le long-métrage, de son côté, se concentre plus précisément sur l'individu confronté à l'adversité de ce monde noir. Avec l'aide des concepts de Gilles Deleuze, nous percevons l'élaboration d'un temps problématique qui représente la nostalgie dans toute sa puissance : celle d'un idéal sociétal périmé mais surtout, d'un amour perdu. Rapprochées, les deux versions d'*Inherent Vice* forment une œuvre composite qui s'enrichit de sa double articulation : la paranoïa et l'angoisse de l'incertitude prolifèrent, la nostalgie s'aggrave, le portrait d'une nation en crise et d'une (post)modernité décadente se précise.

Mots clés : *Inherent Vice*, Thomas Pynchon, Paul Thomas Anderson, adaptation, intertextualité, roman noir, film noir, nostalgie, Amérique, États-Unis, paranoïa, confusion, postmodernisme, Gilles Deleuze.

## INTRODUCTION

À l'origine, ce mémoire tentait de répondre à une question qui allait à peu près comme suit : « Dans son adaptation filmique d'*Inherent Vice*, comment le cinéaste Paul Thomas Anderson a-t-il réussi à transposer à l'écran l'essence du roman de Thomas Pynchon, un auteur jusqu'alors considéré inadaptable? » Notre objectif était d'isoler le style et la poétique de Pynchon pour espérer ensuite comprendre par quels procédés le réalisateur avait bien pu les adapter. Le long-métrage nous laissait perplexe, puisque tout indiquait que les énumérations interminables, digressions narratives, jeux de langage, accumulations d'informations encyclopédiques, de références intertextuelles, historiques, bref que le maximalisme pynchonien se prêtait mal au format et aux moyens du cinéma. Et pourtant, le film existait bel et bien.

Les recherches liminaires ne tardèrent pas à révéler la méprise sous-tendant nos interrogations. Non seulement les études de l'adaptation, qui s'avérèrent une discipline à part entière, démontraient l'inexistence d'une quelconque « essence » dissimulée en toute production artistique, elles prouvaient comme impossible la *translation*, *transposition*, *traduction* d'œuvres littéraires vers un nouveau médium comme le film. L'interrogation devait reprendre depuis le début, s'enrichir d'une solide base théorique concernant le processus de l'adaptation. Les notions accumulées nous conduisirent à une nouvelle question qui pourrait cette fois s'énoncer ainsi : « En quoi l'adaptation filmique d'*Inherent Vice*, réalisée par Paul Thomas Anderson, enrichit-elle le roman de Thomas Pynchon? »

Le mot *adaptation* apparaît dans la langue française au XVI<sup>e</sup> siècle. Du latin *adaptatio*, il désigne alors « l'action d'approprier, d'ajuster. » C'est à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qu'il acquiert le sens qu'on lui connaît aujourd'hui – « transformation (d'une œuvre) pour l'adapter à une forme nouvelle » –, qu'on employait pour parler de la métamorphose de romans populaires comme ceux d'Émile Zola et d'Honoré de Balzac en pièces de théâtre. Mais à la même époque, le terme trouve une autre acception qui n'est pas anodine : sous l'impulsion des découvertes de

Charles Darwin, « adaptation » représente aussi le processus par lequel un organisme vivant se modifie pour s'ajuster à un nouveau milieu ou environnement<sup>1</sup>. Une définition qui s'applique tout aussi bien à l'opération par laquelle une œuvre passe du roman au film : les signes et conventions qui lui donnaient corps sous sa forme scripturale ne peuvent être transférés systématiquement et sans heurt vers un autre médium, un « environnement » différent; beaucoup doivent être abandonnés, remplacés ou modifiés<sup>2</sup>. Nous verrons en quoi le critère de la fidélité à l'aune duquel sont souvent évaluées les adaptations est trompeur, et que l'idée d'une spécificité des médiums – le cinéma n'est bon que pour l'action, il peine à représenter les émotions et la pensée, etc. – est erronée. Le premier chapitre sera entièrement consacré à éclaircir l'ensemble de ces questions, après avoir dressé un bref portrait de l'évolution de la réflexion portant sur l'adaptation filmique. Nous finirons par nous pencher sur les différentes approches permettant d'aborder les adaptations pour enfin nous tourner vers l'intertextualité, qui nous encouragera à traiter les deux œuvres de notre corpus d'une manière égale et dénuée de préjugés. Structurant notre travail, la croyance en un modèle transformatif et équitable de l'adaptation sera déterminante : « au lieu de dire qu'une œuvre B traduit une œuvre A, [nous considérerons] que l'adaptation implique deux œuvres A et B qui ont un certain nombre de choses en commun et parlent en partie des mêmes choses en s'éclairant réciproquement<sup>3</sup>. »

Dans le deuxième chapitre nous analyserons la version scripturale d'*Inherent Vice*. Paru en 2009, le roman est le huitième ouvrage de l'auteur américain Thomas Pynchon. Se déroulant en 1970, on y suit l'enquête décousue de Larry « Doc » Sportello, un détective privé menant une vie décontractée à Gordita Beach, une petite ville de bord de plage prisée des surfeurs se situant dans le comté de Los Angeles. Ressurgissant de manière inattendue, l'ex-copine du protagoniste approche ce dernier pour lui demander de l'aide. Une sordide menace plane sur son amant, un riche magnat de l'immobilier, et elle aimerait que Doc mette la situation au clair. L'esprit continuellement embrumé par la marijuana, le LSD, le gaz hilarant ou la cocaïne, l'enquêteur s'enlise graduellement dans une investigation qui ne cesse d'accumuler les indices

---

<sup>1</sup> Jean Cléder et Laurent Jullier, *Analyser une adaptation : Du texte à l'écran*, Paris, Flammarion, coll. « Champs. Arts. », 2017, p. 369-373.

<sup>2</sup> Robert Stam, *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Malden, Blackwell, 2005, p. 7.

<sup>3</sup> Jean Cléder et Laurent Jullier, *op. cit.*, p. 18.

contradictoires et les suspects. Au cœur du mystère se trouve le Golden Fang, une inquiétante organisation dont le pouvoir tentaculaire paraît sans bornes, ainsi que l'implication – ou non – de trafiquants d'armes et d'héroïne, d'un syndicat de dentistes, de motards nazis, du FBI, de la police, d'un groupe de surf rock, d'une milice armée et d'un institut psychiatrique. Une foule de récits secondaires se superpose et se mêle à l'enquête, de nombreux nœuds dramatiques finissent par se résoudre d'eux-mêmes, la fin de l'intrigue laisse plusieurs questions en suspens et Doc en vient à abandonner son investigation du Golden Fang, manifestement vaine. Structurant son récit par la parodie, l'œuvre exploite et exagère comiquement les codes du roman et du film noirs en les adaptant aux années 1970. Sont repris la figure du détective privé solitaire, blasé mais pourtant vertueux, la structure narrative tortueuse, confuse, l'importance de la ville comme lieu rongé par le vice, le climat de paranoïa généralisé ainsi que la corruption des autorités. Nous verrons que c'est une réactualisation de la critique des États-Unis et du cynisme noirs qui s'établit ainsi, doublée d'une réflexion sur la nostalgie d'époques révolues et le postmodernisme.

La version filmique, sur laquelle nous nous pencherons par la suite, est quant à elle sortie en salles en 2014. On compte parmi ses acteurs Joaquim Phoenix, qui incarne le protagoniste, ainsi que Josh Brolin, Reese Witherspoon, Eric Roberts, Benicio Del Toro et Owen Wilson. L'œuvre est réalisée et scénarisée par Paul Thomas Anderson, Robert Elswit s'est occupé de la direction photo, Johny Greenwood de la musique, Ruth de Jong de la direction artistique, Mark Bridges des costumes, Leslie Jones est la monteuse et David Crank le chef décorateur. L'histoire est similaire à celle de Pynchon, et si les thèmes abordés sont les mêmes, les procédés employés pour les mettre en place sont différents, redistribuant leurs potentialités. Nous constaterons que la méfiance et la paranoïa sont exacerbées par la musique et son rapport à l'image, le montage ainsi que l'interaction des différents « canaux » de communication que le cinéma a à sa disposition. Plus significativement, le thème de la nostalgie se charge d'une nouvelle valeur et l'objet de son amertume diffère : le regret d'une Amérique idéalisée et révolue se retrouve à l'arrière-plan, ce qui met à jour la force des sentiments réprimés qu'entretient le protagoniste pour son ancien amour. En nous aidant du concept d'image-temps développé par Gilles Deleuze, nous comprendrons que c'est par un jeu avec la durée et l'image

qu'Anderson crée des séquences exprimant, de façon proprement cinématographique, la nostalgie éprouvée par son protagoniste.

Le dernier chapitre nous permettra de mettre en relation le roman et le film en nous appuyant sur les réflexions précédemment réalisées. Plutôt qu'une analyse dite *comparative*, nous préférons parler d'une *mise en relation*, d'un *dialogue* au fil duquel les deux œuvres s'éclaireront graduellement l'une l'autre. Nous inspirant de la méthode proposée par Kamilla Elliott, qui développe l'idée d'une « looking glass analogy » selon laquelle le processus de l'adaptation apparaît comme une « mutual and reciprocal inverse transformation that nevertheless restores neither to its original place<sup>4</sup> », nous explorerons les nuances que nous dévoile ce palimpseste qu'est *Inherent Vice*. Seront attentivement examinées les variations transfigurant la représentation de l'Amérique, le thème de la nostalgie ainsi que le climat de paranoïa.

Du travail reste encore à faire pour asseoir la pertinence d'un champ de recherche dédié à l'adaptation. De nombreux chercheurs persistent à le décrédibiliser, comme le narratologue François Jost qui parle de « la thématique éculée de l'adaptation cinématographique<sup>5</sup> ». La circulation des méprises sur le sujet prouve toutefois la nécessité de développer et partager une pensée réactualisée de l'adaptation, d'autant que les erreurs théoriques persistent même au sein de sources pourtant considérées fiables. On en retrouve par exemple dans le numéro « Cinéma et littérature » de la revue *24 images*, dans l'éditorial duquel on se demande « quels films ont réussi à traduire avec justesse l'essence de la création littéraire? » et on évoque des cinéastes qui « font plus souvent qu'autrement preuve d'une grande fidélité à l'œuvre portée à l'écran<sup>6</sup> ». Autre exemple : dans son ouvrage *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Francis Vanoye, pourtant considéré comme une référence en ce qui concerne l'adaptation, affirme que contrairement au roman, le film « exclut, ou réduit considérablement, la

---

<sup>4</sup> Kamilla Elliott, *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 229.

<sup>5</sup> François Jost, « À quelles conditions est-il possible de faire une narratologie comparée? », *Questions de communication*, n° 31, 2017, « Humanités numériques, corpus et sens », p. 271.

<sup>6</sup> Bruno Dequen et Damien Detcheberry, « Éditorial », *24 images*, n° 189, « Cinéma et littérature : Les affinités électives », décembre 2018, p. 4 et 5.

transposition audio-visuelle de l'intériorité des personnages, du point de vue du narrateur et de l'auteur, de l'implicite lié aux contextes socio-historiques<sup>7</sup>. » Une croyance en la spécificité des médiums dont nous aborderons les origines et que nous remettrons en question à de maintes reprises. En plus de participer aux efforts mis en place pour légitimer les *adaptation studies*, notre mémoire contribuera aussi modestement à partager dans la francophonie le travail des penseurs et penseuses ayant revitalisé ce champ de recherche. Puisqu'ils sont presque exclusivement anglophones et que leurs ouvrages n'ont toujours pas été traduits, la majeure partie des références sur lesquelles se fondera notre approche sera en anglais. Et enfin, simplement, l'intérêt de ce mémoire tient bien sûr en l'approfondissement de la compréhension de l'avant-dernier roman de Thomas Pynchon et du travail de Paul Thomas Anderson, qui ont pour l'instant reçu peu d'attention de la recherche universitaire, surtout dans le monde francophone. Par leur mise en relation, les deux versions d'*Inherent Vice* nous révéleront des aspects que seule une analyse du processus de l'adaptation saurait relever.

---

<sup>7</sup> Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2008 [1991], p. 124.

## CHAPITRE I

### LES ÉTUDES DE L'ADAPTATION

#### 1.1. Les prémices : un chemin semé d'embûches

Avant même qu'elles n'aient pu commencer à se développer, les études de l'adaptation étaient vouées à passer par une gestation laborieuse. Cela n'a rien d'étonnant lorsqu'on considère l'héritage idéologique et théorique définissant le contexte dans lequel naquirent la pratique de l'adaptation cinématographique et les réflexions qui s'y sont intéressées. Bien que les choses aient changé depuis quelques années, les réminiscences de ce passé intransigeant se font encore largement sentir, en particulier dans les institutions de langue française; malgré les efforts acharnés de nombreux penseurs et penseuses pour déconstruire les paradigmes établis, la notion de fidélité ainsi que la survalorisation de la littérature et du génie créateur résistent aux charges portées contre elles. Tenaces et encore répandues dans les monographies et critiques de films, ces idées erronées sont toujours enseignées aux étudiants, lues dans les journaux, évoquées lors des banales discussions entre amis à la sortie d'une séance au cinéma : « Le livre était meilleur. Le réalisateur a mal compris le livre. » Connaître l'origine de ces préjugés, c'est saisir pourquoi ils sont encore prégnants aujourd'hui et comment les éviter pour mieux penser notre objet d'étude.

##### 1.1.1. Le mot et l'image

Dès ses débuts, le cinéma fut considéré comme une menace par les littéraires. Ranimant des préjugés ancestraux<sup>8</sup>, cet art qu'on a notamment désigné comme le nouvel opium du

---

<sup>8</sup> Dans son introduction à l'ouvrage collectif *Literature and Film : A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, qu'il a dirigé, Robert Stam parle de l'iconophobie, « [a] deeply rooted cultural prejudice against the visual arts [that] is traceable not only to Judaic-Muslim-Protestant prohibition of "graven images", but also to the Platonic and Neoplatonic depreciation of the world of phenomenal appearance » (p. 5). Stam aborde aussi la logophilie, « or the valorization of the verbal, typical of cultures rooted in the sacred word of the religions of the book. » (p.6)

peuple<sup>9</sup> a été attaqué par plusieurs éminents écrivains et écrivaines, dont Virginia Woolf dans son essai intitulé *The Cinema*; l'autrice anglaise y décrit les spectateurs comme « les primates du XX<sup>e</sup> siècle assis, devant l'écran » face auquel « l'œil engloutit tout, instantanément, et le cerveau, agréablement stimulé, s'installe pour voir les choses se produire sans réagir<sup>10</sup>. » Mais ce qui préoccupait encore plus était l'ampleur du phénomène d'appropriation du canon littéraire par le nouveau médium. Virginia Woolf, encore, décrit la situation comme suit : « Le cinéma s'est jeté sur sa proie avec rapacité, et, jusqu'à présent, il se nourrit largement du corps de sa victime infortunée<sup>11</sup>. » La popularité des adaptations de romans, qui se développe très tôt, s'explique par le fait que non seulement la masse d'œuvres déjà écrites représentait une source quasi inépuisable d'inspiration pour nourrir le travail des artisans du cinéma, qui avaient beaucoup à faire pour façonner les bases de leur matière d'expression, mais elle pouvait aussi aider à imprégner les films d'une aura de respectabilité. Les producteurs hollywoodiens l'ont rapidement compris : en misant sur l'adaptation des classiques de la littérature, ils réussissaient à légitimer leur industrie auprès de la classe moyenne, participant de ce fait à l'établissement du cinéma comme divertissement de masse<sup>12</sup> capable de rapporter des sommes considérables. L'élite artistique associa la pratique à la constitution d'une culture populaire naissante et de ce fait, elle la considérait comme une nuisance pour l'art<sup>13</sup>. Sans parler des torts qu'elle croyait directement causés aux belles-lettres : « writers and literary critics in the first half of the twentieth century considered film adaptations as abominations, crude usurpations of literary masterpieces that threatened both literacy and the book itself<sup>14</sup>. » Bafouée par un art inférieur, la littérature risquait d'être occultée, croyait-on.

Les conséquences de cette antipathie pour l'élaboration de la réflexion sur l'adaptation sont importantes, la pratique artistique ayant été dédaignée par ceux à qui fut originellement

---

<sup>9</sup> Deborah Cartmell, Timothy Corrigan et Imelda Whelehan, « Introduction to *Adaptation* », *Adaptation*, vol. 1, n° 1, 2008, p.1.

<sup>10</sup> Virginia Woolf, « Le cinéma », *Positif*, n° 477, novembre 2000 [1926], p. 61.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Kamilla Elliott, *op. cit.*, p. 131.

<sup>13</sup> Gordon Slethaug, *Adaptation Theory and Criticism : Postmodern Literature and Cinema in the USA*, New York, Bloomsbury, 2014, p. 16.

<sup>14</sup> Deborah Cartmell, Timothy Corrigan et Imelda Whelehan, *op. cit.*, p.1.

attribuée l'autorité d'y réfléchir. Les facultés de cinéma n'existant pas encore lorsqu'on se mit à traiter académiquement du nouveau médium, celui-ci étant encore trop jeune, c'est naturellement à celles qui étudiaient déjà les questions du récit et de la narration que revint le rôle de s'en occuper : les facultés de littérature. On comprend alors mieux toute la portée des propos de Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire :

L'aventure du visuel pur était une évasion hors des carcans représentatifs imposés par l'abstraction linguistique. Toute l'évolution ultérieure des théories sur l'adaptation met en évidence les tentatives, constamment renouvelées de la part des intellectuels, pour neutraliser les risques de cette aventure hors du langage, et pour la récupérer à l'intérieur des garde-fous prestigieux de la littérature<sup>15</sup>.

Mais même lorsque muni de bonnes intentions on tentait de réfléchir impartialement sur les films, la perspective littéraire brimait le bon développement d'une pensée cohérente. Appliquant les méthodes d'analyse développées pour les textes à cette matière d'expression différente, les œuvres cinématographiques étaient forcément mal comprises et leur potentiel, incorrectement perçu. Et lorsque venait le temps de la comparaison, jaugé à l'aune de critères et concepts littéraires qui ignorent les signes non linguistiques pour se concentrer sur la production de sens des énoncés linguistiques, le livre apparaissait forcément supérieur au film l'adaptant<sup>16</sup>.

### 1.1.2. Frontières et limites

Les cinéastes et défenseurs du cinéma, malgré eux, ont aussi participé au mauvais développement des études de l'adaptation. Leur faute vient des efforts déployés pour respectabiliser leur discipline, pour qu'on en vienne à la considérer comme un art véritable. Nombre d'entre eux s'y sont pris en réfléchissant aux spécificités de leur médium, ce qui les mena à prescrire une manière convenable de faire les films, qui nécessitait de se concentrer à exploiter au maximum ces attributs qu'on estimait uniques au cinéma et d'éviter à tout prix d'employer des techniques dites réservées aux autres arts. Cela conduisit à fétichiser l'ère du

---

<sup>15</sup> Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2004, p. 37-38.

<sup>16</sup> Kamilla Elliott, *op. cit.*, p. 114.

cinéma muet et à dévaluer les longs dialogues ou les *voice over*, mais aussi à renier les adaptations, jugées comme du cinéma « impur » puisqu’il maintenait la dépendance des films envers la littérature, affirmait-on<sup>17</sup>. Une des voix les plus influentes ayant porté ce genre de réflexion est celle de Béla Balazs, dont on retrouve l’aboutissement de la pensée dans son dernier ouvrage publié avant sa mort – *Le cinéma*. Ardent défenseur d’un langage spécifique au septième art, il y supporte l’idée que « même si elle est bonne, la refonte d’un contenu dans une autre forme gâtera inéluctablement l’œuvre qui en fait l’objet », concédant ainsi qu’« on ne tirera jamais des bons romans des films aussi bons ou meilleurs<sup>18</sup>. » Les réalisateurs ou critiques ayant partagé une idée similaire sont nombreux, le plus notoire étant sans doute Alfred Hitchcock, qui disait éviter l’adaptation des grandes œuvres de la littérature sous prétexte que leur forme avait déjà atteint la perfection<sup>19</sup>. Ce genre de réflexion créant des divisions claires entre les arts, interdisant les échanges entre les différentes matières d’expression, n’était toutefois pas inédit au XX<sup>e</sup> siècle.

Dans un ouvrage essentiel pour les *adaptation studies*, Kamillia Elliott démontre qu’un tel modèle de pensée était calqué sur celui qui, à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle, avait érodé la popularité des romans illustrés jusqu’à leur marginalisation. Elliott rattache cette attitude à la recrudescence de la pensée de Gotthold Ephraim Lessing, développée dans son ouvrage paru en 1766 : *Laocoön : An Essay upon the Limits of Painting and Poetry*. Inspiré par les avancées scientifiques de son époque, plus spécifiquement par le système de nomenclature linnéenne qui permettait de recenser et classer les différentes espèces animales et végétales de la Terre en les distinguant entre elles d’après leurs caractéristiques, Lessing s’est évertué à délimiter les capacités de la peinture – des images – et de la poésie – des mots. Convaincu de la validité de son argumentaire en raison de sa prétendue objectivité quasi scientifique, Lessing a séparé ces deux arts en les catégorisant d’après les différences qui les séparent, défendant une interdépendance du fond et de la forme; la poésie serait un art temporel et devrait se limiter à représenter des actions temporelles, tandis que la peinture, art statique et spatial, devrait s’en

---

<sup>17</sup> Deborah Cartmell, Timothy Corrigan et Imelda Whelehan, *op. cit.*, p.1.

<sup>18</sup> Béla Balazs, *Le Cinéma : Nature et évolution d’un art nouveau*, Paris, Payot, 1979 [1948], p. 249.

<sup>19</sup> François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, Paris, Ramsay, 1983 [1966], p. 55-56.

tenir à représenter des corps statiques dans l'espace<sup>20</sup>. Une réflexion motivée par une volonté de rationalisation, donc, qui a su perdurer à travers les époques de telle sorte qu'elle dessert encore aujourd'hui la perception que nous avons des relations entre les arts, et incidemment du statut des adaptations.

### 1.1.3. L'acte créateur

La survalorisation du critère de la fidélité est compréhensible lorsqu'on considère le contexte du développement du cinéma, survenant en plein modernisme. D'abord, ce courant artistique reprend une conception de la création textuelle similaire à celle du romantisme, dont les doctrines

exercer encore aujourd'hui une influence immense : le texte est l'expression manifeste d'un génie personnel, le texte contient/exprime/reproduit l'unité profonde du sujet qui se projette dans le texte, le signifiant constitue le médium linguistique transparent qui véhicule un sens préconçu, la création quasi-ex nihilo dérive des expériences personnelles et intenses d'un être exceptionnel, et ainsi de suite<sup>21</sup>.

Concurremment, le modernisme valorisait aussi l'érudition, l'ancrage des œuvres dans la richesse culturelle du passé, dans une tradition constitutive. Les œuvres d'art modernistes devaient donc à la fois être inspirées par celles qui les avaient précédées et être porteuses des traces d'une originalité créatrice. Malheureusement perçues comme de simples mutations de leur pendant littéraire, les adaptations filmiques paraissaient dénuées de tout génie artistique lorsque jaugées d'après ces critères<sup>22</sup>. De ce fait, l'œuvre adaptée était considérée inégalable par toute « copie » puisqu'on estimait qu'il manquait fondamentalement à cette dernière une dimension jugée primordiale à toute œuvre, une originalité fondamentale, qu'on tend encore de nos jours à survaloriser. Seule consolation, cette fidélité à l'œuvre antérieure plaçait l'adaptation dans la lignée d'une tradition.

---

<sup>20</sup> Kamilla Elliott, *op. cit.*, p. 9-10.

<sup>21</sup> Donald Bruce, *De l'intertextualité à l'interdiscursivité : Histoire d'une double émergence*, Toronto, Paratexte, 1995, p. 19.

<sup>22</sup> Gordon Slethaug, *op. cit.*, p. 15.

#### 1.1.4. Bazin, Bluestone

La genèse des études de l'adaptation comme discipline légitime survint à la fin des années cinquante avec le travail de deux penseurs du cinéma : André Bazin pour la théorie en langue française et George Bluestone pour celle en anglais. Bluestone fondait sa pensée sur une métaphore de la traduction, soutenant qu'il ne fallait pas espérer retrouver une réplique exacte de l'œuvre initiale une fois passé le processus de l'adaptation puisque les altérations et nouveautés sont constitutives de ce dernier, « changes [being] inevitable the moment one abandons the linguistic for the visual medium<sup>23</sup>. » Bluestone appuyait ses propos en s'attardant sur les différences importantes qu'il disait séparer la littérature du cinéma : comme les signes dont chaque art fait usage ne seraient pas les mêmes, le simple transfert serait impossible et la métamorphose, nécessaire. C'est grâce à cette réflexion sur la manière dont les codes circulent entre les différents systèmes de signes que Bluestone en est venu à défendre l'adaptation comme pratique culturelle légitime, affirmant qu'il est aussi inutile de comparer la qualité d'une adaptation filmique à celle d'un livre que de considérer « Wright's Johnson's Wax Building better or worse than Tchaikowsky's Swan Lake<sup>24</sup>. »

Dans le cas de Bazin, même s'il a lui aussi comparé l'adaptation à la traduction, c'était surtout à la qualité des adaptations et à l'évolution du cinéma que le Français s'intéressait. Dans son article intitulé « Pour un cinéma impur : défense de l'adaptation » paru une première fois en 1952 puis abouti en 1958, Bazin chercha à prouver qu'il ne sert à rien de craindre l'adaptation. D'abord parce que la pratique ne brime pas la littérature – au contraire, même, elle mousses souvent les ventes des œuvres portées à l'écran –, mais surtout parce qu'elle est un signe de l'évolution du cinéma. Dépassées sont les premières décennies de gestation durant lesquelles il fallait développer et raffiner un « langage » propre au médium : les années 1950 marquaient une nouvelle étape dans l'histoire du septième art. Plus mature, il était prêt à trouver, par des moyens inventifs, des alternatives à ce que les mots racontaient. Le critère permettant d'évaluer les mérites d'une adaptation serait alors sa capacité « à restituer l'essentiel

---

<sup>23</sup> George Bluestone, *Novels Into Films : The Metamorphosis of Fiction Into Cinema*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1968 [1957], p. 5.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 5-6.

de la lettre et de l'esprit<sup>25</sup>. » Une idée majeure qui sera reprise par les membres de la Nouvelle Vague, Truffaut en particulier<sup>26</sup>, et qui s'inscrit dans la démarche de l'auteurisme.

Un des grands mérites de ces deux penseurs est d'avoir pavé la route pour leurs successeurs et successeuses en ayant développé de nouvelles façons de réfléchir à l'adaptation qui contribuèrent à en faire une pratique admissible et digne d'intérêt. Ceci dit, Bazin et Bluestone ont aussi nui à l'évolution de la réflexion s'y intéressant : leur travail a été si marquant que de nos jours, ils figurent encore souvent parmi les sources principales des études sur le sujet dans leur langue respective – « “Pour un cinéma impur : défense de l'adaptation” d'André Bazin [...] reste aujourd'hui encore la référence théorique la plus communément citée<sup>27</sup> », note Jean-Louis Jeannelle, et « the most influential general account of cinema's relation to literature continues to be George Bluestone's tendentious *Novels into Film*<sup>28</sup> », remarque Thomas Leitch. Si la réitération de leurs justes observations est bien sûr une bonne chose, l'emploi de leurs arguments erronés est fâcheux. Une des erreurs qu'on peut leur attribuer est d'avoir accordé trop d'importance à la fidélité, un critère d'évaluation dont nous expliquerons bientôt les nombreuses failles. Par la latitude qu'il octroya au film en lui donnant la possibilité de ne respecter que la lettre et l'esprit du roman, Bazin continua malgré lui d'entériner l'assujettissement de l'adaptation à l'œuvre qu'elle renouvelle. Les écrits de Bluestone sont sans doute plus dérangeants en ce que l'Américain, en se posant sur les propriétés de chaque art, établit implicitement une hiérarchie affirmant la supériorité de la littérature, dont il vantait la complexité, sur le cinéma; cela n'a rien de surprenant lorsqu'on remarque, comme le note Kamillia Elliott, que le premier chapitre de *Novels into Film* est

---

<sup>25</sup> André Bazin, « Pour un cinéma impur : Défense de l'adaptation », *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, coll. « 7<sup>e</sup> art », 2002 [1958], p. 95.

<sup>26</sup> Concernant la manière d'adapter les romans à l'écran, dans un texte notoire, Truffaut écrit : « Tous les coups sont permis hormis les coups bas; en d'autres termes, la trahison de la lettre ou de l'esprit est tolérable si le cinéaste ne s'intéressait qu'à l'une ou l'autre et s'il a réussi à faire : a) la même chose / b) la même chose, en mieux / c) autre chose, de mieux. » François Truffaut, « L'adaptation littéraire au cinéma », *Le plaisir des yeux*, Paris, Flammarion, 1990 [1958], p. 256-257.

<sup>27</sup> Jean-Louis Jeannelle, « Rouvrir le débat sur l'adaptation : Kamilla Elliott et les rapports entre le roman et le cinéma », *Acta fabula*, vol. 11, n° 4, avril 2010, en ligne, <<https://www.fabula.org/lodel/acta/document.php?id=5632>>, consulté le 16 novembre 2019.

<sup>28</sup> Thomas M. Leitch, « Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory », *Criticism*, vol. 45, n° 2, printemps 2003, p. 149.

intitulé « The Limits of the Novel and the Limits of the Film », hommage évident au sous-titre du *Laocoön* de Gotthold Ephraim Lessing : « An Essay upon The Limits of Painting and Poetry »<sup>29</sup>. Reprendre le fond de telles idées revient donc souvent à réitérer un jugement de valeur sous-entendu, même s'il est inconscient, et à omettre une cinquantaine d'années de riches avancées théoriques.

## 1.2. Approches actuelles : le renouveau

Après des décennies plutôt calmes, un regain d'intérêt marqué pour la recherche s'intéressant à l'adaptation survient à la fin des années 1990. Héritiers de nombreuses avancées théoriques « including the structuralist and post-structuralist poetics of Roland Barthes, the narratology of Gérard Genette, and the neoformalism of Bordwell and Thompson<sup>30</sup> », plusieurs universitaires se mirent à contester les modèles d'analyse de l'adaptation et les a priori trop longtemps répétés. Un bouillonnement intellectuel qui ébranla profondément les études de l'adaptation et permit au champ de recherche de repartir sur des bases nouvelles et solides. Les articles, monographies et ouvrages collectifs se multiplièrent, la première revue dédiée entièrement au sujet naquit en 2007 et l'on vit enfin se former des départements d'étude de l'adaptation. Le phénomène se limita toutefois presque exclusivement au monde anglo-saxon; « en France, la réflexion théorique [consacrée à l'adaptation] s'est peu à peu éteinte au point de la faire apparaître comme [une] fausse fenêtre [...]. Sujet ringard au-deçà de la Manche ou de l'Atlantique, débat théorique intense au-delà<sup>31</sup> », remarque Jean-Louis Jeannelle. Ce dernier rajoute que le corpus bibliographique résultant de la recherche anglophone est malheureusement méconnu dans la francophonie en raison de l'absence de traductions, mais aussi de comptes rendus critiques ou de commentaires. Dans les prochaines pages, nous nous efforcerons de développer notre réflexion principalement à partir de ces travaux en langue anglaise afin de profiter des importantes avancées qu'ils ont réussi à accomplir, mais aussi pour participer, modestement, à leur diffusion dans la francophonie.

---

<sup>29</sup> Kamilla Elliott, *op. cit.*, p. 11.

<sup>30</sup> James Naremore, « Introduction : Film and the Reign of Adaptation », *Film Adaptation*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 2000, p. 8.

<sup>31</sup> Jean-Louis Jeannelle, *op. cit.*

### 1.2.1. Pour en finir avec la fidélité

Si l'on peut trouver différentes raisons pour lesquelles l'importance de la notion de fidélité a germé dès les débuts du cinéma, il est plus ardu de comprendre avec exactitude pourquoi elle persiste aujourd'hui. Plusieurs penseurs estiment qu'elle a résisté aux charges théoriques portées contre elle parce qu'elle permet d'éviter de répondre à des questions difficilement résolubles; à titre d'exemple, il est plus facile de déterminer si une adaptation est *fidèle* à une œuvre (on peut invariablement affirmer que non) que d'établir si elle est *meilleure*<sup>32</sup>; de même, « it is much easier to dismiss adaptations as inevitably blurred mechanical reproductions of original works of art than to grapple with the thorny questions of just what constitutes originality.<sup>33</sup> » Réfléchir au phénomène de l'adaptation en mettant de côté la fidélité, c'est devoir prendre une position claire sur l'art, trancher sur des questions épineuses depuis longtemps débattues. Il fallut attendre le renouveau théorique pour y répondre définitivement, les travaux de Robert Stam marquant un tournant<sup>34</sup>.

Avant toute chose, c'est à l'impertinence de la fidélité en tant que critère d'évaluation que Stam s'est attaqué : en prouvant le caractère élusif de la notion lorsque confrontée à toute tentative de définition, il a su saper de manière implacable l'intérêt de son rôle au sein des *adaptation studies*. C'est notamment en posant une question irrésoluble qu'il a su le mieux démontrer la faillibilité du critère : à quoi l'adaptation est-elle censée être fidèle? Si on assume que le cinéaste doit transposer le moindre détail du roman dans son film, cela impliquerait des films à la durée exagérément longue dans le cas des ouvrages denses ou de grande envergure – une trentaine d'heures pour l'adaptation de *Guerre et Paix*, Stam s'amuse-t-il à imaginer. Faut-il plutôt être fidèle aux intentions de l'auteur? Il faudrait alors qu'il soit possible de les circonscrire de manière certaine et absolue, tout en faisant fi des réflexions post-structuralistes concernant la « mort de l'auteur ». Mais encore : de quelle instance auctoriale doit-on tenir compte? de l'auteur implicite ou de l'auteur historique? Ou ne serait-ce pas au narrateur qu'il

---

<sup>32</sup> J.D. Connor, « The Persistence of Fidelity: Adaptation Theory Today », *M/C Journal*, vol. 10, n° 2, 2007, en ligne, <<http://journal.media-culture.org.au/0705/15-connor.php>>, consulté le 5 octobre 2019.

<sup>33</sup> Thomas M. Leitch, « Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory », *Criticism*, vol. 45, n° 2, 2003, p. 162-163.

<sup>34</sup> Thomas M. Leitch, « Adaptation Studies at Crossroads », *Adaptation*, vol. 1, n° 1, 2008, p. 63.

faut être fidèle, ou encore au style ou au genre de l'œuvre adaptée<sup>35</sup>? Comme on le voit, se demander à quoi le critère de la fidélité doit s'appliquer nous enfonce dans une série de questionnements dont il est impossible de s'extirper et qui met en lumière l'impertinence du critère. C'est que le roman ne détient pas, comme plusieurs l'ont longtemps tenu pour acquis, d'essence extractible, de cœur d'artichaut caché sous la surface du style; il n'y a aucun noyau de la signification que l'adaptation serait capable de prélever et de s'accaparer. La fidélité à la lettre et à l'esprit dont parlait André Bazin n'est qu'un mirage, « the literary text is not a closed, but an open structure<sup>36</sup> »; cette lettre et cet esprit ne sont pas absolus, ils peuvent prendre plusieurs formes, selon l'interprétation qu'on fait du texte, qui est changeante et dépend d'une foule de facteurs.

#### 1.2.1.1. Multiplicité des lectures

« Lorsqu'on prononce un jugement sur l'adaptation, ce sont les transformations de l'œuvre initiale qui sont visées, mais suivant les règles du jeu des sept erreurs<sup>37</sup> », illustrent Jean Cléder et Laurent Jullier pour décrire le réflexe usuel du spectateur devant la nouvelle version d'une œuvre. Face aux altérations et innovations qui la constituent, on est enclin à réagir avec agacement, car ce qu'on considère comme des infractions porte atteinte à l'intégrité d'un objet chéri. Stam dresse une liste évocatrice des adjectifs employés pour décrire les méfaits commis par l'adaptation, qui sous-entendent tous une dimension morale :

Terms like *infidelity*, *betrayal*, *deformation*, *violation*, *vulgarization*, and *deseccration*, each accusation carrying its specific charge of outraged negativity. *Infidelity* resonates with overtones of Victorian prudishness; *betrayal* evokes ethical perfidity; *deformation* implies aesthetic disgust; *violation* calls to mind sexual violence; *vulgarization* conjures up class degradation; and *deseccration* intimates a kind of religious sacrilege toward the "sacred word."<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Robert Stam, « Introduction : The Theory and Practice of Adaptation », *op. cit.*, p. 57-58.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>37</sup> Jean Cléder et Laurent Jullier, *op. cit.*, p. 197.

<sup>38</sup> Robert Stam, « Beyond Fidelity : The Dialogics of Adaptation », *Film Adaptation*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 2000, p. 54.

Une si vive réaction<sup>39</sup> s'explique par l'affection que le spectateur peut porter à un texte : ayant constitué un univers imaginaire qui lui est propre lors de sa lecture, dans lequel ont été placés ses désirs et ses espoirs, une partie de lui-même, la confrontation à une version toute différente de la sienne qu'il trouve en l'adaptation se veut perturbante. La relation phantasmatique qu'il partageait intimement avec l'œuvre littéraire est brisée par celle du réalisateur, qui elle est concrétisée, projetée à l'écran<sup>40</sup>. De ce constat on peut déduire, rejoignant les théories de la lecture et de l'interprétation, qu'il existe autant de versions d'un livre qu'il existe de lecteurs l'ayant lu; comme le texte se constitue par des signes verbaux qui sont interprétés de manière différente et personnelle par chacun et chacune, il existe une infinité d'interprétations possibles, qui sont toutes aussi valables les unes que les autres. Le concept de fidélité paraît alors dérisoire, et surtout réducteur en ce qu'« il interdit également l'émancipation du film (comme objet esthétique), en rattachant le regard présent au passé d'une lecture (c'est un critère littéralement rétrograde)<sup>41</sup>. »

Le phénomène de la multiplicité des lectures possibles, significatif, renverse la manière d'approcher l'adaptation une fois qu'on l'accepte. Grâce à lui, on peut considérer légitime l'interprétation du cinéaste. Ce dernier, « adaptateur d'un texte littéraire, est d'abord dans la situation du lecteur interpellé par une fable. [...] Mais dès l'instant où il passe à la réalisation d'un film, il en opère une relecture<sup>42</sup>. » La fidélité étant impossible et donc mise de côté, cette relecture du cinéaste peut être considérée digne d'intérêt. Une manière de l'aborder proposée par Linda Hutcheon est de la comparer aux variations des musiciens de jazz : les différences qui l'éloignent de l'œuvre initiale portent la trace des décisions et gestes créatifs du réalisateur<sup>43</sup>. Ainsi, « one way to think about unsuccessful adaptations is not in terms of infidelity to a prior text, but in terms of a lack of the creativity and skill to make the text one's own and thus autonomous<sup>44</sup>. » Relever les changements dont le réalisateur est le responsable,

---

<sup>39</sup> Qui est bien sûr la même en français; les termes rapportés par Stam sont aussi employés dans notre langue : infidélité, trahison, déformation, violation, vulgarisation et profanation.

<sup>40</sup> Robert Stam, « *Beyond Fidelity : The Dialogics of Adaptation* », *op. cit.*, p. 54-55.

<sup>41</sup> Jean Cléder et Laurent Jullier, *op. cit.*, p. 209.

<sup>42</sup> Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, *op. cit.*, p. 92.

<sup>43</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, p. 86.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 20.

c'est mettre en évidence des thèmes, des préoccupations et des idéaux qui lui sont assez chers pour l'avoir motivé à revisiter l'œuvre initiale. Ces changements portent la marque de sa poétique, ils sont la trace de sa sensibilité artistique. Pourquoi le cinéaste aurait-il entrepris le projet de l'adaptation, sinon pour communiquer quelque chose de différent que l'auteur du texte? « Adaptation is repetition, but repetition without replication<sup>45</sup>. »

#### 1.2.1.2. La rétroaction

Quels que soient le nombre et l'ampleur des changements apportés au texte initial, qui peuvent parfois aller jusqu'à le transfigurer, et malgré toutes les observations qu'on peut émettre sur le ou la cinéaste qui en propose une relecture, l'adaptation en transforme inmanquablement la compréhension pour celui ou celle qui l'a préalablement lu. D'abord, parce qu'elle propose un éclairage rétroactif capable de mettre en évidence des éléments présents dans l'œuvre d'origine mais auxquels l'auteur avait peu porté d'attention, ou bien qu'il avait pu cacher entre les lignes. Traités différemment en raison du changement de médium<sup>46</sup> ou exploités de manière plus directe par le réalisateur, ces éléments peuvent revêtir une importance toute différente qui peut altérer indélébilement la perception qu'on a du texte adapté lorsqu'ils sont mis en images et en sons. Plus encore, le réalisateur peut carrément choisir d'en développer les potentialités, les traitant comme des points de départ dont il explore les possibles, les virtualités inexploitées. Le travail qui est alors mené est semblable à celui d'un archéologue dépoussiérant des vestiges d'une civilisation, dont les découvertes nous surprennent et nous laissent pensifs : qu'est-ce que ce texte que nous croyions connaître dissimule encore, qu'est-il encore possible de dévoiler à son propos? S'intéresser aux changements qu'implique le processus de l'adaptation peut ainsi mener à la découverte de pistes d'analyse du roman jusqu'alors insoupçonnées par la critique traditionnelle. Kamillia Elliott propose une méthode d'analyse intéressante, qui attire l'attention sur le développement de ces germes qu'on retrouve dans l'œuvre initiale :

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>46</sup> Un trait physique évoqué au détour d'une page puis vite oublié, mais qu'on retrouve dans chaque plan cadrant le visage d'un personnage, par exemple.

critics read only one way – from novel to film – and find that the film has made changes. But if one reads in both directions – from novel to film and then from film back to novel – one often finds the alleged infidelities clearly in the text. [...] For example, a common criticism of the MGM *Wuthering Heights* is that it softens and romanticizes the novel's Heathcliff. However, we find romanticizations of Heathcliff in the novel itself : MGM's Heathcliff is Isabella's romantic ideal<sup>47</sup>.

Mais que penser de ces altérations que l'adaptation fait subir à l'objet qu'elle transfigure : ne profanent-elles pas le travail d'un auteur qui a parfait sa création, ne lui font-ils pas dire des choses qu'il avait choisi de taire? Nous revenons ici au problème posé plus haut, c'est-à-dire à la situation du lecteur indigné devant la prétendue profanation subie par l'œuvre chérie. Mais une autre réponse contredit la validité d'une telle réaction.

#### 1.2.1.3. L'émancipation de la paternité

Pour envisager leur sujet de la manière la moins arbitraire possible, les penseurs de l'adaptation ont dû se débarrasser des préconçus attribuant une ascendance à l'œuvre dite originale, qui ne semblent finalement prévaloir que dans leur champ d'études. Robert Stam a critiqué la situation :

The ideal of a single, definitive, faithful adaptation does not hold sway in other media. In the theater, conceptual reinterpretation and performative innovation – for exemple, in Orson Welles's modern-dress *Julius Caesar* or his Haiti-set "Voodoo" *Macbeth* – are seen as normal, even prized. Popular music, similarly, is endlessly sampled and "versioned." While filmic rewritings of novels are judged in terms of fidelity, **literary** rewritings of classical texts, such as Coetzee's rewriting of *Robinson Crusoe* are **not** so judged – change is presumed to be the point<sup>48</sup>!

C'est d'abord par une approche intertextuelle de l'adaptation, popularisée par Stam, qu'on s'y est pris pour démonter la hiérarchie favorisant la paternité; comme nous lui dédions une attention particulière plus tard, nous nous contenterons pour le moment de la résumer. En vertu des principes de l'intertextualité, donc, toute œuvre d'art, même celle qui se voit adaptée et

---

<sup>47</sup> Kamilla Elliott, *op. cit.*, p. 157.

<sup>48</sup> Robert Stam, « Introduction : The Theory and Practice of Adaptation », *op. cit.*, p. 15-16.

qu'on considère originale, contient en elle des références conscientes ou inconscientes à des œuvres antérieures. Considérant cela, on peut en conclure qu'une « adaptation is a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing<sup>49</sup>. » Il faut concevoir l'adaptation et l'original comme entretenant une relation non pas de maître et esclave ou de père et fils, mais de voisins ou de collaborateurs.<sup>50</sup>

Dans une entrevue où il fût questionné sur son film *The Trial* paru en 1962, Orson Welles livra des réponses faisant état d'une conception avant-gardiste de l'adaptation qui résume et concrétise à merveille les arguments prouvant l'impertinence de la notion de fidélité que nous avons rapportés jusqu'ici. Lorsqu'il lui fût demandé s'il n'entretenait pas quelque remords d'avoir altéré le travail de Kafka, le réalisateur répondit avec assurance :

Not at all, because film is quite a different medium. A good film, I think, should not be an illustrated, all talking, all moving version of a printed work, but should be itself, a thing of itself. [...] If you take a serious view of filmmaking, you have to consider that films are not an illustration or an interpretation of a work, but quite as worthwhile as the original<sup>51</sup>.

Et juste après, on le questionna pour savoir s'il avait basé son film sur le roman; Welles rétorqua : « Not even based on. It's a film inspired by, in which my collaborator and partner is Kafka. I'm afraid it does remain a Welles film. [...] I've tried to make it my film because I thought it would have more validity if it's mine<sup>52</sup>. » Même s'ils peuvent prétendre avoir respecté chaque détail pour rester le plus près possible de l'œuvre initiale, tous les adaptateurs entretiennent avec leur création une relation similaire à celle que décrit Welles, puisque toute adaptation est une œuvre unique qui peut être envisagée en dehors du paradigme de la fidélité et doit être appréciée pour sa part d'originalité, qui est inévitable. Ce sont les liens entre l'adaptation en tant qu'objet autonome et l'œuvre initiale qui méritent le plus d'attention, en ce qu'ils enrichissent la compréhension qu'on a des deux créations individuellement – mais

---

<sup>49</sup> Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 9.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>51</sup> Huw Wheldon, « Orson Welles on *The Trial* », *Monitor*, Angleterre, BBC, 1962, 10 min.

<sup>52</sup> *Ibid.*

aussi en tant qu'œuvre collective qui existe dans l'imaginaire de chaque personne ayant rencontré ses différentes moutures.

### 1.2.2. Pour en finir avec la disparité des médiums

L'ensemble des préconçus portant sur la prétendue imperméabilité des frontières séparant les arts a été un autre mythe à déboulonner. Héritage du *Laocoön* de Lessing, ces idées prennent souvent la forme de jugements attribuant à tort à un médium des caractéristiques et capacités qu'il serait le seul à posséder; « the "medium-specificity" approach assumes that every medium is inherently "good at" certain things and "bad at" others<sup>53</sup> », nous dit Robert Stam. Les conséquences pour l'acceptabilité de l'adaptation sont importantes, puisque le cinéma est perçu comme inapte à produire certains effets dont seul le roman détiendrait le secret. C'est ainsi que selon une méprise répandue<sup>54</sup>, les films sont idéaux pour montrer l'action dite « externe », mais peinent à rendre sensible la psychologie et les pensées des personnages, ce à quoi les textes, eux, excellent en raison des ressources mises à leur disposition par la troisième personne grammaticale<sup>55</sup> – de simples formules telles que « Elle pensa que ... » ou « Il se sentit ... » pouvant réussir de manière absolue, sans aucune ambiguïté, à rapporter ce qui se déroule dans la tête d'un personnage. Résultat : « reserving the mind and emotions for words not only places images on a lower hierarchical rung philosophically, it also limits them to one particular sense, while words are given access to all the senses through the brain<sup>56</sup>. » Or, il suffit de prêter attention aux techniques disponibles aux cinéastes pour constater qu'ils ont l'embarras du choix pour représenter les émotions et qu'ils n'ont à ce propos rien à envier aux écrivains et écrivaines. Au cinéma, c'est par les apparences extérieures, par des signes visuels et auditifs, que l'intériorité des personnages est révélée : par ses angles de caméra ou l'échelle de ses

---

<sup>53</sup> Robert Stam, « Introduction : The Theory and Practice of Adaptation », *op. cit.*, p. 19.

<sup>54</sup> Autant les artistes que les universitaires et les critiques sont responsables de sa dissémination; la critique « Pauline Kael [asserted that] "movies are good at action; they're not good at reflective thought or conceptual thinking. They're good for immediate stimulus". She is in good company in this assertion, of course : Bertolt Brecht too claimed that the films demands "external action and not introspective psychology" », rapporte parmi plusieurs exemples Linda Hutcheon. (*A Theory of Adaptation*, p. 57-58)

<sup>55</sup> Thomas M. Leitch, *Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory*, *op. cit.*, p. 158.

<sup>56</sup> Kamilla Elliott, *op. cit.*, p. 220.

plans – le gros plan isolant le visage d'un acteur, mettant en relief « une *expression*, c'est-à-dire un sentiment, un état d'âme, une intention, une pensée<sup>57</sup> », par exemple – par la musique, les décors, l'éclairage et les costumes, et, de manière beaucoup plus complexe, par la simultanéité et l'interaction de ses différents « canaux ». Concernant ce dernier point, il faut savoir que contrairement au roman, médium uniquement verbal<sup>58</sup>, le film superpose depuis 1928 à la fois les mots (écrits et parlés), les images en mouvement, les sons et la musique. Les possibilités que cela permet sont riches, comme le souligne Stam :

film's multitrack nature makes it possible to stage ironic contradictions between music and image. Thus, the cinema offers synergistic possibilities of disunity and disjunction not immediately available to the novel. The possible contradictions and tensions between tracks become an aesthetic resource, opening the way to a multitemporal, polyrhythmic art form<sup>59</sup>.

Imaginons un exemple simple. Un personnage marche sur un trottoir, souriant. La musique est légère et joyeuse, elle concorde avec l'expression affichée par l'acteur, on devine qu'il est heureux. Remplaçons maintenant la musique par une trame sonore faite de sons grinçants et de contrebasse inquiétante; tout change alors, et l'antithèse provoquée par l'apparente légèreté de l'image et la gravité des sons crée un sens nouveau. Malaise, le personnage est malveillant et le sourire jadis perçu comme sincère devient le rictus sardonique d'un être dérangé, alors qu'il n'a pourtant pas changé.

C'est cette même interaction des canaux qui rend le cinéma spécialement apte à mettre en scène la parole et qui invalide la croyance selon laquelle le film serait un médium exclusivement visuel et apte à montrer. Car en plus des intonations et des accents qui colorent leur voix, les expressions faciales et corporelles des comédiens qui sont apparentes au spectateur – ce sont les aspects extra-verbaux de l'échange discursif – infléchissent le sens des

---

<sup>57</sup> Béla Balazs, *op. cit.*, p. 57.

<sup>58</sup> À l'exception des romans illustrés, populaires à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle mais aujourd'hui bien rares, que Kamilla Elliott considère d'ailleurs comme un des ancêtres du cinéma. Mais encore : ils ne disposent pas du son et les images ne sont pas reçues de manière simultanée aux mots, mais plutôt successive.

<sup>59</sup> Robert Stam, « Introduction : The Theory and Practice of Adaptation », *op. cit.*, p. 20.

dialogues et peuvent en révéler beaucoup sur les sentiments des personnages<sup>60</sup>. Ces sentiments ne peuvent certes être communiqués avec la clarté et l'immédiateté dont le roman est capable, mais cela ne dévalue pas pour autant la qualité des films, dont le plaisir du visionnement est en partie provoqué par « the invitation they extend to audiences to infer what characters are thinking on the basis of their speech and behavior [...]. Thoughts that are inferred can be just as subtle and profound as thoughts that are presented directly<sup>61</sup>. »

Il faut conclure de cette réflexion sur les potentialités du cinéma que les arts sont capables de plus que ce qu'on leur attribue; bon nombre de ces propriétés qu'on croit inhérentes à leur essence sont en fait modulées par les courants de pensée dominants et fluctuent donc à travers les époques<sup>62</sup>. La nuance sur laquelle insistent les travaux des théoriciens de l'adaptation n'est pas que les arts ne possèdent aucune spécificité, mais que ces dernières sont bien moins nombreuses qu'on l'a longtemps cru et qu'elles n'établissent pas la noblesse d'un art. Il n'existe aucune hiérarchie classant les médiums selon leur talent à signifier – qu'il s'agisse de la psychologie des personnages, de l'action ou des descriptions, chacun est apte à signifier, en usant de techniques ou d'ensembles de caractéristiques qu'il peut partager avec d'autres médiums ou que lui seul possède; « each medium, in this sense, brings gains and losses<sup>63</sup>. » Par ce constat, on confirme à nouveau l'invalidité de la fidélité comme critère d'évaluation, car comment peut-il y avoir d'équivalence exacte entre les médiums si chacun possède des façons de s'exprimer dont lui seul dispose? Ainsi, considérant que le processus de l'adaptation se définit de la manière suivante : « deux œuvres dont l'une est l'adaptation de l'autre parlent différemment de la même chose, chacune avec ses moyens artistiques<sup>64</sup> », il est intéressant pour l'analyse de questionner ce que cette différente manière de signifier altère, ce qu'elle rajoute à notre compréhension de l'œuvre initialement vue ou lue.

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>61</sup> Thomas M. Leitch, *Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory*, *op. cit.*, p. 158.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>63</sup> Robert Stam, « Introduction : The Theory and Practice of Adaptation », *op. cit.*, p. 22.

<sup>64</sup> Jean Cléder et Laurent Jullier, *op. cit.*, p. 18.

### 1.2.3. Les différentes approches

Au fil des années, différentes manières d’approcher les adaptations ont été développées, chacune étant plus ou moins pertinente selon les œuvres étudiées et les objectifs de l’analyse. En établissant un bref panorama des approches à notre disposition nous pourrions faire état des avancées des *adaptation studies*, mais surtout correctement expliquer les raisons qui nous ont poussé à préconiser l’approche que nous avons choisi d’adopter.

#### 1.2.3.1. La sociocritique

Cette approche reprend les travaux développés par les sociocritiques littéraires pour les étendre aux productions cinématographiques afin de placer les adaptations filmiques et les œuvres qu’elles se réapproprient sur un pied d’égalité, permettant d’analyser les traces qu’elles portent et qui les distancient sur le plan sociohistorique. Petit rappel : la sociocritique littéraire cherche à

théoriser la relation entre le texte littéraire et le *social*, c’est-à-dire procéder à la recherche de l’ensemble des déterminations et médiations qui rendraient compte non seulement de la production littéraire, de la réception, des fonctions sociales qu’elle remplirait, mais qui rendraient raison encore et du même mouvement de la spécificité de ces textes<sup>65</sup>.

En ce qui concerne les études de l’adaptation, les chercheurs estiment que les œuvres du cinéma portent en elles les traces du contexte et du discours social dans lesquels elles ont été produites de la même manière que les œuvres littéraires; dans un cas comme dans l’autre, il y a transcription en termes esthétiques – sous forme verbale dans le cas des romans, iconique, verbale et sonore dans celui des films – de discours et de représentations propres à un contexte social. S’il s’agit bien de l’auteur qui a écrit le texte ou du réalisateur et de son équipe qui ont façonné le film, que chaque artisan a contribué au résultat final par l’apport de sa subjectivité, les intentions créatrices de ces derniers sont elles-mêmes mues inconsciemment par le contexte

---

<sup>65</sup> Marc Angenot, Régine Robin et Janusz Przychodzen, *La sociologie de la littérature : un historique*, Montréal, Chaire James McGill de langue et littérature françaises de l’Université McGill, coll. « Discours social/Social Discourse », 2002 [1993], p. 3.

social d'une époque donnée<sup>66</sup>. Ainsi, lors de l'analyse de l'adaptation cinématographique, on s'intéresse particulièrement au moment de la lecture de l'œuvre initiale par le réalisateur/scénariste ainsi qu'à l'écriture filmique qui s'ensuit.<sup>67</sup>

L'approche sociocritique est très intéressante pour les chercheurs lorsque de nombreuses années séparent l'adaptation de l'œuvre initiale, que des événements historiques marquants sont survenus entre ces deux dernières ou que leur contexte de production diffère grandement. On peut de ce fait espérer mesurer l'impact qu'ont ces déterminations sur les manières de signifier et de créer, mais aussi sur les valeurs et les façons de concevoir différentes sphères du monde, entre autres. Par exemple, le grand nombre d'analyses se posant sur *Madame Bovary* et ses adaptations (notamment : Jean Renoir, France, 1933; Gerhard Lamprecht, Allemagne, 1937; Claude Chabrol, France 1991; Manoel de Oliveira, Portugal, 1993, adapté du roman *Val Abraham*, transposition dans le Portugal moderne de *Madame Bovary*). Considérant notre corpus, nous estimons que les contextes sociohistoriques des deux œuvres sont trop proches pour nous permettre d'analyser convenablement les différences qui les distinguent : seulement 5 années séparent la publication du roman et l'apparition en salles du long-métrage, et chacun a été créé par un Américain caucasien sous la gouvernance du même président des États-Unis lors d'une période *relativement* calme de l'histoire.

### 1.2.3.2. La narratologie

Le rapport similaire qu'entretiennent la littérature et le cinéma avec la fiction narrative est un point de convergence des deux arts qui est connu depuis un bon moment : « narrativity is the most solid median link between novel and cinema, the most pervasive tendency of both verbal and visual languages<sup>68</sup> », écrivait déjà Keith Cohen en 1979. Ce n'est néanmoins qu'à la fin des années 1990 que la réflexion sur la narration et l'adaptation se développe assez pour mener à l'aboutissement d'une approche narratologique complète. Dans son important *Novels*

---

<sup>66</sup> Renaud Dumont, *De l'écrit à l'écran : Réflexions sur l'adaptation cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 9 et p. 11.

<sup>67</sup> Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, *op. cit.*, p. 92.

<sup>68</sup> Keith Cohen, *Film and Fiction : The Dynamics of Exchange*, New Haven et London, Yale University Press, 1979, p. 92.

to Films, Brian McFarlane présente une méthode d'analyse se voulant une alternative au critère de la fidélité en prenant appui sur les travaux de Roland Barthes, en particulier sur l'*Introduction à l'analyse structurale des récits*. McFarlane en reprend les différents concepts pour déterminer quels éléments du roman peuvent être transférés de manière intacte vers le film, et quels autres doivent passer par un processus de transformation ou de remplacement par des équivalences. Ainsi, la classe des fonctions dites distributionnelles serait propice au transfert d'un médium à l'autre. Rassemblant les *fonctions cardinales* et les *catalyses*, elle renferme l'ensemble des actions et événements organisant l'histoire, l'amenant à se réaliser sur l'axe horizontal de la temporalité. Puisqu'elle ne dépend pas du langage, nous dit McFarlane, elle peut changer de médium sans aucune altération; qu'elle survienne sur une page ou à l'écran, l'arrivée de Hagrid venant chercher le jeune Harry Potter pour l'amener à Poudlard est possible et peut se dérouler dans le même ordre, selon les mêmes circonstances. L'autre classe de fonctions, dont la nature est intégrative, serait plus délicate. Elle renferme les *informants*, qui consistent en des informations pures et immédiates tels le nom, l'âge et l'emploi des personnages et qui sont donc souvent faciles à transférer directement, contrairement aux *indices*. Cette autre unité du récit concerne des concepts plus complexes et diffus « renvoyant à un caractère, à un sentiment, à une atmosphère (par exemple de suspicion) [ou] à une philosophie<sup>69</sup> » qui sont « intransigently tied to the medium which displays them<sup>70</sup> », insiste McFarlane. Le réalisateur adaptant un roman devrait donc trouver des équivalents cinématographiques aux indices que ce dernier contient s'il cherche à lui être le plus fidèle possible, bien que l'impossibilité même de transfert prouve justement le caractère illusoire d'une telle tentative. L'intérêt de l'approche proposée par Brian McFarlane réside donc en partie dans l'analyse des choix faits par le cinéaste relativement à la sélection des fonctions cardinales, des catalyses et des informants. Comme toutes ces unités du récit peuvent passer de manière intacte du roman au film, leur omission ou leur altération modifie l'œuvre et implique une nouvelle visée artistique ou des thèmes qui diffèrent de ceux qui motivaient le roman adapté. Et puisque les indices ne sont quant à eux pas exportables, les différences que

---

<sup>69</sup> Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit », 1966, p. 10.

<sup>70</sup> Brian McFarlane, *Novel to Film : An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 196.

constituent leur absence de l'adaptation sont intéressantes en ce qu'elles offrent l'occasion de mesurer l'ingéniosité du cinéaste. S'il apparaît évident qu'il a tenté de recréer de manière filmique un indice, comment s'y est-il pris et quelles sont les répercussions de cette nouvelle forme? S'il a préféré emprunter un chemin différent et abandonner cet indice, pourquoi et par quoi?

Malgré ses mérites, l'approche narratologique ainsi conçue a le défaut de perpétuer la valorisation de la fidélité en associant la majeure partie de sa méthode sur la comparaison et l'équivalence : les analyses sont contraintes de s'articuler autour de questions cherchant en fin de compte à déterminer si l'adaptateur a été fidèle ou non à l'œuvre initiale pour tirer leurs conclusions. Rochelle Hurst va plus loin en soutenant que « the implication of McFarlane's classificatory approach is that those narrative functions that are directly transferable *should* be so transferred<sup>71</sup> » (nous soulignons). Et pour Mireia Aragay, qui reconnaît que la narratologie est pertinente pour les études de l'adaptation, « an exclusively narratological approach simply leaves out crucial context and intertextual factors (Stam) and does not acknowledge the hybrid nature of adaptations as an art that bridges the verbal/visual or word/image divide (Elliott)<sup>72</sup>. » Pour ces raisons, nous ne prioriserons pas l'approche narratologique, mais les pistes d'analyse qu'elle propose<sup>73</sup> nous seront utiles pour nourrir notre réflexion en s'inscrivant plus largement comme atout pour l'approche que nous avons choisie.

### 1.2.3.3. Les approches en développement

Les dernières années ont vu apparaître l'émergence de travaux s'évertuant à intégrer aux études de l'adaptation de nouvelles approches, provenant en grande partie des sciences humaines et des *cultural studies*, mais aussi d'horizons moins souvent associés aux réflexions

---

<sup>71</sup> Rochelle Hurst, « Adaptation as an Undecidable : Fidelity and Binarity From Bluestone to Derrida » *In/Fidelity : Essays on Film Adaptation*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008, p. 175.

<sup>72</sup> Mireia Aragay, « Introduction. Reflection to Refraction : Adaptation Studies Then and Now », *Books in Motion : Adaptation, Intertextuality, Authorship*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 24.

<sup>73</sup> Celles qui concernent les ajouts, modifications et suppressions d'éléments du roman – personnages situations, chronologie, lieux, etc. –, mais aussi celles qui sont relatives à la narration. Car comme nous le verrons plus tard, les instances narratives du roman et du film opèrent de manières si différentes qu'elles sont, à l'instar des indices dont parle McFarlane, impossibles à exporter d'un médium à l'autre.

sur la littérature ou le cinéma. On peut y compter les études de genre et la *queer theory*, le postcolonialisme, la *meme theory*, la traduction, la psychanalyse, mais aussi les sciences cognitives. Le mérite de ces travaux est de donner un nouveau souffle aux *adaptation studies* en leur proposant d'explorer des facettes de leur objet d'étude jusqu'à récemment laissées de côté, et donc de leur conférer encore plus de légitimité. Nous avons toutefois choisi de laisser ces approches de côté, non pas en raison de leur insignifiance par rapport à l'adaptation, mais plutôt parce que nous n'estimons pas détenir l'expertise suffisante pour les exploiter convenablement et que leur intégration est encore en développement, leur rôle et leurs tenants restant à être précisés; il serait imprudent d'y recourir pour l'analyse dans le cadre d'un mémoire. Et plus simplement : elles ont peu d'intérêt pour notre objet d'étude.

### 1.3. L'intertextualité

L'établissement par Robert Stam de l'intertextualité comme notion permettant d'aborder l'adaptation de manière différente, en 2000, a participé de manière significative au renouveau des études de l'adaptation. Nous exposerons les travaux des auteurs et autrices auxquels se sont le plus souvent référés les réflexions sur l'adaptation en nous attardant aux conclusions qui en ont été tirées. Nous en viendrons ensuite à présenter une version actualisée du concept, qui sera celle sur laquelle nous fonderons notre approche.

#### 1.3.1. Kristeva et Barthes : le texte comme productivité

Apparaissant en France à la fin des 1960, les travaux développant la notion de l'intertextualité doivent beaucoup au groupe Tel Quel. L'ouvrage collectif que ce dernier fait publier en 1968, intitulé *Théorie d'ensemble*, jette les bases du concept, qui est précisé et développé l'année suivante par la telquelienne Julia Kristeva dans *Séméiotiké*<sup>74</sup>. S'inspirant de la notion de *dialogisme* créée par Mikhaïl Bakhtine et de plusieurs autres recherches du penseur russe, Kristeva définit l'intertextualité comme « une permutation de textes », signifiant par-là

---

<sup>74</sup> Pierre-Marc de Biasi, « Théorie de l'intertextualité », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/>>, consulté le 15 décembre 2019.

que « dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent<sup>75</sup> »; « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte<sup>76</sup>. » Force pure, l'intertextualité ainsi conçue sert à définir la littérature, considérant le texte comme productivité. Dans un article de 1973 paru dans l'*Encyclopædia Universalis*, Roland Barthes, articulant sa conception du texte autour de la notion de Kristeva, écrit : « Le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu'il est le produit d'un travail [...], mais le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur : le texte "travaille", à chaque moment de quelque côté qu'on le prenne<sup>77</sup>. » Il ne faut pas concevoir le texte comme une structure fermée et finie, mais plutôt ouverte et en perpétuelle mutation. Cette dernière se compose d'un ensemble d'intertextes anonymes qui dépassent l'auteur et le lecteur et sera sans cesse reformulée par les nouveaux intertextes (qu'elle porte déjà en elle, d'une certaine façon) qui viendront s'y greffer dans une infinité de possibilités. La notion, « pour Kristeva, ne signifie jamais le mouvement par lequel un texte reproduit un texte antérieur, fût-ce en le déformant, mais un processus indéfini, une dynamique textuelle<sup>78</sup>. »

L'utilité de cette acception de l'intertextualité pour les études de l'adaptation est évidente : comme elle déconstruit la « généalogie » des œuvres – chaque texte étant influencé par / influant sur ceux du passé et ceux à venir –, l'adaptation et l'œuvre qu'elle reprend sont placées sur un pied d'égalité, « transcend[ing] the aporias of "fidelity"<sup>79</sup> » et favorisant la comparaison impartiale, la critique ou l'analyse moins partisane. « One lesson is that to be second is not to be secondary or inferior; likewise, to be first is not to be originary or authoritative<sup>80</sup> », déduit Linda Hutcheon. D'autant que l'œuvre adaptée est tout aussi marquée par les intertextes que son adaptation; plusieurs théoriciens ont ainsi pris plaisir à souligner la forte dimension

---

<sup>75</sup> Julia Kristeva, *Séméiotiké : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2017 [1969], p. 52.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>77</sup> Roland Barthes, « Texte (théorie du) », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theorie-du-texte>>, consulté le 10 janvier 2020.

<sup>78</sup> Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, coll. « Lettres supérieures », 1996, p. 11.

<sup>79</sup> Robert Stam, « Introduction : The Theory and Practice of Adaptation », *op. cit.*, p. 27.

<sup>80</sup> Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. XIII.

intertextuelle de certaines œuvres canoniques maintes fois adaptées, à l'instar de la pièce *Roméo et Juliette* de Shakespeare, qui est une adaptation de la versification qu'a faite Arthur Brooke de l'adaptation opérée par Matteo Bandello de la version produite par Luigi da Porto de l'histoire de Massuccio Salernitano<sup>81</sup>. Cette façon de considérer la relation adaptation-adapté rend aussi compte de la véritable manière par laquelle l'individu expérimente les œuvres : hasardeuse, libre de toute chronologie hormis la sienne. Il est ainsi probable et même fréquent qu'un spectateur visionne un film avant d'avoir lu le roman duquel il est tiré, pour ensuite, son intérêt piqué, se lancer dans la lecture du texte premier (comme ce fût notre cas, notamment, avec *Inherent Vice*).

Certaines des conclusions auxquelles mène la notion kristevienne de l'intertextualité sont certes séduisantes pour notre champ de recherche, mais cette dernière pose des problèmes que nous ne pouvons ignorer. Lorsqu'ils parlent de *texte*, les post-structuralistes ne se réfèrent pas qu'à l'objet littéraire, mais à *tout système signifiant*, c'est-à-dire « tout ce qui se parle, s'écrit, s'énonce, se signale, s'organise en matière signifiante<sup>82</sup>. » Les romans et les films sont donc tous les deux considérés comme des textes parce qu'ils constituent des systèmes signifiants, mais ce qui cause l'embarras est que l'analyste ou le critique est lui-même prisonnier d'un système signifiant, incapable de prendre le recul nécessaire pour s'en extirper et considérer son objet d'étude d'un point de vue distancié; « la prémisse même de la textualité infinie nous enferme dans le jeu des signifiants : la définition reste invérifiable faute d'une position hors-textuelle au moyen de laquelle on pourrait confirmer la théorie<sup>83</sup>. » De plus, parce que « l'intertextualité ainsi définie ne renvoie ni à la reprise d'une œuvre du passé, ni à une référence contenue dans un texte, mais au mouvement essentiel de l'écriture<sup>84</sup> », le repérage des citations et autres relations que peut entretenir une œuvre avec d'autres est rejeté. Impossible alors d'étudier l'adaptation comme activité dont l'essentiel est de produire une nouvelle œuvre à partir d'une source d'inspiration principale. Mais ces problèmes ne sont pas exclusifs à l'adaptation : ils participent d'un flou théorique imputable à la jeunesse de la notion,

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>82</sup> Donald Bruce, *op. cit.*, p. 28.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>84</sup> Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 12.

qui est dans les années subséquentes développée et précisée par plusieurs penseurs qui se l'approprient à leur manière, y ayant perçu le potentiel mais aussi les nombreuses failles. Le plus connu, dont les travaux ont eux aussi été repris par les théoriciens de l'adaptation, est sans doute Gérard Genette.

### 1.3.2. Genette : précision du concept, catégorisation

En 1982 avec *Palimpsestes*, Gérard Genette développe une nouvelle manière de considérer l'intertextualité, qu'il désigne comme l'objet même de la poétique. Défini selon un point de vue formel et objectif, bien plus restrictif que celui de Kristeva, la notion, qu'il renomme *transtextualité*, se veut un outil méthodologique grâce auquel il est possible d'analyser « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes<sup>85</sup> ». Genette subdivise la transtextualité en cinq types de relations, qu'il classe selon un ordre croissant d'abstraction : l'*intertextualité*, qui implique « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, [...] le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre<sup>86</sup> » (la citation, le plagiat); la *paratextualité*, soit le lien entre le texte et son environnement immédiat (titre, préface, autographe, couverture, note de bas de page, illustration); la *métatextualité*, ou la relation de commentaire rattachant un texte à un autre dont il parle (la critique); l'*hypertextualité*, qui consiste en la relation de dérivation par laquelle un texte B (appelé *hypertexte*) transforme ou imite un texte A (appelé *hypotexte*) qui lui est antérieur (pastiche, parodie); et enfin l'*architextualité*, la relation muette ou implicite du texte à une catégorie générique (le roman, la prose, le poème).

Le quatrième type de relation transtextuelle, l'hypertextualité, est celui qui a le plus intéressé les penseurs de l'adaptation. Même si Genette évoque à peine cette pratique pour se concentrer sur la littérarité, Thomas Leitch fait remarquer que la classification du chercheur a le mérite d'être suffisamment souple pour y inclure l'adaptation comme activité hypertextuelle,

---

<sup>85</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1992 [1982], p. 7.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 8.

et de ce fait l'introduire à la transtextualité<sup>87</sup>. C'est ce qui amène Robert Stam à la proposition suivante, qui lui sert d'assise pour son approche de l'adaptation et qui sera souvent reprise ou citée par ses confrères et consœurs : « Filmic adaptations, in this sense, are hypertexts derived from pre-existing hypotexts which have been transformed by operations of selection, amplification, concretization, [...] actualization, critique, extrapolation, popularization, reaccentuation, transculturalization<sup>88</sup>. » De cette série de transformations, l'analyse de l'adaptation peut tirer des observations significatives par la voie de la comparaison entre l'hypertexte et son hypotexte, pouvant s'armer de concepts provenant des différentes approches abordées plus tôt comme la sociocritique et la narratologie.

Le remaniement de l'intertextualité proposé par Genette a l'avantage de surmonter les écueils de la pensée de Kristeva que nous avons soulignés. D'abord, le concept d'hypertextualité autorise de considérer les cas de transtextualité déclarés et apparents; il est ainsi possible de se pencher sur la relation qu'entretiennent l'adaptation et l'œuvre qu'elle reprend. Autrement, comme ce sont les relations entre les textes et, plus largement, la poétique qu'elles participent à constituer ainsi que l'architexte qui sont l'affaire de la transtextualité, la notion devient un outil employable concrètement et non plus une abstraction inaccessible. Hélas, « the problem with Genette's painstaking taxonomy, like that of other distinctions among modes or types of adaptation, is that it does not adequately demarcate the frontiers of adaptation, the places where it shades off into allusion<sup>89</sup>. » Impossible toutefois d'en vouloir à Genette : le problème réside dans le système de classification, trop rigide pour le caractère multiforme de l'adaptation. Comme l'évoque Leitch, les nombreux autres systèmes qui ont été élaborés, par la suite, pour catégoriser les régimes de l'adaptation<sup>90</sup> partagent tous le même défaut. Le théoricien américain a d'ailleurs su le démontrer dans un chapitre dédié à cette question, où il s'adonne à l'exercice de créer une classification de la pratique la plus inclusive

---

<sup>87</sup> Thomas M. Leitch, *Film Adaptation and Its Discontents : From Gone With the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2007, p. 94.

<sup>88</sup> Robert Stam, « Introduction : The Theory and Practice of Adaptation », *op. cit.*, p. 31 et 45.

<sup>89</sup> Thomas M. Leitch, *Film Adaptation and Its Discontents*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>90</sup> Notamment : transposition, commentary et analogy (Geoffrey Wagber, 1975); borrowing, intersection et fidelity of transformation (Dudley Andrew, 1984); psychic, ventriloquist, genetic, de(re)composing, incarnational et trumping concepts (Kamilla Elliott, 2003), literal, traditional et radical translations (Linda Cahir, 2006).

et complète possible. Il y établit dix types de régimes de l'adaptation : la célébration, l'ajustement, l'imitation néo-classique, la révision, la colonisation, le métacommentaire ou la déconstruction, l'analogie, la parodie ou le pastiche, l'imitation secondaire-tertiaire-et-quaternaire, et l'allusion. Après de nombreuses pages passées à expliquer chacune des catégories, qui aspirent à corriger les lacunes du système de Genette en segmentant et circonscrivant l'adaptation de manière à identifier clairement la limite la séparant de l'allusion, Leitch en vient à conclure que... sa tentative est un échec. Car bien qu'elle soit apte à repérer certaines stratégies, elle échoue à classer les adaptations en les rangeant sous les différentes catégories puisque même les adaptations les plus simplistes font usage de plus d'une des stratégies intertextuelles. Exemple probant : le *William Shakespeare's Romeo + Juliet* (1996) de Baz Luhrmann fait usage des dix catégories. « The moral to draw from this chapter's failed exercise in demarcation is that intertextuality takes myriad forms that resist reduction to even so comprehensive grammar as Bakhtin's or Genette's<sup>91</sup> », écrit Leitch. Une conclusion prouvant une fois pour toutes la caducité de ce que Deborah Cartmell and Imelda Whelehan nomment la volonté de « taxonomiser<sup>92</sup> » (will to taxonomize) et que Gordon E. Slethaug identifie comme un frein au développement des études de l'adaptation<sup>93</sup>.

### 1.3.3. Approche révisée de l'intertextualité – réordonner la notion

La conception de l'intertextualité qui constituera le fondement de notre approche de l'adaptation est celle qui a été proposée par Nathalie Piégay-Gros, qui s'est efforcée de mettre de l'ordre dans les déviations qu'a subies la notion au fil du temps, à force d'emplois imprécis et de multiplication des définitions. Tenant concurremment compte des avancées de la théorie littéraire, la professeure et écrivaine prend soin de mettre à jour les assertions dépassées des penseurs de l'intertextualité pour en faire ressortir une définition actualisée. Ainsi faut-il, contrairement à ce que proposait la pensée post-structuraliste pour qui la notion était encore très proche du dialogisme de Bakhtine, éviter d'étendre l'intertextualité à toute forme

---

<sup>91</sup> Thomas M. Leitch, *Film Adaptation and Its Discontents*, *op. cit.*, p. 126.

<sup>92</sup> Deborah Cartmell et Imelda Whelehan, « Introduction - Literature on screen : a synoptic view », *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 2.

<sup>93</sup> Gordon Slethaug, *op. cit.*, p. 3.

d'hétérogénéité discursive. C'est qu'il faut distinguer l'intertextualité de l'interdiscursivité. L'affaire de l'interdiscursivité, ce sont les traces du langage social que l'on retrouve dans le tissu du texte sous forme de citations anonymes et involontaires. Seulement alors la notion ne perd-elle pas son sens; « si toute forme d'intertextualité implique une hétérogénéité, toute hétérogénéité discursive ne signifie pas intertextualité<sup>94</sup>. »

En ce qui concerne plus précisément l'intertextualité, s'éloignant de la catégorisation élaborée de Genette, Piégay-Gros propose seulement deux types de relations entre les textes : celles de co-présence et celles de dérivation. Dans le premier cas, il est question d'un texte qui vient se greffer à un autre – la citation, la référence, le plagiat, l'allusion; dans le deuxième cas, on parle de la parodie et du travestissement, qui transforment un « hypotexte », ainsi que du pastiche, qui l'imité plutôt en s'attachant « à l'air de la chanson et non à ses paroles<sup>95</sup> ». On le devine déjà, ce sont les relations de dérivation qui fondent le processus de l'adaptation, auquel les relations de co-présence peuvent bien sûr s'ajouter. Bien que l'autrice n'aborde que les textes littéraires, nous emboîtons le pas aux théoriciens de l'adaptation en proposant que l'intertextualité définie de cette façon peut aussi s'appliquer au cinéma, art dont les œuvres sont majoritairement fictionnelles et narratives, à l'instar du roman. Seule différence : les films signifient par sons et images en mouvement plutôt que par lettres. Force est de constater que les relations de co-présence sont possibles entre deux films ou un film et un roman – un dialogue du scénario répétant mot pour mot les paroles d'un roman –, tout comme le sont celles de dérivation. Pensons par exemple à un long-métrage reprenant un style cinématographique ancien, comme l'oscarisé *The Artist* (2011), ou bien un roman – comprendre ici, évidemment, l'adaptation. Pour le reste, il y a aussi distinction à faire entre les relations implicites, c'est-à-dire celles qui ne sont pas annoncées tel le plagiat, et les relations explicites comme la citation où l'intertextualité est spécifiée de manière à éviter toute ambiguïté.

Comme nous l'avons vu lorsque nous avons exposé la pensée de Kristeva, l'intertextualité à ses débuts s'opposait à la recherche des sources qui parsèment les œuvres. C'est que l'intertextualité avait entre autres été développée comme alternative à la critique des sources,

---

<sup>94</sup> Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 31.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 65.

cette discipline littéraire cherchant à faire la généalogie des œuvres en assumant la nature statique de leurs sources : la finalité était d'en faire ressortir une tradition de manière à retracer l'inspiration consciente de l'écrivain, qui était considéré comme le maître absolu du sens de sa création. Ce que les post-structuralistes ont réfuté en défendant une définition du texte comme objet autonome qu'il faut lire indépendamment de son auteur<sup>96</sup>. Nathalie Piégay-Gros soutient toutefois l'intégration partielle et avertie de la critique des sources au sein de l'intertextualité, arguant que son rejet limite les formes d'hétérogénéité textuelle pouvant être considérées à celles qui sont implicites. Or, les citations explicites et autres formes d'hétérogénéité déclarée sont importantes pour l'intertextualité : les relever permet de rendre compte du travail de transformation et d'assimilation des intertextes auquel s'adonne le *texte* et d'en délimiter les enjeux esthétiques.

Si l'intertextualité contient mais dépasse la critique des sources, c'est aussi parce qu'elle ne la réduit pas à une série d'emprunts mais la considère comme un pré-texte sémantique et idéologique : la source n'est pas seulement le principe fondateur et nourricier de l'œuvre, elle est l'empreinte de valeurs et de significations nouvelles. (p. 38)

Une telle conception a l'intérêt d'autoriser l'inclusion de l'adaptation dans le champ des pratiques intertextuelles, reconnaissant l'intertexte (tout un roman, dans le cas de notre objet d'étude) comme une trace d'hétérogénéité explicite qu'il est utile d'analyser.

Piégay-Gros défend aussi l'idée qu'il est nécessaire de tenir compte de l'auteur et du lecteur lorsqu'il est question d'intertextualité. Ne réfutant pas qu'il faille éviter de considérer l'intention de l'auteur comme la clé de la signification du texte, elle soutient qu'il est important de reconnaître que certains des emprunts qu'il a faits à d'autres textes sont la marque d'une stratégie délibérée. Les effets de sens produits par cette dernière, qu'il faut distinguer de l'intention de l'auteur, sont significatifs : « citer, faire une allusion, parodier... c'est aussi rechercher la satire, le comique, détourner la signification, malmener l'autorité, renverser l'idéologie. » (p. 40) Des stratégies qui ont toutes une incidence sur le sens du texte et dont les effets sur ce dernier ne peuvent être envisagés que si l'on considère qu'elles sont délibérées; la

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 32-36.

reprise inconsciente d'une phrase lue quelque part il y a longtemps ne peut simplement pas faire partie d'une stratégie. Il est aussi nécessaire de prendre en compte que cette dernière n'est pas lancée à vide, elle est forcément dirigée vers un lecteur ou une lectrice à qui on propose de jouer un rôle, tel que complice du narrateur ou interprète du sens caché que renferme une parole oblique, exemplifie Nathalie Piégay-Gros. Les fonctions de l'intertexte sont innombrables et changeantes, et l'impact que celles-ci peuvent produire varie selon le lecteur ou la lectrice. Ainsi ne faut-il pas se limiter à les relever, mais tenter d'envisager la pluralité des façons par lesquelles elles peuvent être reçues de manière à exposer les différents niveaux de lecture que l'intertextualité fait coexister dans une même œuvre<sup>97</sup>.

En somme, la définition que donne Nathalie Piégay-Gros de l'intertextualité se place à mi-chemin entre la notion « définie de manière très extensive par Kristeva », qui « l'est au contraire de manière très restrictive par Genette<sup>98</sup>. » Nous estimons que le système de classification binaire qu'elle propose neutralise les problèmes relatifs à l'adaptation soulignés plus tôt, qui marquent les autres tentatives de catégorisation. D'abord, sa simplicité déjoue la volonté de « taxonomiser » et évite que l'adaptation n'appartienne à plus d'une catégorie à la fois : si une œuvre n'entretient pas de relation de dérivation explicite avec une œuvre provenant d'un autre médium, il n'est pas question d'adaptation, tout simplement. Pour le reste, aucun besoin de s'acharner à établir une typologie de la pratique elle-même : quelle en serait l'utilité ? Piégay-Gros l'a bien spécifié, les fonctions de l'intertextualité sont innombrables, et l'adaptation n'échappe pas à ce principe. C'est l'ensemble des stratégies qu'elle emploie pour mener à bien la dérivation d'une œuvre antérieure, forcément diversifiées comme nous l'a appris Leitch, ainsi que les manières dont les spectateurs et spectatrices la reçoivent qui importent, aussi éviterons-nous de l'enfermer inutilement dans des catégories.

#### 1.4. Récapitulatif : notre approche de l'adaptation

Concrètement, nous réfléchissons au roman *Inherent Vice* de Thomas Pynchon et au film *Inherent Vice* de Paul Thomas Anderson sans parti pris, les considérant comme deux œuvres

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 94-95.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 15.

pouvant être interprétées de manière indépendante, mais dont la richesse du sens est considérablement approfondie par leur mise en relation. Le film d'Anderson ne sera pas traité comme une simple redite du livre qui transférerait en images et en sons le plus fidèlement possible les intentions de Pynchon, mais comme la création nouvelle d'un cinéaste qui s'est réapproprié des éléments d'une œuvre antérieure comme fondation pour communiquer quelque chose de différent avec des moyens différents. Soutenue par la définition qu'a donnée Nathalie Piégros-Gay de l'intertextualité, notre approche de l'adaptation nous amènera à considérer le roman comme un intertexte du film, et nous nous intéresserons à la relation de dérivation qui unit les deux œuvres; les omissions, ajouts et modifications qui sont le résultat de cette relation seront traités comme des décisions artistiques qui sont la marque de la subjectivité du cinéaste et qui viennent altérer le sens de l'œuvre première, en former un nouveau. Après avoir analysé individuellement chaque œuvre, nous les ferons dialoguer; le résultat de cette rencontre nous permettra de mettre en relief un objet nouveau, qui se forme dans l'imaginaire de celui ou celle qui aurait consulté les deux œuvres : l'adaptation, « situated somewhere between the categories of novel and film, simultaneously recognized as both and as neither<sup>99</sup>. »

---

<sup>99</sup> Rochelle Hurst, « Adaptation as an Undecidable : Fidelity and Binarity From Bluestone to Derrida » *In/Fidelity : Essays on Film Adaptation*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008, p. 187.

## CHAPITRE II

### *INHERENT VICE* D'APRÈS PYNCHON

#### 2.1. La parodie

Par sa filiation à l'intertextualité et le rôle structurant qu'elle occupe dans *Inherent Vice*, la parodie nous apparaît comme le concept tout indiqué pour approcher le roman de Thomas Pynchon. Nous ne nous référons pas à l'acception courante et extensive du terme, mais bien à la parodie comme « une œuvre littéraire ou artistique qui transforme une œuvre préexistante de façon comique, ludique ou satirique<sup>100</sup>. » En ce sens, elle se distingue du pastiche, qui consiste en une imitation stylistique cherchant à reproduire *fidèlement* le plus d'éléments déterminants de son modèle. La parodie, elle, transpose de manière altérée certaines caractéristiques de l'œuvre – ou du style, de l'école, du genre – qu'elle reprend<sup>101</sup>. Dans le texte qui nous intéresse, ce sont le roman noir et le film noir qui sont parodiés, ainsi qu'un large nombre d'œuvres et personnages emblématiques qui leur sont associés. Nous commencerons par donner un aperçu de l'évolution historique du noir avant de nous attarder aux nombreuses transformations que lui fait subir *Inherent Vice*, pour enfin les mettre en relation avec la pensée du postmodernisme. Nous verrons que c'est à travers ce renversement de codes bien connus que Thomas Pynchon problématise plusieurs a priori relatifs à la nostalgie, au réel et à la fiction.

##### 2.1.1. Des magazines *pulp* à Hollywood

Le roman noir se développe aux États-Unis autour de 1920, stimulé notamment par la création de la revue *Black Mask* la même année. Marqués par les horreurs de la Première Guerre

---

<sup>100</sup> Daniel Sangsue, « PARODIE, littérature », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, <<http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopedie/parodie-litterature/>>, consulté le 6 avril 2020.

<sup>101</sup> *Ibid.*

mondiale, plusieurs auteurs populaires débutant leur carrière dans les magazines *pulp* jettent les bases d'une nouvelle forme de récit policier en cherchant une alternative à ces histoires d'enquêtes cérébrales dont celles d'Agatha Christie et d'Arthur Conan Doyle sont sans doute les plus emblématiques. Avec les nombreux problèmes sociaux qui émergent dans les années qui suivent la guerre et l'avènement de la Prohibition en 1919, il paraît nécessaire de représenter fidèlement cette nouvelle et dure réalité; le gangstérisme florissant entraîne de graves problèmes de corruption politique et de violence dans les villes, dont la population augmente considérablement et qui voient l'émergence des ghettos altérer leur dynamique. La misère sociale s'installe et les différences de classe s'approfondissent, pour s'aggraver encore avec la crise financière de 1929<sup>102</sup>. Ainsi, c'est avant tout un souci de réalisme et une pulsion de cynisme qui motivent le travail des écrivains dits *hard-boiled* (durs à cuire) :

en pénétrant au cœur du "vrai monde", sordide, violent et cruel, en se débarrassant des raisonnements mathématiques et rassurants du whodunit, en ne cherchant plus à débusquer un coupable, mais à le mettre hors d'état de nuire, [le roman noir] obligeait ses lecteurs à quitter les "salons où l'on déduisait" pour s'interroger sur l'état du monde. Plus réaliste, il ne se limite plus à l'illusoire vérité ni à l'analyse d'infimes indices. Il préfère s'intéresser aux individus, aux rapports entre classes sociales pour jouer ainsi le rôle de révélateur des dysfonctionnements du système [...] <sup>103</sup>.

La violence est omniprésente et la langue auparavant figée change elle aussi afin de s'empreindre de l'oralité et mieux refléter les milieux dépeints par les récits; le style distingué des histoires de détection est remplacé par « le langage de la rue, les tics parlés dans certains milieux, les locutions périssables, les métaphores en acier, la langue du temps<sup>104</sup>. » Il s'agit du langage du Continental Op, le héros de Dashiell Hammett, et celui de Philip Marlowe, le célèbre détective de Raymond Chandler. Parus de 1939 à 1958 les sept romans mettant Marlowe en vedette rafraichissent les codes du *hard-boiled* en donnant moins de place à la violence et plus aux descriptions, et les monologues désabusés du protagoniste ainsi que sa

---

<sup>102</sup> Jean-Bernard Pouy, *Une brève Histoire du Roman Noir*, Paris, L'œil Neuf, coll. « Brève histoire », 2008, p. 16-17.

<sup>103</sup> Helen Faradji, « Maniérisme et distanciation ludique dans le film noir contemporain : Autour du cinéma de Joel et Ethan Coen et de Quentin Tarentino », thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2008, f. 55.

<sup>104</sup> Jean-Bernard Pouy, *op. cit.*, p. 18.

caractérisation davantage aboutie en font un protagoniste plus sensible et attachant<sup>105</sup>. Un raffinement du roman noir qui n'adoucit toutefois pas la dureté du regard corrosif porté sur la société américaine et qui marque la dernière étape du développement des conventions romanesques relatives aux héros, personnages secondaires, intrigues, dialogues et thèmes que Hollywood finit par récupérer<sup>106</sup>.

C'est l'écrivain et journaliste Nino Frank qui officialise le terme « film noir » en 1946. Dans un article de *L'Écran français*, il rapproche quatre films américains pour décrire ce qu'il considère comme un nouveau genre de film policier américain : *The Maltese Falcon* (1941), *Double Indemnity* (1944), *Laura* (1944) et *Murder, My Sweet* (1944). Au fil du temps des critiques remettront en question les propos de Frank, soutenant que des œuvres plus anciennes portent la marque du film noir, qui ne peut d'ailleurs pas être considéré comme un genre. Trop hétérogène pour cela, le terme rassemble des œuvres de types variés; c'est que l'expression

functions rather like big words such as *romantic* or *classic*. An ideological concept with a history all its own, it can be used to describe a period, a movement, and a recurrent style. [...] It ought to be examined as a discursive construct. It nevertheless has heuristic value, mobilizing specific themes that are worth further consideration<sup>107</sup>.

La variété des influences qui a façonné cette construction discursive explique la complexité qui la caractérise et permet de comprendre en quoi son corpus ne se résume pas qu'à un simple transfert en images des romans noirs : « au-delà de la source littéraire, le film noir partage un lien évident avec le film de gangster qui l'a précédé et dont il conserve jalousement le cadre urbain et le thème du crime<sup>108</sup> »; l'importante censure mise en place par le code Hayes incite les réalisateurs à s'inspirer des théories psychanalytiques, alors en vogue, pour exprimer l'interdit<sup>109</sup>; l'arrivée d'Européens fuyant le nazisme amène aux États-Unis de nombreux

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 27-28.

<sup>106</sup> Paul Schrader, « Notes on Film Noir », *Film Comment*, vol. 8, n° 1, printemps 1972, p. 10.

<sup>107</sup> James Naremore, *More Than Night : Film Noir and Its Discontent*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2008 [1998], p. 6.

<sup>108</sup> Delphine Letort, *Du film noir au néo-noir : Mythes et stéréotypes de l'Amérique (1941-2008)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sang maudit », 2010, p. 29.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 41.

talents ayant contribué à former l'expressionnisme allemand, et la poursuite de leur carrière en sol américain a une forte influence sur l'esthétique des films hollywoodiens<sup>110</sup>; les économies qu'exige le contexte financier de la guerre affectent la manière dont les cinéastes réalisent leurs œuvres, donnant naissance à des techniques uniques et peu coûteuses<sup>111</sup>; le mouvement de la photographie urbaine ainsi que la popularité des tabloïdes sont des sources d'inspiration pour les directeurs de la photographie qui doivent quitter l'environnement contrôlé des studios pour tourner dans les rues et allées sombres dans lesquelles se déroulent les histoires de crime<sup>112</sup>; et le modernisme, enfin, répandu dans toutes les sphères de la culture américaine à la fin des années 1930, crée une tension particulière en déformant le mélodrame caractéristique des productions hollywoodiennes<sup>113</sup>. Le résultat de cet assemblage hétéroclite d'influences est forcément lui aussi hétéroclite; contrairement à ce que la théorie du film noir a longtemps soutenu, et ce depuis ses débuts, « there has never been a single noir style – only a complicated series of unrelated motifs and practices<sup>114</sup> », explique James Naremore. Une œuvre cinématographique n'a pas à contenir la totalité des traits associés à l'esthétique noire pour être considérée comme un film noir : c'est plutôt la mise en relation d'une dynamique entre ces derniers, quel que soit leur nombre, avec une nature dissidente et critique qui importe. Car « si le roman noir des années trente signalait déjà le fossé qui s'était creusé en Amérique entre les riches et les pauvres, le film noir accuse le "divorce" entre les mythes fondateurs et les situations réelles<sup>115</sup> ». Le climat d'après-guerre est en effet marqué par une angoisse nationale causée notamment par un taux de criminalité, une corruption et une iniquité des richesses plus forts que jamais, de même que par la surconsommation, la désillusion ambiante partagée à la fois par les vétérans traumatisés qui doivent retrouver leur ancien emploi et par les femmes qui, pire encore, doivent abandonner le leur pour redevenir ménagères, ainsi qu'une réduction de la liberté d'expression entraînée par la peur des communistes. Soulevant cette nouvelle réalité, les films noirs attaquent les valeurs dominantes pour sonder l'Amérique. Et sous de nombreux

---

<sup>110</sup> Paul Schrader, *op. cit.*, p. 10.

<sup>111</sup> James Naremore, *More Than Night*, *op. cit.*, p. 138-139.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>115</sup> Delphine Letort, *op. cit.*, p. 60.

aspects, *Inherent Vice* en reprend l'attitude défiante en parodiant et en adaptant aux années 1970 les nombreux codes qu'ils ont su élaborer.

### 2.1.2. *What's up Doc?* Un enquêteur hippie

Dans un illustre essai dédié au genre policier, Raymond Chandler, après avoir critiqué la formule traditionnelle qu'il considère dépassée, décrit en détail l'idéal du héros capable d'affronter l'impitoyable dureté de son époque :

He must be the best man in his world and a good enough man for any world. [...] He is a common man or he could not go among common people. He has a sense of character, or he would not know his job. He will take no man's money dishonestly and no man's insolence without a due and dispassionate revenge. He is a lonely man and his pride is that you will treat him as a proud man or be very sorry you ever saw him. He talks as the man of his age talks – that is, with rude wit, a lively sense of the grotesque, a disgust for sham, and a contempt for pettiness. The story is this man's adventure in search of a hidden truth, and it would be no adventure if it did not happen to a man fit for adventure. He has a range of awareness that startles you, but it belongs to him by right, because it belongs to the world he lives in. If there were enough like him, the world would be a very safe place to live in, without becoming too dull to be worth living in<sup>116</sup>.

Bien évidemment, le modèle archétypal de ce personnage masculin est Philippe Marlowe, le détective des romans de Chandler. Si le protagoniste d'*Inherent Vice*, ce hippie confus, toujours affamé et grand connaisseur de séries télé, peut sembler au premier abord en constituer l'ersatz, il apparaît plutôt comme son digne successeur lorsqu'on prend le temps de l'observer; simplement, les caractéristiques du privé des années 1940 sont déformées avec humour pour se voir adaptées à l'homme moyen de 1970, qui dans le cas qui nous intéresse se trouve être un *flower child*, comme l'étaient beaucoup d'autres Américains et Américaines de sa génération.

Ainsi, le typique verre de scotch ou de cognac bu si souvent par le privé – de retour chez lui après une dure journée de travail, au bureau, chez un client, un informateur, un ami – est remplacé par un joint de marijuana; les cigarettes roulées avec flegme deviennent des Kool;

---

<sup>116</sup> Raymond Chandler, « The Simple Art of Murder : An Essay », *The Simple Art of Murder*, New York, Ballantine, 1972 [1950], p. 20-21.

l'emblématique uniforme costume-fedora, un assemblage de pattes d'éléphants, de huaraches et d'un afro; la grosse bagnole, une abordable Dodge Dart 1964. Cet agglomérat de menus détails ne manque pas de compléter le portrait du détective que Pynchon dresse de Larry « Doc » Sportello, toujours de manière parodique, à partir de conventions plus importantes du noir – celles dressées par Chandler, par les critiques et cristallisées par la culture populaire. Entre autres, Doc parle comme le font les hommes de son âge<sup>117</sup> : il ponctue fréquemment ses phrases d'un « man » ou d'un « dude » bien senti, emploie une profusion de termes et expressions californiennes de l'époque – « groovy » (*Inherent Vice*, p. 4), « tubular » (*IV*, p. 366), « dig it » (*IV*, p. 16) « trippy » (*IV*, p. 219) – et s'embrouille dans ses phrases lorsqu'il a trop fumé – « Wait, so the U.S. is, like, somebody's mom you're sayin... and she's strung out on... what, exactly? » (*IV*, p. 161). La situation familiale de Doc est celle d'un loup solitaire qui s'endort seul tard la nuit devant une série télé, un mégot de joint fumant dans le cendrier, et qui drague chaque femme qui l'attire. Toutefois, il se fait presque invariablement éconduire, et les relations qu'il réussit à entretenir peuvent définitivement être qualifiées de « masochistic love affairs<sup>118</sup> »; il y a Penny, l'adjointe du procureur, qui le fréquente mais le traite comme un inconnu en public pour s'éviter la honte d'être associée à un pauvre hippie, ainsi que Shasta, bien sûr, l'ex-copine pour qui Doc investit tant d'efforts pour sauver la vie, à elle et à son nouveau petit ami. Rajoutons à cela le fantasme que notre protagoniste entretient pour les « Manson chicks [:] submissive, brainwashed, horny little teeners » (*IV*, p. 304) qu'il pourrait manipuler par l'esprit, ainsi qu'une relation d'ambiguë proximité avec le policier Bigfoot, qui a un goût suspect pour les bananes glacées enrobées de chocolat et avec qui il vit un bref moment d'osmose karmique durant lequel les deux hommes réagissent et s'expriment simultanément de la même manière. Autant dire que Doc Sportello est la réincarnation de ce « tenuous standard of normative masculine behavior[,] "traumatized or castrated males" who cannot function as the fantasy objects of an ideal masculine ego<sup>119</sup> » qu'était le héros *hard-boiled*. « Part of this godforsaken hippie era and its erosion of masculine values », (*IV*, p. 263) hasarde Bigfoot pour se moquer. Et encore comme l'enquêteur du noir, Doc se trouve « en

---

<sup>117</sup> Comme le réclame Chandler dans l'extrait cité précédemment.

<sup>118</sup> James Naremore, *More Than Night*, *op. cit.*, p. 222.

<sup>119</sup> *Ibid.*

équilibre précaire sur la ligne distinguant le bien du mal. Mi-truand, mi-justicier<sup>120</sup>, » il « a l'avantage de ne pas être toujours du même côté de la Loi, surtout quand elle sent mauvais<sup>121</sup>. » Il n'hésite pas à se déguiser et à mentir sur son identité pour tromper de potentielles sources d'information, il côtoie prostituées et gangsters et consulte illégalement des dossiers judiciaires sous scellés. Fier hippie, Sportello consomme différentes drogues, même au volant, et il s'est souvent fait arrêter; « he'd probably spent way more time in the Hall of Justice on the upper floors, in the men's lockup, than downstairs on the other side of the law » (*IV*, p. 275). Perpétuant l'antagonisme privé/policier, nous le voyons continuellement talonné par les autorités – son rival Bigfoot prend plaisir à enfoncer sa porte d'entrée et à le harceler, et il se fait menacer par des agents de la FBI qui vont jusqu'à lui tirer dessus. Malgré cela, Doc a un sens aigu de la justice qui lui permet de percevoir la corruption qui ronge les forces de l'ordre et de refuser de travailler comme taupe pour leurs sombres desseins. Lorsqu'il tue deux hommes à la fin du récit, ce n'est qu'en légitime défense, et encore : constatant qu'une des deux victimes n'a pas succombé à ses blessures, il s'empresse d'appeler une ambulance au lieu d'achever celui qui avait tenté de l'assassiner froidement.

Les liens intertextuels qui lient Doc aux personnages de détectives privés ne s'arrêtent pas là : ils sont poussés jusqu'à carrément lui attribuer une fascination pour ces derniers et les acteurs qui les ont incarnés à l'écran. Elle se manifeste par sa manie de parler d'eux trop souvent et par les discours indirects libres de la narration qui nous révèlent qu'ils sont pour lui des modèles dont l'attitude le guide souvent dans ses choix. C'est ainsi qu'il se fait subtiliser une possible conquête par une importante brute, se demandant « how John Garfield », son idole, « would've dealt with the situation » (*IV*, p. 225), et qu'il révèle, en parlant d'un film et d'un acteur fictifs : « *.45-Caliber Kissoff* [...] made me who I am today. That PI that Burke Stodger played, man, I always wanted to be him. » (*IV*, p. 309) Doc va même jusqu'à porter le costume que revêt John Garfield dans *The Postman Always Ring Twice*, qu'il a trouvé et acheté dans une vente d'accessoires de la MGM. (*IV*, p. 344) Ce jeu intertextuel liant Sportello à ses héros conduit à le placer dans les mêmes situations qu'ils ont dû affronter, déformant toutefois juste assez les détails pour les adapter à cette mouture hippie du détective *hard-boiled*. À

---

<sup>120</sup> Helen Faradji, *op. cit.*, f. 35.

<sup>121</sup> Jean-Bernard Pouy, *op. cit.*, p. 18.

l'instar de Sam Spade dans *The Maltese Falcon*, par exemple, Doc accepte candidement une consommation offerte par l'un des vilains, et tout comme Sam Spade, il s'effondre et perd conscience après l'avoir savourée; le spiritueux saupoudré de somnifère est néanmoins remplacé par un joint coupé au PCP, un psychotrope et puissant anesthésique :

[Puck spoke while] producing a joint a bit longer than the usual, to Doc's eye likely rolled with an EZ-Wide paper. Puck lit up, had a long hit, and handled it over to Doc, who unthinkingly took it and inhaled. Little knowing till too late that Puck after years of faithful attendance at a ninja school in Boyle Heights had become a master in the technique known as False Inhaling [...]. (IV, p. 317)

Prenant appui sur l'histoire de Dashiell Hammett, Pynchon déforme la mésaventure en y rajoutant des détails humoristiques : l'attention d'expert portée au joint est amusante lorsqu'on comprend que la grosseur de ce dernier a précisément été calculée pour appâter le détective, et l'explication du stratagème permettant à Puck d'éviter la narcose est ridicule. Le narrateur s'évertue ensuite à raconter en plus d'une page l'hallucination grotesque qui vient à Doc, dans laquelle il converse avec son double invisible, continuant de développer sur un registre humoristique la situation très sérieuse qui, originellement, se contentait d'un changement de chapitre pour marquer le passage de la perte de conscience à l'éveil du détective. L'adéquation entre Doc Sportello et les Sam Spade, Philippe Marlowe et autres types joués par Bogart ou John Garfield est complète – à un joint de différence. Avec ce protagoniste loufoque qui respecte malgré tout l'essence de l'enquêteur du noir, Pynchon dote *Inherent Vice* d'un protagoniste « fait pour l'aventure » et à la recherche d'une vérité cachée, honorant la volonté de Chandler : cette vérité, c'est celle d'une Amérique en crise.

### 2.1.3. L.A. : déliquescence et inégalités

Comme l'avait fait la majorité des auteurs de romans noirs<sup>122</sup>, c'est dans le comté de Los Angeles que Pynchon campe l'enquête. En particulier, c'est à Gordita Beach, une version fictionnelle de Manhattan Beach, ville de bord de plage peuplée de surfeurs et hippies dans

---

<sup>122</sup> William Marling, « On the Relation Between American Roman Noir and Film Noir », *Literature/Film Quarterly*, vol. 21, n° 3, 1993, p. 178.

laquelle l'auteur aurait lui-même vécu à la fin des années 1960<sup>123</sup>, qu'on rencontre Doc. Épicentre de l'enquête, la « ramshackle town » (*IV*, p. 354) est fréquemment décrite d'une manière peu reluisante, avec ses maisons pourries par les termites, sa trame sonore de pots d'échappement provenant de l'autoroute avoisinante ainsi que son indécrottable pollution : « Gordita was [...] like living on a houseboat in a tar pit. Everything smelled like crude. Oil spilled from tankers washed on the beach, black, thick, gooey. Anybody who walked on the beach got it on the bottom of their feet. » (*IV*, p. 104) Comme le soulignent les termes « everything » et « anybody », il est impossible pour quiconque d'y échapper, de la même manière qu'il est impossible de se soustraire au climat social de paranoïa et de désillusion qui imprègne la Californie en ce début de décennie. La ville occupe le même rôle que dans les œuvres noires : « associée au monde parallèle du crime par le pouvoir de l'allégorie, l'image de la cité et sa perception sont comme déformées par le sentiment que l'idéal démocratique a failli, que le "rêve américain" est devenu l'apanage de quelques-uns seulement.<sup>124</sup> » Seulement, les gratte-ciel et bouches de métro sont remplacés par des cabanes de surfeurs et les fameuses autoroutes de L.A. On devine donc que dans l'extrait suivant, situé au début du roman, c'est moins un paysage qu'une déprimante réalité que le protagoniste évite lorsqu'il contemple la peinture accrochée au mur de son appartement : « This picture of Doc's showed a Southern California beach that never was – palms, bikini, babes, surfboards, the works. He thought of it as a window to look out of when he couldn't deal with looking out of the traditional glass-type one in the other room » (*IV*, p. 6).

Par cette fenêtre en verre il est possible d'apercevoir des camés ayant troqué les joints pour des seringues, des hippies rockeurs avilis par l'argent et la gloire puis zombifiés et des files interminables chez le médecin, formées de mères au foyer, de vieillards, de travailleurs attendant leur dose de « vitamine B<sub>12</sub> » – un euphémisme pour la méthamphétamine. La petite famille moyenne, fleuron du rêve américain, n'y échappe pas : la paranoïa ambiante incite la formation d'une milice citoyenne, California Vigilante, dont les membres suréquipent leur famille – « from dainty little ladies' pearl-handled .22s through .357 Magnums to Vietnam-

---

<sup>123</sup> Paul Royster, « Une chronologie pynchonienne », *Collectif : Face à Pynchon*, Paris, Le Cherche Midi, coll. « Lot 49 », 2008, p. 100.

<sup>124</sup> Delphine Letort, *op. cit.*, p. 79.

surplus grenade launchers. » (*IV*, p. 201) – en formant femmes et enfants au maniement de ces armes. Pire encore, lorsqu' à la fin du roman Doc rencontre des membres de l'organisation criminelle connue sous le nom de Golden Fang, ils arrivent dans un emblématique break flanqué de bois et forment la typique famille nucléaire. Il y a le garçon de six ans à la coupe de cheveux de marine, sa soeur de 8 ans et le père et la mère typiquement californiens qui sont désignés par la narration sous les noms familiers « Dad » et « Mom », formant un mignon portrait qui contraste de manière surréelle avec le chargement des 20 kg d'héroïne pure. Les idéaux hippies n'y échappent pas non plus, avilis ou exploités jusqu'à la dénaturation; on le remarque entre autres lorsque Doc et son comparse observent la bâtisse d'un disquaire,

where each of a long row of audition booths inside had its own lighted window facing the street. In every window [...] appeared a hippie freak or small party of hippie freaks, each listening on headphones to a different rock'n'roll album and moving around at a different rythm. Like Denis, Doc was used to outdoor concerts where thousands of people congregated to listen to music for free, and where it all got sort of blended together into a single public self, because everybody was having the same experience. But here, each person was listening in solitude, confinement and mutual silence, and some of them later at the register would actually be spending money to hear rock'n'roll. (*IV*, p. 176)

Le rêve de la liberté, d'une collectivité unifiée et absolue du capitalisme est ironiquement réapproprié par une caste privilégiée, qui occupe une place importante dans le récit et personnifie le mal menant aux injustices sociales, en particulier à l'iniquité des richesses et du pouvoir.

Il y a bien sûr Micky Wolfman, ce richissime promoteur immobilier qui est au cœur de l'enquête. Occupant une fastueuse demeure, en voie d'acheter un casino à Las Vegas, l'excentrique milliardaire ne laisse personne indifférent; expliquant à Doc l'emprise qu'il avait sur elle-même et les autres femmes, Shasta relate : « He was just so powerful. Sometimes, he could almost make you feel invisible. Fast, brutal, not what you'd call a considerate lover, an animal, actually, but Sloane adored that about him, and Luz – you could tell, we all did. » (*IV*, p. 305) C'est ce pouvoir démesuré qui lui permet notamment de mettre sur pied son dernier projet, le développement domiciliaire nommé Channel View Estates, un désastre pour l'environnement mais surtout, pour la population d'Afro-Américains défavorisés qui occupait

les lieux avant d'en être évincée du jour au lendemain. L'expropriation est drastique et impitoyable, laissant les résidents hébétés, à la recherche de leur ancien quartier désormais rasé. « Long, sad history of L.A. land use [...]. Mexican families bounced out of Chavez Ravine to build Dodger Stadium, American Indians swept out of Bunker Hill for the Music Center, Tariq's neighborhood bulldozed aside for Channel View Estates » (*IV*, p. 17), conclut Doc, reliant l'événement à d'autres s'étant véritablement déroulés durant les années 1950. Impuissants face aux impératifs du gain financier, de la volonté de l'administration municipale ou de tout autre obscur dessein, les moins nantis ont par le passé été balayés du revers de la main, ils le sont encore et continueront de l'être. Et lorsqu'on les laisse tranquille, c'est pour les exploiter, eux et le reste de la population; Crocker Fenway, un riche propriétaire qui a des liens avec le Golden Fang, s'en vante au protagoniste lors d'un rendez-vous au club privé dont il est le propriétaire. Après avoir exprimé son dédain pour les locataires – « People like you lost all claim to respect the first time they pay rent » –, il enchaîne en vantant la supériorité des ultra-privilegiés : « We've been in place forever. Look around. Real estate, water rights, oil, cheap labor – all of that's ours, it's always been ours. [...] We will never run out of you people. The supply is inexhaustible. » (*IV*, p. 346-347) Le pronom personnel « we », élitif, cultive le secret entourant Fenway et ses semblables ainsi que les véritables pouvoirs dont ils disposent. Qui et combien sont-ils, au juste? En s'opposant au « people » qui désigne le reste de la population, ce « nous » isole ceux qu'il représente dans une classe à part, qui paraît presque celle d'une race supérieure, voire divine, qui règnerait en maître sur la Californie (et le reste du monde) depuis la nuit des temps.

En somme, ces incursions faites par Doc dans les hautes sphères de l'élite ont le même rôle que remplissaient celles des classiques du noir : « L'air de respectabilité affiché par les riches est souvent une façade que l'enquête d'un détective privé fait voler en éclat, levant le voile sur un monde noir, dominé par la violence que [déclenche] le désir de toujours s'enrichir<sup>125</sup> ». Malgré tout cela, le plus troublant est que ces individus qui paraissent si puissants ne détiennent en définitive que l'avantage d'un important capital; simples pantins ou porte-paroles, ils semblent eux-mêmes contrôlés par des forces bien plus sombres et

---

<sup>125</sup> Delphine Letort, *op. cit.*, p. 20.

mystérieuses : dans *Inherent Vice*, il s'agirait du Golden Fang, quoi qu'il soit, dont les tentacules paraissent s'étendre jusqu'aux différentes strates de l'appareil administratif pourtant censé être dévoué à l'intérêt de la collectivité. Nous arrivons enfin aux thèmes du crime et de la corruption.

#### 2.1.4. Forces de l'ordre et corruption

Sous de multiples facettes, la police du département de Los Angeles est dépeinte comme malhonnête, brutale et ridicule, n'hésitant devant rien pour mener à bien ses objectifs. Ses officiers sont tantôt incompetents lorsqu'ils échouent à arrêter un hippie à la plage ou qu'ils s'amusent candidement autour d'une piscine plutôt que d'en interroger la propriétaire, pourtant suspectée du kidnapping de son mari; tantôt redoutables quand ils défoncent les portes d'entrée sans mandat, falsifient des rapports officiels pour taire de sombres vérités et assassinent leurs propres agents. À tout coup, leur morale est discutable. Parmi les agissements les plus répréhensibles on compte d'abord le recours fréquent aux services d'un tueur à gages, dont le travail est d'éradiquer des cibles constituant une nuisance pour les intérêts politiques du LAPD. Le partenariat est d'autant plus troublant qu'on ne se limite pas à fermer les yeux sur les meurtres commis, mais que le processus judiciaire usuel est mis en branle puis truqué pour assurer l'impunité de l'homme de main. La raison : « Federal money. The amount we get depends on our yearly clearance rate. There's a formula. The more cases we clear, the better we make out. » (*IV*, p. 321-322) Ainsi la Loi est-elle présentée comme une simple machine dont les rouages peuvent être compris et contrôlés à l'aide de calculs et stratégies, ou encore comme un jeu lorsque le tueur à gages désigne la méthode qui lui permet d'être innocenté comme sa « get-out-of-jail-free card » (*IV*, p. 325), référence évidente au Monopoly. On reconnaît là cette même Loi que critiquait le personnage de Chandler dans *The Long Goodbye* : « The law isn't justice. It's a very imperfect mechanism. If you press exactly the right buttons and are also lucky, justice may show up in the answer. A mechanism is all the law was ever intended to be<sup>126</sup>. » Autrement, les efforts investis pour contrôler les groupes révolutionnaires témoignent aussi d'une idéologie réactionnaire qui autorise la tromperie et la répression. C'est

---

<sup>126</sup> Raymond Chandler, *The Long Goodbye*, New York, Vintage Books, coll. « Vintage Crime/Black Lizard », 1992 [1953], p. 56.

avec l'histoire de Coy Harligen, un jeune héroïnomanie devenu espion à la solde de la police, que nous le constatons : désireux d'aider sa nation et de quitter ce mode de vie néfaste pour sa famille, il accepte les termes qui lui sont demandés et simule sa mort pour se créer une nouvelle identité. Commence alors une existence qu'il regrette rapidement et qu'il lui est impossible d'abandonner : « This is like a gang. Once you're in, you're in, *por vida* » (IV, p. 192), finit-il par avouer à Doc, comparant explicitement les codes de la police à ceux du crime organisé. C'est pour cela qu'il est contraint d'infiltrer différentes institutions, « hanging around campuses – university, community college, and high school – and slowly learning to infiltrate antiwar, antidraft, anticapitalist groups of all kinds » (IV, p. 302), tout en ne sachant jamais qui l'emploie véritablement, ni dans quel intérêt. Le peu d'informations que l'enquête de Doc réussit à révéler à ce sujet laisse comprendre que le stratagème permettant de diriger le jeune indicateur est extrêmement élaboré, témoignant du degré élevé de la corruption pourrissant le LAPD : les agents assignant anonymement les missions à Coy font partie de California Vigilante, la milice citoyenne elle-même dirigée anonymement par les forces de police, qui paraissent à leur tour contrôlées en secret par nul autre que le Golden Fang; lorsque Doc réussit enfin à affranchir Coy de sa mission grâce à un échange de services arrangé avec Crocker Fenway, c'est au Golden Fang que ce dernier s'adresse pour redonner à l'indicateur sa liberté.

Au niveau fédéral avec le FBI, la situation n'est guère plus reluisante, les méfaits que Doc met en lumière étant d'une portée encore plus grave que ceux de son homologue municipal. Entre les tentatives d'assassinat de civils (en l'occurrence : Doc), la contrebande d'armes et d'héroïne dans les pays du tiers monde ainsi que la fabrication d'une fausse monnaie à l'effigie de Richard Nixon – orchestrés avec l'aide du Golden Fang, semble-t-il –, il y a surtout cette légèreté qui caractérise la manière par laquelle la police fédérale abuse de ses pouvoirs pour satisfaire ses propres caprices. Doc finit par apprendre que cette histoire de disparition de Mickey Wolfmann, qui paraissait si importante, n'était en fait que le boni inattendu d'une opération d'assassinat :

Yes, well Mickey just stumbled into something he shouldn't have seen, and the boys in the John Wayne outfits panicked and hustled him away for a while. Then the feds found out – here's an acidhead billionaire about to give all his money away, and of course they had their own ideas on how to spend it (IV, p. 334)

, révèle Bigfoot à Doc. S'ensuit le kidnapping de l'homme d'affaires, puis son placement forcé dans un institut psychiatrique afin de lui formater l'esprit selon les bons goûts des services secrets : l'abandon de son projet domiciliaire communautaire, situé en plein désert et offrant des logis gratuits, pour celui de Channel View Estate. On peut hasarder que les avantages tirés de ce revirement de situation sont une augmentation des taxes perçues, la dénégation aux hippies et autres *freaks* d'un lieu propice à l'échange d'idées subversives ainsi que l'éradication d'un quartier noir possiblement associé aux Black Panthers, mais on n'en sait en définitive rien du tout. Seule certitude : un innocent s'est fait enlever et interner dans un asile pour voir son libre arbitre, son pouvoir et son argent usurpés, preuve concrète de la canaillerie de la police fédérale. Avec les méfaits commis par le LAPD que nous avons soulignés précédemment, on comprend que dans *Inherent Vice* la Loi est toute relative et la justice, moquée par les institutions censées la défendre. Corrompus jusqu'à la moelle, les deux services de police commettent apparemment la plupart de leurs crimes avec le support du Golden Fang, que les indices amassés désignent comme le véritable cerveau des opérations. Par exemple, cerise sur le sundae de l'affaire Wolfmann, l'établissement psychiatrique auquel le FBI envoie le milliardaire semble appartenir à l'omnipotente organisation criminelle. C'est la concrétisation d'une idée récurrente des œuvres noires, et plus particulièrement du travail de Dashiell Hammett : « organized crime or gangs taking over an entire society and running it as if it were an ordinary society doing business as usual. In other words, society itself would become a fiction, concealing and belying the actuality of what was controlling it and perverting it from within<sup>127</sup>. »

#### 2.1.5. Un organigramme décourageant : la structure de l'enquête

La confusion de la structure narrative est une autre caractéristique noire parodiée par *Inherent Vice* : « comme le roman noir, le film noir ne visait [...] plus à résoudre une énigme, mais à l'utiliser comme un prétexte, un McGuffin dira Alfred Hitchcock, pour dresser un tableau sombre et poignant de la société et notamment de ses bas-fonds<sup>128</sup>. » Dans le cas de

---

<sup>127</sup> Steven Marcus, « Dashiell Hammett », *The Poetics of Murder : Detective Fiction and Literary Theory*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1983 [1974], p. 204.

<sup>128</sup> Helen Faradji, *op. cit.*, f. 58.

Doc, c'est la demande que lui fait Shasta d'enquêter sur son petit ami, sur qui pèse une diffuse menace, qui déclenche toute l'aventure; une fois lancée, cette dernière ne fait que se complexifier et l'énigme, s'épaissir. Lorsque l'enquêteur part rencontrer Wolfmann, ce dernier se fait enlever avec Shasta et un de ses gardes du corps se fait tuer, puis Doc rencontre Coy Harligen et rapidement il apprend l'existence du Golden Fang, dont le nom apparaîtra partout où il mettra le nez. L'enquêteur visitera Las Vegas en limousine, s'échappera d'un manoir rempli de rockeurs, interrogera un dealer d'héroïne à sa demeure, discutera avec un portrait en plastique de Thomas Jefferson, déjeunera avec ses amis hippies, fumera beaucoup de joints, regardera Bigfoot manger des pancakes dans un restaurant japonais, sera retenu à la station de police. Il ira aux quatre coins de Los Angeles, de ses quartiers ultra-riches aux montagnes de Ojai Valley, du centre-ville aux ghettos mal en point, et rencontrera une foule de personnages – le roman n'en contient pas moins de 130<sup>129</sup> – dans l'espoir de démêler un peu tout ce fatras dans lequel il s'est empêtré. D'abord, l'abondance et l'enchevêtrement d'éléments narratifs plongent protagoniste et lecteurs dans la confusion. « La composition de l'œuvre est désordonnée, peut-être le reflet d'une situation sociale chaotique, si bien que la résolution de l'énigme paraît secondaire par rapport au cheminement suivi par le détective au cours de son enquête<sup>130</sup> », tout comme dans les romans de Hammett. Un procédé comiquement justifié par l'état d'esprit de Doc, constamment sous l'influence de la marijuana et sujet à la *doper's memory*, mais qui concoure aussi beaucoup à l'établissement d'un climat de paranoïa et d'incertitude représentant l'angoisse ambiante, notamment suite à l'affaire Manson qui est souvent évoquée. Les pérégrinations de Doc dans différents milieux permet à Pynchon de peindre un large portrait de la société californienne des années 1970 dans lequel sont représentés riches, pauvres, blancs, noirs, asiatiques, vieux, jeunes, conservateurs, anarchistes. Un corollaire de l'enquête noire qui, dans l'impossibilité d'être conclue par la seule logique déductive, propulse le détective dans le monde et l'oblige à se déplacer d'une réalité sociale à une autre s'il espère trouver des indices<sup>131</sup>.

---

<sup>129</sup> Paul Razzell, *Inherent Vice Diagrammed*, 2019, en ligne, <<https://inherent-vice.com/>>, consulté le 10 mai 2020.

<sup>130</sup> Delphine Letort, *op. cit.*, p. 23.

<sup>131</sup> F. R. Jameson, « On Raymond Chandler », *The Poetics of Murder : Detective Fiction and Literary Theory*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1983 [1970], p. 143.

Le schéma narratif noir, autant en littérature qu'au cinéma, se distingue souvent par « un temps répétitif ou cyclique dans lequel les personnages ne peuvent sortir<sup>132</sup> ». Un exemple d'une telle temporalité se trouve dans la réapparition de Shasta, une fois que cette dernière a réussi à échapper aux griffes du Golden Fang. Lorsqu'elle entre au restaurant où déjeune le protagoniste, la jeune femme est ainsi décrite : « She was wearing, near as Doc could tell, unless she owned a drawerful of them now, the same old Country Joe & the Fish T-shirt as in the olden days, same sandals and bikini bottom » (*IV*, p. 261), établissant un parallèle avec la réminiscence de son apparence d'antan qu'on retrouve dans l'incipit : « Back then, it was always sandals, bottom half of a flower-print bikini, faded Country Joe & the Fish T-shirt. » (*IV*, p. 1) Clin d'œil au lecteur qui aura su être attentif à ce détail vestimentaire, la réflexion relative au tiroir rempli de T-shirts insiste sur les proportions importantes du retour au même. Shasta semble revenue pour de bon à Gordita Beach et à son ancien mode de vie, Wolfmann a regagné les bras de sa femme, la boucle paraît bouclée... si ce n'est qu'à ce moment, nous ne sommes qu'au troisième quart du roman et qu'il reste une bonne centaine de pages avant le point final. Mais la suite ne sera qu'une continuation de retours à la normale ou de surplace : Bigfoot reste un vieux flic solitaire poursuivant la vengeance de son défunt collègue entreprise depuis des années et Doc habite toujours au même endroit, occupe le même boulot et demeure l'ex-copain de Shasta. Le tueur à gages abattu par le protagoniste était de toute façon sur le point d'être mis hors service par son employeur, et les informations découvertes ne permettent aucun changement, les complots et la corruption restant dans l'ombre tissée par des entités qui sont bien trop puissantes et organisées pour être ébranlées. Seule la libération de Coy est le fait de Doc, maigre consolation menant elle aussi à la restauration de l'ordre des choses. On comprend qu'une telle structure narrative a pour conséquence d'établir un profond sentiment d'impuissance et d'injustice, d'autant que l'espoir d'assister à une conclusion satisfaisante s'est fait attendre plus de cent pages sans jamais arriver, promesse brisée laissant un goût amer. Une foule de questions reste en suspens à la fin du roman : « Who hired Adrian to kill [Bigfoot's] partner? What Adrian's connection might be to Crocker Fenway's principals? Whether the Golden Fang, which Bigfoot didn't believe in to begin with, even existed? » (*IV*, p. 350) Doc met fin à son enquête avant d'avoir pu trouver la solution à ces énigmes, et le récit se clôt avant

---

<sup>132</sup> Jean-Pierre Esquenazi, *Le film noir : Histoire et significations d'un genre populaire subversif*, Paris, CNRS, coll. « Cinéma & audiovisuel », 2012, livre numérique.

que le lecteur ou la lectrice n'ait pu y voir plus clair. Par leur nombre exagérément élevé et leur portée, ces questions irrésolues constituent ensemble une hyperbole de la caractéristique noire par laquelle « we do not feel that the story has been brought to a neat closure. At best, something criminal has been exposed in society's basic institutions; the villain's crime is merely a symptom of a deeper, systemic problem that seems beyond the power of individuals to solve<sup>133</sup>. » On peut en conclure que le monde noir confine l'individu dans l'ignorance et la confusion par la prolifération du mensonge, de la tromperie et de l'escroquerie qui permettent aux truands et à l'injustice de régner.

#### 2.1.6. Critique de l'Amérique des *seventies*

Ce qui est apparu au fil de ces nombreux exemples, c'est que dans *Inherent Vice* les nombreux thèmes chers aux romans et films noirs traditionnels – l'enquêteur, la ville, les iniquités, le crime et la corruption – ne sont pas seulement adaptés à une nouvelle époque, ils sont aussi déformés d'une manière résolument ludique qui ne manque pas de faire sourire le lecteur ou la lectrice sensible à l'humour caractéristique de Pynchon : le grotesque des situations, les énumérations interminables et fouillées, l'intensité caricaturale des archétypes que sont les personnages, le nom de ceux-ci... Par leur grossissement, ils mettent en évidence les failles d'un lieu et d'une époque – la Californie en 1970 –, ravivant le discours critique élaboré par Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Fritz Lang, Otto Preminger et leurs contemporains. Comme nous l'avons expliqué en début de chapitre, cette charge portée contre les États-Unis était motivée par les problèmes rongant la société des années 1920 jusqu'au milieu des années 1950; un bref survol de l'histoire des années subséquentes permet de comprendre pourquoi la désillusion de la fiction noire redevient à nouveau adaptée à l'arrivée des années 1970.

Une décennie après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, la situation socioéconomique s'est améliorée; les industries de la technologie et de l'automobile sont en plein essor, les banlieues se développent, le PIB bondit. Avec l'accroissement des sentiments de sécurité et de

---

<sup>133</sup> James Naremore, *More Than Night*, *op. cit.*, p. 54.

stabilité on assiste à un retour des traditions conservatrices et protestantes, d'une ferveur patriotique. La population aspire au confort matériel, au crédit et au divertissement<sup>134</sup>. L'optimisme atteint son sommet avec l'ère Kennedy, « la "société d'abondance" refait surface et "l'autre Amérique" retourne aux oubliettes<sup>135</sup>. » Toutefois,

le climat d'apparente paix sociale ne dure pas et le traumatisme de la guerre du Vietnam cloue au pilori l'innocence états-unienne. [...] Une forte contre-culture refusant les valeurs bourgeoises, comme la stabilité, la sécurité ou la famille, émerge tandis que plusieurs mouvements de contestation puissants, défendant les droits des Noirs ou des femmes, se constituent. Les assassinats de John F. et de Robert Kennedy puis de Martin Luther King et de Malcolm X, l'insécurité grandissante (voire les émeutes de Watts en 1965), l'accentuation du terrorisme international modèlent encore le paysage des États-Unis des années 1960 et 1970 [...].<sup>136</sup>

L'Amérique subit un retour du balancier et on ne s'étonne donc pas de constater qu'après un peu plus d'une décennie d'absence, le film noir revient en force, plus cynique et violent que jamais, avec des œuvres marquantes telles que *Chinatown* (1974), *Taxi Driver* (1976) et une adaptation de *The Long Goodbye* (1973) tirée du roman homonyme de Chandler. Plus près de la temporalité de la diégèse d'*Inherent Vice*, il y a aussi la catastrophe du concert des Rolling Stones à l'Altamont Speedway en décembre 1969 et, bien sûr, l'affaire Manson dont Joan Didion commenta le contrecoup : « the Sixties ended abruptly on August 9, 1969, ended at the exact moment when word of the murders of Cielo Drive traveled like bushfire through the community ». « I also remember this, and wish I did not : *I remember that no one was surprised*<sup>137</sup>. » Ce qu'expose *Inherent Vice*, c'est cette société désabusée, ce climat qui règne en ce début du « hangover summer of 1970<sup>138</sup> ».

Que Pynchon ait choisi la Californie comme toile de fond n'est pas anodin. Comme le remarque Samuel M. Matson dans un mémoire dédié à ce qu'il désigne comme la trilogie

---

<sup>134</sup> Delphine Letort, *op. cit.*, p. 91-93.

<sup>135</sup> Noel Burch, « Le temps du crapaud », *Les communistes de Hollywood : Autre chose que des martyrs*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « L'oeil vivant », 1994, p. 96.

<sup>136</sup> Helen Faradji, *op. cit.*, f. 124.

<sup>137</sup> Joan Didion, *The White Album*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 2009 [1979], p. 47 et 42.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 159.

californienne de l'auteur – les deux autres œuvres la composant étant *The Crying of Lot 49* et *Vineland* –, la Californie constitue un symbole d'espoir et de prospérité. Une idée qui remonte jusqu'à l'Espagne du XVI<sup>e</sup> siècle, plus précisément à un roman de chevalerie de Garcí Rodríguez de Montalvo dans lequel est décrite une île nommée California, paradis terrestre rempli d'or et exclusivement peuplé de femmes<sup>139</sup>. L'exaltation suscitée par la véritable Californie chez les colons espagnols, représentée dans *Inherent Vice* par une peinture murale de l'expédition Portolà de 1769 que contemple Doc, témoigne de la persistance et de l'ancienneté de l'idéalisation cultivée envers le lieu : « On the face of one of them – maybe Portolà himself? there was an expression of wonder, like, What's this, what unsuspected paradise? Did God with his finger trace out and bless this perfect little valley, intending it only for us? » (*IV*, p. 344) Lieu glorifié, fiction hollywoodienne, terre de tous les possibles où l'on croit le rêve américain à portée de main comme l'on aspirait jadis, au temps de la ruée vers l'or, à trouver le filon chanceux; en donnant à voir l'envers de ce décor, en révélant l'étendue de l'illusion, *Inherent Vice* critique plus largement l'hypocrisie de l'Amérique moderne ainsi que le déni de sa population. Il est apparu avec évidence au fil des pages précédentes qu'en reconstituant par la parodie les codes du roman et du film noirs, Pynchon a aussi ravivé l'incisif discours critique qui caractérisait ces types d'œuvres. Ainsi, par la conclusion de l'enquête qui déjoue l'attente d'assister au triomphe de la justice, on peut déduire que ce qui importe n'est pas tant la résolution d'un crime que la mise en lumière d'une sombre réalité dont ce dernier n'est qu'un symptôme, à l'instar des intrigues des œuvres *hard-boiled*; « Disguised as murder mysteries, Chandler's works are in fact, searches for knowledge of » « the converse, the darker concrete reality, of an abstract intellectual illusion about the United States<sup>140</sup>. »

Par son statut d'*outsider*, Doc dote l'œuvre d'un regard distancié et lucide sur cette réalité; ses accointances avec la racaille et sa méfiance envers l'élite, ses problèmes avec la Loi, sa consommation de drogues qui désamorce les apparences, le cheminement labyrinthique que lui fait suivre son enquête ainsi que les différentes strates de la ville qu'il parcourt contribuent tous

---

<sup>139</sup> Samuel M. Matson, « Ordered Swirls in the Cheered Land : Landscapes and Power in Pynchon's California Novels », mémoire de maîtrise, Department of English, Tennessee Technological University, 2013, f. 5.

<sup>140</sup> F. R. Jameson, *op. cit.*, p. 122 et 129.

à détailler un monde noir qui est critiqué avec ironie et raillerie. Considérant la manière dont il est présenté, le titre du roman, *Inherent Vice* – ou *Vice caché* –, prend tout son sens. Alors que Doc discute avec son avocat, ce dernier lui explique la signification du terme, qui provient du vocabulaire du droit maritime : « "It's what you can't avoid," Sauncho said, "stuff marine policies don't like to cover. Usually applies to cargo – like eggs break – but sometimes it's also the vessel carrying it. » (*IV*, p. 351) Dans le roman, cette chose qu'on ne peut éviter, c'est la décadence d'une Amérique dans laquelle « this dream of prerevolution was in fact doomed to end », puisque soumise à « the faithless money-driven world [asserting] its control over all the lives it felt entitled to touch, fondle, and molest » (*IV*, p. 130). Ceci dit, comment justifier l'omniprésence de l'humour, notamment catalysé par les procédés parodiant les romans et films noirs; ne renverse-t-il pas ce discours critique en ridiculisant les codes mêmes qui participent à le construire? Il est nécessaire de saisir la valeur accordée à la parodie par les auteurs postmodernes pour comprendre en quoi la pratique peut au contraire renforcer et réactualiser des codes surannés, et même les complexifier au passage en s'en servant comme tremplin pour traiter de nouveaux thèmes.

## 2.2. Postmodernisme

Terme galvaudé, le « postmodernisme » en tant que mouvement artistique s'est répandu dans toutes les pratiques culturelles, partant de l'architecture pour influencer la littérature, le cinéma, la photographie et les autres arts jusqu'à gagner la culture populaire. Les débats théoriques menés pour en définir les tenants ont été clivants et le sont encore aujourd'hui. Nous choisissons d'adopter la conception qu'en a donnée Linda Hutcheon, que nous avons abondamment citée dans le chapitre précédent. Selon elle,

the postmodern's initial concern is to de-naturalize some of the dominant features of our way of life; to point out that those entities that we unthinkingly experience as 'natural' (they might even include capitalism, patriarchy, liberal humanism) are in fact 'cultural'; made by us, not given to us. Even nature, postmodernism might point out, doesn't grow on trees<sup>141</sup>.

---

<sup>141</sup> Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 2004 [1989], p. 2.

Pour mener à bien son enquête des structures et discours qui nous entourent, y compris ses propres mécanismes, le mouvement du postmodernisme se caractérise par sa duplicité : il est « self-conscious », contradictoire et mû par une volonté de subversion<sup>142</sup>. En littérature il donne souvent lieu, notamment, à une temporalité distendue, un usage abondant de procédés intertextuels, une insistance sur la matérialité des mots en tant que signes linguistiques, des associations d'idées obtuses, la paranoïa, des cercles vicieux et un brouillage des repères discursifs usuels<sup>143</sup>. D'un point de vue philosophique, on dit du postmodernisme qu'il est anti-fondationnaliste en ce qu'il se définit par un profond scepticisme – « scepticism about authority, received wisdom, cultural and political norms, etc.<sup>144</sup> » La pensée de Jean-François Lyotard a été importante dans le développement de cette idée, le philosophe français ayant écrit en 1979 qu'« en simplifiant à l'extrême, on tient pour "postmoderne" l'incrédulité à l'égard des métarécits. [...] La fonction narrative perd ses foncteurs, le grand héros, les grands périls, les grands périples et le grand but<sup>145</sup>. » Par métarécits, ou grands récits, on entend les théories qui prétendent à la totalisation, à la capacité de *tout* expliquer<sup>146</sup>.

On peut comprendre alors pourquoi la parodie occupe une si grande place dans la pratique artistique postmoderniste, offrant l'opportunité de remettre en question nos présomptions concernant les formes du passé. Et contrairement à ce qu'un grand nombre de théoriciens a affirmé, la posture ironique adoptée par cette approche de la parodie « does not disregard the context of the past representations it cites, but [acknowledges] the fact that we are inevitably separated from that past today – by time and by the subsequent history of those representations<sup>147</sup>. » En « dé-naturalisant » les formes du passé, en abusant de leurs caractéristiques pour les rendre apparentes par l'humour, la parodie postmoderniste ne les vide pas de leur sens, elle les problématise et invite à réfléchir à hier comme à aujourd'hui. Elle est

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 1-2.

<sup>143</sup> Barry Lewis, « Postmodernism and Literature », *The Routledge Companion to Postmodernism*, Londres et New York, Routledge, 2001 [1998], p. 123.

<sup>144</sup> Stuart Sim, « Postmodernism and Philosophy », *The Routledge Companion to Postmodernism*, Londres et New York, Routledge, 2001 [1998], p. 3.

<sup>145</sup> Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2018 [1979], p. 7-8.

<sup>146</sup> Stuart Sim, *op. cit.*, p. 8.

<sup>147</sup> Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 90.

à la fois « deconstructively critical and constructively creative, paradoxically making us aware of both the limits and the powers of representation – in any medium<sup>148</sup>. » À la lumière des pages précédentes, on devine qu'*Inherent Vice* adhère à cette conception de la parodie; nous verrons en quoi par son entremise Pynchon réussit à la fois à problématiser la nostalgie et le rapport au réel et à la subjectivité.

### 2.2.1. Rapports au passé : historiographie et nostalgie

*Inherent Vice* correspond tout à fait au concept d'« historiographic metafiction » qu'a développé Linda Hutcheon, qui désigne une œuvre

[that] operates through a subversive, highly self-reflexive use of parody. It ironically or paradoxically incorporates into its very structure the forms of historical narratives in order to destabilize them « from within » – exposing them as purely social constructs and contesting their ideological closures<sup>149</sup>.

La métafiction historiographique contribue donc au projet postmoderniste de dénaturalisation des grands récits en insistant sur la distinction entre les événements bruts s'étant déroulés dans le passé et les faits historiques que nous façonnons à partir de ceux-ci; l'histoire telle qu'on la retrouve dans les livres ne nous est jamais toute donnée, elle n'est pas pur et objectif compte-rendu du passé<sup>150</sup> : elle est établie a posteriori, récit écrit dans le présent pour attribuer un sens au passé. En ce sens, le travail de l'historiographe a beaucoup à voir avec la fiction en tant que construction narrative<sup>151</sup>. L'objectif de la métafiction historiographique est donc de révéler la nature fictionnelle de ce que nous considérons comme l'histoire véridique et d'en démanteler les préconçus. Dans le cas d'*Inherent Vice*, Pynchon fonde sa métafiction historiographique sur un catalogue élaboré de traces du passé, ces dernières étant le seul véritable lien qui nous relie à hier : « we can only know it today through its textual traces, its often complex and indirect representations in the present : documents, archives, but also photographs, paintings,

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>149</sup> Paul Maltby, *Dissident Postmodernists : Barthelme, Coover, Pynchon*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1991, p. 21.

<sup>150</sup> Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 61.

architecture, films, and literature<sup>152</sup>. » Parsemées dans le récit, on les retrouve sous la forme de titres d'œuvres – 31 films, 22 émissions de télévision et 51 chansons – et d'une panoplie impressionnante de références directes ou indirectes à des personnages, acteurs, musiciens, albums, groupes musicaux, trames sonores et événements sportifs qui composaient une partie du paysage culturel et de la mémoire collective en 1970. Les objets du quotidien ne sont pas oubliés et une attention particulière est accordée aux vêtements et aux voitures. À travers cet ensemble de vestiges, il y a la nostalgie de Doc qui est entretenue; son refus d'accepter que l'utopie du mouvement pour la paix et les *sixties* soient terminés, et son incapacité à se résigner aux changements qui l'entourent. Les reliques du passé sont donc synonymes de réconfort : la vieille voiture de Shasta – « At least her car was the same, the Cadillac ragtop she'd had forever, a '59 Eldorado Biarritz » (*IV*, p. 5) – rassure Doc : si son ex-copine a changé, une partie d'elle, et peut-être du monde, est restée la même; les vêtements hippies que la jeune femme recommence à porter indiquent un certain retour à la « normale »; et puis il y a les traces d'un passé plus ancien, comme le costume de John Garfield porté par Doc, vestige d'une époque idéalisée dont le style vestimentaire a été élevé au rang d'icône par les films noirs<sup>153</sup>. La disparition de ce genre d'œuvres au profit des séries et films d'enquêtes policières trouble d'ailleurs le hippie, qui y lit le signe d'un changement néfaste de la société désormais caractérisée par la naïveté et la soumission du peuple vis-à-vis des autorités : « Get the viewer population so cop-happy they're beggin to be run in. Good-bye Johnny Staccato, welcome and while you're at it please kick my door down, Steve McGarrett. » (*IV*, p. 97) Mais comme nous l'avons vu plus tôt, il s'agit là d'une vision fictive et erronée du passé, les films noirs étant déjà le symptôme d'une société problématique. Du reste, c'est le visionnement du dernier film dans lequel a joué l'acteur fétiche de Doc avant sa mort qui mène ce dernier à une réflexion morose sur le temps qui passe et le regret :

and here was Doc, on the natch, caught in a low-level bummer he couldn't find a way out of, about how the Psychedelic Sixties, this little parenthesis of light, might close after all, and all be lost, taken back into darkness... how a certain hand might reach terribly out of darkness and reclaim the time [...]. (*IV*, p. 254)

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>153</sup> James Naremore, *More Than Night*, *op. cit.*, p. 168.

On reconnaît l'attitude typique de l'enquêteur *hard-boiled*, qui entretient « a passion for the past and the present, but also a fear of the future. The *noir* hero dreads to look ahead, but instead tries to survive by the day, and if unsuccessful at that, he retreats to the past<sup>154</sup> ». Le repli dans la nostalgie de la période hippie et de celle du film noir préserve Doc d'une nouvelle ère qu'il redoute – celle de Nixon, de la crise du pétrole, du scandale du Watergate. Le lecteur et la lectrice sont quant à eux invités par la métafiction historiographique à adopter une posture plus méfiante à l'égard du passé actualisé par le récit qu'ils ont justement entre les mains.

C'est notamment par un entrelacement de faits certifiés par les livres d'histoire, de déformations de ceux-ci et de pures inventions qu'*Inherent Vice* établit la mise en garde, avec une attention particulière accordée aux affaires politiques et juridiques. On trouve des références aux émeutes de Watts, de vieilles actualités relatives à la guerre du Vietnam et au procès de la famille Manson, mais aussi des inventions comme la milice California Vigilante et ses opérations clandestines; les expropriations qui sont survenues à Los Angeles (Chavez Ravine et Bunker Hill) côtoient sans distinction celle, fictive, de Channel View Estate; et des complots ayant véritablement eu lieu se confondent avec ceux qui relèvent – nous l'espérons – de l'imaginaire. Lorsque Doc se fait approcher par le FBI pour la première fois, les agents lui demandent des renseignements sur un de ses clients qui est noir et le hippie évoque le COINTELPRO, un programme de renseignement secret ayant véritablement existé, qui visait à démanteler les groupes activistes afro-américains et dont l'existence ne fût révélée que des années après avoir pris fin en 1971<sup>155</sup>. Parallèlement, une foule de secrets fictionnels sont découverts par Doc dans la foulée de son enquête : la fausse monnaie à l'effigie de Nixon et les liens des autorités avec le Golden Fang sont bien évidemment des situations invraisemblables, mais des affaires tout à fait concevables sont aussi découvertes, comme un scandale étouffé impliquant un réseau sexuel illicite et Ronald Reagan, alors gouverneur. Le résultat de ce brouillage d'événements bénins comme importants, réels ou fictionnels, sérieux et humoristiques, est on ne peut plus clair lorsqu'on considère la visée démystificatrice de la métafiction historiographique : la finitude des informations sur le passé dont nous disposons aujourd'hui est mise en évidence, de même que la nature officieuse du sens qui leur est attribué.

---

<sup>154</sup> Paul Schrader, *op. cit.*, p. 11.

<sup>155</sup> Howard Zinn, *Le XX<sup>e</sup> siècle américain*, Montréal, Lux, 2003, p. 199.

La nostalgie ne peut être qu'une fiction, et si certains événements ont été sélectionnés pour garnir les annales de l'histoire, quels autres ont été délaissés et oubliés? Et plus important encore : quels sont ceux qui n'ont jamais pu être considérés puisque dissimulés par des individus ou organisations puissants, camouflant leurs méfaits pour continuer d'opérer, contrôler, régner? La vision que nous avons de l'histoire ne serait qu'une fiction que nous nous racontons, le passé – et le présent, incidemment – échappant à toute tentative de totalisation. Un lot de constats et de questionnements qui encourage la suspicion mais qui menace aussi de nous attirer dans les méandres de la paranoïa.

### 2.2.2. La débâcle du soupçon : la paranoïa et le réel

Notre rapport au passé n'est pas la seule cible des remises en cause d'*Inherent Vice* : le présent, plus spécifiquement la « réalité » nous permettant de l'appréhender, l'est lui aussi. Reprenant les concepts développés par Luc Boltanski, nous soutenons que

L'énigme vient ainsi rayer le tissu sans coutures de la réalité. En ce sens [...], on peut dire que l'énigme est le résultat d'une irruption du monde au sein de la réalité. Par monde, il faut entendre ici « tout ce qui arrive » – pour reprendre une formulation de Wittgenstein –, et même tout ce qui serait susceptible d'arriver, ce qui renvoie à l'impossibilité de le connaître et de le maîtriser en totalité. À l'inverse, la réalité est stabilisée par des formats préétablis, soutenus par des institutions, qui ont souvent, au moins dans nos sociétés, un caractère juridique ou parajuridique. [...] La réalité se présente par là comme un réseau de relations causales qui font tenir les uns aux autres les événements auxquels l'expérience est confrontée. La référence à ces relations permet de *donner sens* aux événements qui se produisent en déterminant quelles sont les *entités* auxquelles ils doivent être *attribués* <sup>156</sup>.

Jadis cachés sous cette illusoire idée d'une Californie paradisiaque, les troublants événements qui ont fait surface avant que ne débute le récit ont suffi à « rayer le tissu sans coutures de la réalité » qui dissimulait le chaos du monde, l'envers du décor, l'impossibilité de maintenir pour toujours l'égide d'une existence parfaitement contrôlée et prévisible, réconfortante. L'angoisse collective occupe ainsi une place importante dans le roman, et il y est souvent fait référence;

---

<sup>156</sup> Luc Boltanski, *Énigmes et complots : Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2012, p. 22.

« Well, what I've been noticing since Charlie Manson got popped is a lot less eye contact from the straight world. You folks all used to be like a crowd at the zoo [with us hippies], but now it's like, 'Pretend they're not even there, 'cause maybe they'll mass murder our ass' » (*IV*, p. 209), remarque notamment Doc. Le peu qu'il restait de générosité et d'esprit de collectivité est remplacé par la peur, l'individualisme du consumérisme et le règne du confort – « End of a certain kind of innocence, that thing about straightworld people that kept you from hating them totally, that real desire sometimes to help. » (*IV*, p. 38) Bigfoot perçoit la même chose que Doc, révélant que la panique a aussi pris le contrôle des rangs de la police, pourtant garante de la stabilité du réel; « Odd, yes, here in the capital of eternal youth, endless summer and all, that fear should be running the town again as in days of old [...] – it spreads, like blood in a swimming pool » (*IV*, p. 208). « It's like, Bigfoot had continued, there's this evil subgod who rules over Southern California? who off and on will wake from his slumber and allow the dark forces that are always lying there just out of the sunlight to come forth? » (*IV*, p. 209) À chaque instant, l'inexplicable violence menace de jaillir d'on ne sait où; le présent n'a plus rien de rassurant. Pour Doc, la gravité de la révélation est plus importante encore : la disparition de Wolfmann et de Shasta, la mort irrésolue du partenaire de Bigfoot, celle de Glen Sherlock, la dette de Coy Harligen et le Golden Fang se rajoutent au trouble ambiant, nouvelles incohérences n'étant pas censées se produire dans une réalité bien maîtrisée. Au contraire, nous l'avons vu, dans *Inherent Vice* « le dévoilement qu'opère le détective révèle que même, ou surtout, ceux qui étaient censés incarner la réalité et qui disposaient des pouvoirs nécessaires pour la faire tenir et la faire respecter sont, ou peuvent être, des criminels<sup>157</sup> », comme il est d'usage dans les romans et films noirs.

Désireux de démystifier cette défaillance, Doc suit les traces improbables sur lesquelles le mène son enquête ainsi que les inquiétudes que lui insufflent son instinct et ses *bad trips*, embrassant la paranoïa ambiante et la laissant s'épanouir. Celle-ci n'est pas forcément négative; « douce, "normale" dans le recours que nous avons quotidiennement à elle pour comprendre, aiguë et pathologique dans ses ruées vers la mé-prise, elle offre à divers degrés des systèmes permettant d'organiser le perçu, sans lesquels, fussent-ils minimaux, il n'est pas de

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 36.

sens<sup>158</sup> », écrit Marc Chénétier lorsqu'il se penche sur le rôle de la paranoïa dans la fiction américaine contemporaine. Puisque la réalité officielle, fracturée, ne permet plus à Doc de relier correctement entre elles et d'interpréter les informations qu'il découvre, la paranoïa lui offre des avenues alternatives plus productives. « But in the business, paranoia was a tool of the trade, it pointed you in directions you might not have seen to go. There were messages from beyond, if not madness, at least a shitload of unkind motivation » (*IV*, p. 117), remarque le détective privé. C'est entre autres cette méfiance exacerbée qui lui permet de sonder l'ampleur du mystère entourant l'identité du Golden Fang. Au fil de son enquête, il ne cesse de découvrir de nouvelles facettes du groupuscule criminel qui lui demandent de constamment réajuster sa version des faits : « Let's see – it's a schooner that smuggles in goods. It's a shadowy holding company. Now it's a Southeast Asian heroin cartel. Maybe Mickey's in on it. Wow, this Golden Fang, man – what they call many things to many folks... » (*IV*, p. 159) La réflexion s'avère juste et Doc apprendra par la suite que sous le nom de Golden Fang se cache aussi un syndicat de dentistes, un bordel et un marchand d'armes. De même, l'institut de santé mentale vers lequel pointent de nombreuses pistes se révèle être une autre des branches de l'organisation, son nom, Chryskylodon, un terme indien signifiant « sérénité » selon la brochure, cachant la véritable nature de l'établissement; « "It ain't Indian, it's Greek [...]" / "What's it mean in Greek?" / "Well, it's squashed together a little, but it means like a gold tooth, this one here –" He tapped at a canine. / "Oh, shit. 'Fang'? Could it be that?" / "Yeah, close enough. Gold Fang" », se disent le protagoniste et son ami. La prolifération des sens que renferme le nom semble impossible à épuiser, et n'importe quoi paraît susceptible d'être l'œuvre des insaisissables bandits. Lorsque Doc finit par abandonner son enquête, nous comprenons qu'il lui était depuis le début impossible de faire la lumière sur l'identité du Golden Fang. C'est que la fonction de ce mystère est différente de celle des romans policiers classiques, pour lesquels « l'énigme n'existe en tant que telle que par référence à la possibilité de sa solution, à savoir de sa négation en tant qu'énigme<sup>159</sup> ». Le Golden Fang fonctionne plutôt d'une manière similaire au Trout Fishing in America de Brautigan, au Tristero de *The Crying of Lot 49*, au WASTE de *Gravity's Rainbow* et au V du roman homonyme de Pynchon :

---

<sup>158</sup> Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon : La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Don des langues », 1989, p. 173.

<sup>159</sup> Luc Boltanski, *op. cit.*, p. 29.

La polysémie fonctionnelle de ces signifiants baladeurs [...] est celle de la lettre écarlate d'Hawthorne et constitue le cœur inaccessible de toute herméneutique. Mais elle sert aussi à baliser les thèmes de la paranoïa ou de l'insaisissable [et à souligner] l'impossibilité de connaître le réel sans choisir un récit, une version, sans saisir une poignée ou une autre, sans avoir recours à une fiction<sup>160</sup>.

La paranoïa de notre hippie camé peut ainsi être perçue comme la seule solution lui permettant d'organiser minimalement le chaos du monde sordide qu'il découvre et qui l'assaille de partout – comme il est écrit dans *Gravity's Rainbow*, « it is nothing less than the onset, the leading edge, of the discovery that everything is connected, everything in the Creation<sup>161</sup> ». Par cette paranoïa un nouveau réel prend forme, une fiction personnelle dans laquelle l'État corrompu et l'organisation criminelle qui le dirige ne sont pas que des fabulations, mais une évidence; cette fiction est celle qui est donnée à lire au lecteur. Et pour ce qui est de l'identité du Golden Fang, elle compte finalement bien peu; c'est sa nature inexhaustible qui importe, dénotant l'absolutisme de la corruption et l'ingouvernabilité du présent.

À l'instar du passé, celui-ci paraît impossible à maîtriser. En se surchargeant d'un trop-plein d'informations et d'aberrations, *Inherent Vice* court-circuite les tentatives de totalisation; peu importe la tactique, Doc – et le lecteur ou la lectrice – est condamné à ne trouver aucune réponse cohérente et exhaustive à l'ensemble des incidents qui surgissent du monde de la diégèse. « L'information, par sa masse, interdit la maîtrise. [...] Les systèmes, proliférant, oblitèrent ou étouffent toute possibilité de rapport qui leur soit extérieur<sup>162</sup>. » S'enchevêtrant à la surenchère de références à la culture populaire et aux interminables énumérations pynchonniennes, les éléments clés de l'intrigue et de l'enquête ne cessent de se transformer au gré des contradictions des informateurs et des indices trouvés par le protagoniste. Sans compter le nombre important des mystères qui restent irrésolus, ainsi que « Pynchon's rhetoric of uncertainty [that may] be described as a synergy of contradictions in which the union of

---

<sup>160</sup> Marc Chénétier, *op. cit.*, p. 154.

<sup>161</sup> Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, New York, Viking, 1973, p. 703.

<sup>162</sup> Marc Chénétier, *op. cit.*, p. 170.

numerous antipodes create a high degree of complexity, ambiguity, and equivocation<sup>163</sup>. » Comment expliquer que Mickey Wolfmann se proclame nazi et s'entoure de motards antisémites alors qu'il est juif; que les brutes violentes et cruelles se révèlent des homosexuels fanatiques de comédies musicales qui s'affublent de petits noms – Puck Beaverton est surnommé « Pucky » –; que les gangs de noirs font affaire avec les néonazis en prison parce qu'ils partagent les mêmes opinions politiques; que les proxénètes se font diriger et malmenés par les prostituées qui ne leur refilent de l'argent que par pitié; et que les antiquaires ne vendent que du toc? Dans ce monde où règne l'ambiguïté, l'intrusion fréquente du point d'interrogation dans les phrases des différents personnages, même lorsque ces dernières sont pourtant des assertions, paraît donc naturelle. « Hi, I'm Jade? » (IV, p. 20) lance la jeune femme à Doc lorsqu'elle l'accueille au bordel. Qu'elle doute de son propre prénom paraît improbable, à l'instar de nombreuses autres occurrences du signe de ponctuation qui transmet le climat d'incertitude. Une difficulté à se positionner dans le réel qui côtoie la mise en doute des événements que nourrit la confusion de Doc, causée par tous ces joints qu'il fume. Certains passages sont-ils le fait de l'imagination de l'enquêteur ou jaillissent-ils vraiment du monde? La ligne est floue et on devine que Pynchon s'amuse souvent à en mettre en doute la délimitation, comme lors de l'épisode des zombies. Alors que Doc infiltre une maison habitée par les musiciens du groupe des Boards et leurs groupies afin de questionner leur saxophoniste, il fume trop d'une « mystery weed » et un *bad trip* paraît s'amorcer lorsque le narrateur annonce de manière inopinée : « Doc knew now, beyond all doubt, that *every single one* of these Boards was a *zombie*, undead and unclean. » (IV, p. 132) Le protagoniste partage sa découverte à l'ami tout aussi intoxiqué qui l'accompagne et l'épouvante grandit rapidement chez les deux hommes qui en viennent à fuir la demeure. Il ne fait alors aucun doute pour le lecteur que le passage n'est que le produit de l'imagination de Doc et Denis, qui alimentent mutuellement leur *bad trip*; or, vers la fin du roman, alors qu'on ne s'y en attend pas, un personnage n'ayant pas participé au délire des deux dopés apprend à l'enquêteur : « Some Buddhist priest from the Temple downtown [...] came up one day and did his thing, and now the Boards and the house are all officially dezombified. » (IV, p. 299) Contre toute attente, Doc n'avait pas halluciné et les zombies existent bel et bien dans l'univers diégétique du roman.

---

<sup>163</sup> Irwin, Mark Thomas, « Rhetorics of Uncertainty : Thomas Pynchon and the American Tradition », thèse de doctorat, Religious Studies Department, University of Virginia, 1996, f. 50.

« Ainsi, l'incertitude concernant la réalité, ou plus exactement la difficulté de se situer à l'intérieur d'une réalité elle-même incertaine<sup>164</sup> », caractéristique noire, est poussée jusqu'au bout par l'impulsion postmoderne; lecteurs, lectrices et personnages ne sont pas à l'abri des aberrations et des duperies provenant d'un monde indomptable, aussi la vigilance absolue est-elle préférable. Ce ne sont plus que les structures sociales qui sont questionnées : c'est l'incertitude elle-même.

### 2.3. Poursuite et conclusion de l'enquête

Si la fin d'*Inherent Vice* semble au premier abord dissoner avec le reste du récit, elle n'en parachève pas moins le projet, poussant le climat d'ambiguïté qui avait été solidement établi jusqu'à son épuisement. Juste après que Doc eût affranchi Coy Harligen et remis aux membres du Golden Fang la cargaison d'héroïne volée, une série d'impasses se met en place, concluant enfin différentes parties de l'enquête par leur irrésolution définitive et irrémédiable. Bigfoot, désormais laissé à lui-même, se lance seul dans une poursuite du Golden Fang dont on ne connaîtra pas l'issue; l'identité du meurtrier de Glen Sherlock reste inconnue; l'équipage du bateau du Golden Fang abandonne son embarcation et échappe à son arrestation; et le destin de Doc est laissé au hasard. Le début de l'avant-dernier chapitre résume l'issue générale de l'investigation; on y retrouve l'enquêteur qui scrute les agrandissements des photos qui ont été prises du raid ayant mené à l'assassinat de Glen Sherlock et qu'il vient de recevoir: « There were close-ups of the gunman who'd nailed Glen, but none were readable. [...] Doc got out his lens and gazed into each image till one by one they began to float apart into little blobs of color. It was as if whatever had happened had reached some kind of limit. » (*IV*, p. 351) Malgré les efforts investis pour préciser et percer une énigme aux contours encore indéterminés, la masse des informations accumulées par Doc se révèle inutile à clarifier quoi que ce soit. Tout ce dont dispose l'enquêteur est un lot de documents flous ou potentiellement falsifiés, d'indices dont la portée n'est peut-être qu'un produit de son imagination et de renseignements acquis de sources dont la fiabilité est questionnable – hippies, drogués, criminels, policiers corrompus, etc. Lui-même s'aperçoit de la fragilité de ses hypothèses, remettant en doute l'existence de ce

---

<sup>164</sup> Jean-Pierre Esquenazi, *op. cit.*

qui constitue pourtant le cœur de l'énigme : « Whether the Golden Fang, which Bigfoot didn't believe in to begin with, even existed? » (*IV*, p. 350) Le seul véritable constat auquel l'enquête semble aboutir est qu'il est impossible d'ordonner le chaos propre à la postmodernité, de disposer d'une version du réel capable de tout expliquer, d'une fiction totalisante. Une telle interprétation en invalide néanmoins une autre, que nous avons précédemment relevée, selon laquelle les pressentiments et conjectures de Doc s'avèrent justes. Ce qui légitimerait la reprise d'un si grand nombre de codes provenant des romans et films noirs : l'Amérique serait véritablement rongée par une corruption sans bornes – déjà décriée dans les années 1920 par les auteurs *hard-boiled*, critiquée par les cinéastes des films noirs des années 1940, absolue dans le 1970 de Doc et, sa ténacité le suggère, encore autant enracinée aujourd'hui.

Cela dit, est-il seulement possible de trancher et réduire *Inherent Vice* à une unique signification? Les efforts collectivement mis en place afin de compléter le travail d'enquête abandonné par Doc témoignent du désir d'assister à la résolution des énigmes élaborées par le roman et, plus largement, de désambigüiser ce dernier. Parmi les entreprises les plus marquantes on retrouve un site Web, mis en ligne une dizaine d'années après la parution du livre, qui s'évertue à présenter pour chaque chapitre un résumé de l'intrigue ainsi qu'un diagramme décortiquant les relations qu'entretient l'ensemble des personnages de l'histoire<sup>165</sup> (annexe A); un *wiki* cataloguant une foule d'informations sur le roman, dont les références intertextuelles, la signification des termes argotiques, les jeux de mots, etc.<sup>166</sup>; et une carte interactive et collaborative de Los Angeles repérant les lieux visités par les personnages des différents textes de Pynchon (malheureusement désormais hors fonction)<sup>167</sup>. Mais malgré les clarifications, *Inherent Vice* résiste à l'élucidation. Le problème est récurrent avec les œuvres de Pynchon, comme l'a défendu Douglas Keeseey : les interprétations des romans de l'auteur tendent à se regrouper sous deux points de vue dichotomiques. D'un côté, l'analyse isole un sens absolu, souvent pessimiste – la défaite de la liberté contre des forces malveillantes et

---

<sup>165</sup> Paul Razzell, *op cit.*

<sup>166</sup> Pynchon Wiki, *Inherent Vice*, en ligne, < [https://inherent-vice.pynchonwiki.com/wiki/index.php?title=Main\\_Page](https://inherent-vice.pynchonwiki.com/wiki/index.php?title=Main_Page)>, consulté le 10 mai 2020.

<sup>167</sup> Mark Horowitz, « The Unofficial Thomas Pynchon Guide to Los Angeles\* », *Wired*, 2009, en ligne, <<https://www.wired.com/2009/07/unofficial-thomas-pynchon-guide-los-angeles/>>, consulté le 10 mai 2020.

mystérieuses, par exemple; de l'autre, elle soutient que la complexité de l'œuvre la rend irréductible, que c'est la diversité des interprétations possibles qui la caractérise<sup>168</sup>. On reconnaît là les deux positions entre lesquelles Doc lui-même vacille au long de son enquête : ou bien tout est relié et dépend du Golden Fang, ou bien l'organisation criminelle est une illusion et les différentes pistes relevées n'ont aucun rapport entre elles, disparates, débordant d'implications diverses. Ceux qui prennent l'un de ces deux partis omettent toutefois de considérer ce que Keeseey nomme

*the ambiguity of ambiguity* in Pynchon, the possibility that his meaning may be neither comfortably definite nor encouragingly ambiguous, but disturbingly unreadable – a meaning that thwarts the reader's desire for security of any kind, even the minimal assurance of positive uncertainty<sup>169</sup>. (nous soulignons)

Considérant cette possibilité, la certitude dans *Inherent Vice* serait que rien n'est sûr, y compris cette affirmation. À la lumière d'un tel paradoxe, la fin du roman prend tout son sens. S'enfonçant en voiture dans un épais brouillard, le protagoniste « watched everything slowly disappear, the trees and shrubbery along the median, the yellow school-bus pool at Palms, the lights in the hills, the signs above the freeway that told you where you were, the planes descending to the airport. The third dimension grew less and less reliable » (*IV*, p. 367), à l'instar de l'enquête précédemment menée. Cette fois, seulement, le climat d'angoisse que suscitait l'incertitude et qui engloutissait tout le reste du roman laisse place à une douce sérénité : chantonnant sur un air des Beach Boys jouant à la radio, Doc « looked at the gas gauge and saw there was still better than half a tank, plus fumes. He had a container of coffee from Zucky's and almost a full pack of smokes. » (*IV*, p. 368) Le détective est paré. Se résignant à l'impossibilité de maîtriser le chaos du monde, il accepte « d'accomplir le célèbre "saut de la foi", de s'en remettre au numineux, accessible, peut-être [...]. Écartant la paranoïa qui fait proliférer les rapports horizontaux, "branche à branche", [...] il n'est d'issue que vers le haut<sup>170</sup> », concède-t-il. Ainsi, avançant sur une autoroute de Los Angeles – qui constitue pour

---

<sup>168</sup> Douglas Keeseey, « Rereading Thomas Pynchon », thèse de doctorat, Department of English Language and Literature, Princeton University, 1988, f. 2-3.

<sup>169</sup> *Ibid.*, f. 113.

<sup>170</sup> Marc Chénétier, *op. cit.*, p. 177.

les habitants de la ville « a special way of being alive », « a deep-seated mystique<sup>171</sup> », affirmait le critique architectural Reyner Banham –

Doc figured if he missed the Gordita Beach exit he'd take the first one whose sign he could read and work his way back on surface streets. [...] Maybe then it would stay this way for days, maybe he'd have to just keep driving, down past Long Beach, down through Orange County, and San Diego, and across a border where nobody could tell anymore in the fog who was Mexican, who was Anglo, who was anybody. Then again, he might run out of gas before that happened, and have to leave the caravan, and pull over on the shoulder, and wait. For whatever would happen. For a forgotten joint to materialize in his pocket. For the CHP to come by and choose not to hassle him. For a restless blonde in a Stringray to stop and offer him a ride. For the fog to burn away, and for something else, somehow, to be there instead. (*IV*, p. 368-369)

Bourrées de mots marquant l'indétermination – « maybe », « might », « would », « could » –, accumulant les « and » qui étoilent les possibilités, les dernières phrases du roman, gorgées d'optimisme, montrent que le protagoniste choisit de ne pas se laisser abattre par l'incertitude. C'est que « if Pynchon writes about radical ambiguity – the condition of being unable to decide for certain about the other or the future – it is precisely to stress the importance of deciding in spite of uncertainty, of acting in the face of incalculable odds<sup>172</sup>. » Défait devant l'implacabilité de la leçon postmoderne, Doc choisit d'avancer en se concentrant sur ce qui est à sa portée, ouvert à toute éventualité, quelle qu'elle soit.

---

<sup>171</sup> Reyner Banham, *Los Angeles : The Architecture of Four Ecologies*, Harmondsworth et Markham, Penguin, 1973, p. 214 et 221.

<sup>172</sup> Douglas Keeseey, *op. cit.*, f. 265.

## CHAPITRE III

### *INHERENT VICE* D'APRÈS ANDERSON

Il va sans dire qu'en adaptant le roman de Pynchon, Paul Thomas Anderson a conservé une bonne part de ce qui constituait l'œuvre initiale. Pour éviter la dispersion et l'ennui de l'inévitable redite, appliquons-nous à succinctement passer en revue les similitudes qui reviennent de manière à peu près intacte dans la version filmique d'*Inherent Vice*. D'abord, il y a la structure narrative : forcément condensée, elle écarte plusieurs passages comme l'escapade à Las Vegas et en fusionne d'autres tels que la visite de l'institut et la découverte de Mickey Woolfmann, mais la chronologie et les obstacles principaux restent essentiellement les mêmes. Les personnages les plus importants sont eux aussi conservés, et on retrouve encore une fois Bigfoot, Shasta et Coy, de même que Denis l'acolyte de Doc, son amie Sortilege, Puck le nazi et son dangereux patron Adrian Prussia. Ce sont les personnages secondaires et ceux qui concernent des pans périphériques de l'enquête qui sont pour la plupart délaissés; ceux qui parasitent le récit en le surchargeant d'informations et les autres qui complexifient les thèmes comme Fritz, le maniaque des ordinateurs qui aide Doc dans son enquête et par qui est introduit un commentaire sur la modernité et l'informatique. L'influence du roman noir et du film noir est quant à elle toujours aussi prégnante et les thèmes majeurs – la nostalgie, le rêve américain et la paranoïa – restent inchangés, bien que leur traitement soit autre. Au fil du prochain chapitre, ce seront donc les divergences induites par le processus de l'adaptation qui seront explorées : nous verrons que les caractéristiques propres à un médium différent couplées à la vision et à la sensibilité d'un nouvel auteur peuvent donner une forme renouvelée à un même matériau, lui révélant des qualités insoupçonnées.

#### 3.1. L'individu face au monde noir

Implacable, le monde dans lequel Doc évolue dans le film de Paul Thomas Anderson est résolument noir. Tout y est : la corruption de l'État et des forces de l'ordre, l'angoisse généralisée, le mensonge et le crime, la perte des repères, les inégalités socioéconomiques.

Ceci dit, les caractéristiques stylistiques cinématographiques qui lui sont généralement associées – « low-key lighting, unbalanced compositions, vertiginous angles, night-for-night exteriors, extreme deep focus, and wide-angle lenses<sup>173</sup> » – sont à peu près toutes absentes. La composition des plans, classique, cadre généralement les personnages de très près dans des champs-contrechamps qui les mettent en relation avec leur interlocuteur; les séquences de dialogue, multiples, se focalisent sur les rencontres des divers individus croisés par Doc plutôt que sur l'environnement de la ville. Les scènes d'extérieur sont rares et souvent brèves, la majeure partie du film se déroulant de jour dans des lieux clos dont l'exiguïté aplatit la perspective. Les fameuses ombres expressionnistes sont donc délaissées, tout comme « la nuit comme espace social et diégétique, celui de l'illégalité, du vice et du meurtre, celui où nulle protection ne peut être attendue et où l'on joue son salut sur une ombre devinée, sur un éclair anticipé<sup>174</sup>. » Le chaud soleil de la Californie inonde l'image de sa lumière, la palette de couleurs du film délaisse la dureté du noir et blanc contrasté pour de réconfortantes teintes de blanc, crème et brun caractéristiques des années 1970, ce qui contribue à distancier encore plus le film de ceux qu'il parodie;

Our collective memory of noir style probably has less to do with a camera technique than with a kind of visual iconography, made up of what Geoffrey O'Brien describes as "a nexus of fashions in hair, fashions in lighting, fashions in interior decorating, fashions in motivation, fashions in repartee."<sup>175</sup>

En subvertissant ces codes associés au film noir, c'est le ton de toute l'œuvre qui s'en trouve bouleversé. Le look solennel et froid de ces hommes au visage à moitié caché d'un feutre et enveloppés d'un sombre trenchcoat, l'allure dangereusement séduisante de ces femmes parées de robes voluptueuses ou de riches fourrures, sont remplacés par l'aspect cordial des hippies vêtus d'habits usés aux chaudes couleurs délavées, la nonchalance connotée par les pieds nus sales et les cheveux longs de Doc, le décontracté du jean et du velours côtelé. Les austères intérieurs art déco, la crasse des ruelles souillées, la grisaille de la pluie laissent quant à eux place aux hospitaliers restaurants de bord de mer à la décoration kitsch, au look confortable du

---

<sup>173</sup> James Naremore, *More Than Night*, *op. cit.*, p. 167.

<sup>174</sup> Marc Vernet, « Topologies du film noir », *L'avant-scène Cinéma*, n° 29-30, 1984, p. 18.

<sup>175</sup> James Naremore, *More Than Night*, *op. cit.*, p. 168.

vieil appartement aux meubles dépareillés de Doc, à la lumière et au bleu de la plage. Même les intérieurs de soir sont réconfortants, la lumière jaune, dorée, des luminaires et ampoules baignant les personnages d'un agréable halo. La sévérité et l'hostilité que l'iconographie noire insufflait à l'image ont laissé place à la légèreté et au réconfort; en entrevue, le réalisateur a d'ailleurs affirmé avoir voulu donner à son film l'aspect d'une vieille carte postale<sup>176</sup>.

Mais sous ce lustre rassurant, quelque chose cloche. Comme pour rappeler la filiation qui le lie au noir ainsi que le vice rongéant le monde qu'il donne à voir, le film laisse poindre çà et là des séquences visuellement stéréotypées qui jurent avec le reste de son esthétique. C'est ainsi que survient une scène de nuit, se déroulant dans ce qui ressemble à une zone portuaire industrielle. Enveloppé d'un épais brouillard et éclairé par un lampadaire qui peine à percer les ténèbres, Doc attend la venue d'un inconnu qui soudain sort de nulle part : c'est Coy Harligen (44.50). Les deux hommes discutent en chuchotant, le tison du joint qu'ils se partagent formant un point lumineux dans la pénombre. L'enquêteur, dont on perçoit à peine les traits, sa silhouette sombre éclairée à contre-jour, apprend l'existence du Golden Fang par son interlocuteur, sur le visage duquel se reflète une lumière qui révèle une anxiété profonde (annexe B, figures 1-2). Celle de l'individu confronté à la rude réalité du monde noir, à la paranoïa ambiante de la Californie post-mansonienne, confuse et désillusionnée. C'est aussi la réalité avec laquelle doit composer Doc, qui est exprimée et élaborée au fil du film par une série de moyens, qui viennent chacun à leur manière contredire la banalité à laquelle prétendent les images.

### 3.1.1. Narrativité sous influence

À l'instar de *The Big Sleep* sorti en 1946, qui ne présente lui non plus que très peu de caractéristiques stylistiques noires, *Inherent Vice* se définit comme un film noir avant tout par les circonvolutions de sa narration. Du long-métrage d'Howard Hawks, Delphine Letort observe que

---

<sup>176</sup> Mark Kermode, « Paul Thomas Anderson : 'Inherent Vice is like a sweet, dripping aching for the past' », *The Observer*, 2014, <<https://www.theguardian.com/film/2014/dec/28/paul-thomas-anderson-interview-inherent-vice-mark-kermode>>, consulté le 5 juillet 2020.

*Le Grand sommeil* s'enferme dans un récit labyrinthique de meurtres qui demeurent inexplicables jusqu'à la fin de l'aventure tandis que les cadavres s'amoncellent sans que l'on puisse vraiment s'attarder sur les motivations des meurtres. Le film s'intéresse davantage à forger des personnages et à proposer une forme visuelle qu'à narrer des événements, ce qui donne d'emblée à une intrigue terriblement embrouillée un sens second. Le film se concentre sur l'expérience du détective privé [...] <sup>177</sup>.

De la même manière, Paul Thomas Anderson met de côté l'attention aux détails, explications et contextualisations relatifs aux données de l'enquête qui auraient permis aux spectateurs de suivre facilement la trame narrative, plaçant ces derniers au même niveau que Doc, qui est empêtré jusqu'au cou dans le mystère. La traversée du labyrinthe devra se faire les yeux voilés par le brouillard de l'angoisse paranoïaque, du cannabis et autres substances. Une focalisation interne qui met en évidence l'intrication de l'enquête et du monde noir par le biais du montage et du rythme effréné du film.

On peut d'abord remarquer que les informations reçues par le protagoniste sont souvent incomplètes; un interlocuteur parle d'un personnage, d'un lieu ou d'une situation en omettant de nombreux détails, qui seront – ou non – comblés plus tard dans le film. Par exemple lorsque Jade s'excuse auprès de Doc pour avoir collaboré avec la police et contribué à son arrestation, elle évoque Puck Beaverton. « What's a Puck Beaverton? », demande le détective (44.29). « He's a bald-headed asshole with a swastika tattoo you don't want to meet », répond évasivement la jeune femme avant de s'esquiver. L'éclaircissement amène plus de questions – en quoi est-il un *asshole* et pourquoi Doc ne voudrait-il pas le rencontrer? –, qui ne seront résolues que plus tard lorsqu'on apprendra que Beaverton est l'homme de main de Mickey Wolfmann, que c'est lui qui a assommé Doc au Chick Planet et qu'il a trempé dans l'histoire du faux suicide de Coy. Autre exemple : Coy Harligen ne cesse de désigner vaguement les gens qui l'emploient par le pronom « they ». Lorsque Doc lui demande : « Listen, who set you up with these people? Where did it come from? I mean, come on, give me a glimpse here, man », son interlocuteur refuse de satisfaire sa curiosité; « I realised how often people ask questions they already know the answer to. They just want to hear it from another voice. Like one outside

---

<sup>177</sup> Delphine Letort, *op. cit.*, p. 46.

their head. You better find Shasta Fay. » (1.03.30), susurre mystérieusement l'informateur avant de s'effacer. Dans le roman, Shasta finira par révéler au protagoniste que c'est elle qui a mis Coy en lien avec Burk Studger, un acteur déchu à la solde du Golden Fang qui a engagé le saxophoniste, mais dans le film, lorsque Doc retrouve sa bien-aimée, le sujet de Coy n'est pas abordé. L'enquêteur n'apprend pas comment le musicien en est venu à s'embrigader, et le spectateur ou la spectatrice non plus. À ces blancs narratifs qui tardent à être comblés ou qui ne le sont jamais s'ajoutent la rapidité avec laquelle s'accumulent les informations et l'impossibilité pour les spectateurs de rattraper leur souffle avant la prochaine rafale de renseignements. « Devant un tableau, ou en lisant un roman, je suis libre de gérer ce temps, de l'accélérer, de le ralentir, de le diriger sur telle ou telle partie de l'œuvre. Face au film, je n'ai pas cette latitude<sup>178</sup> »; au cinéma les images défilent au rythme imperturbable de 24 par seconde. Impossible alors, à moins de dénaturer l'expérience filmique, de retourner au début de la séquence épineuse comme on pourrait le faire avec un roman pour prendre le temps de mieux l'assimiler. Le montage continue son œuvre, enchaînant les plans et les scènes, et l'information manquée le restera pour l'entièreté du film. Les données incomplètes continuent de s'accumuler et de s'enchevêtrer en un tout dont on peine à se dépêtrer.

Pour ne rien arranger, les personnages secondaires aussi défilent à une cadence déstabilisante : tante Reet, Dr. Threeply, Japonica Fenway, Clancy Charlock, les agents Flatweed et Borderline, Luz, Riggs, Tariq Khalil, Sloane Wolfmann, etc. Contrairement au roman où chacun refait surface à au moins une reprise, dans le film ces personnages ne réapparaissent jamais. Ainsi lorsque leur nom est évoqué de nombreuses scènes plus tard, les chances qu'on échoue à se rappeler leur identité et ce qui les lie à l'enquête sont fortes. Et puis bien sûr il y a ces événements qui surviennent sans qu'aucune explication satisfaisante ne leur soit rattachée; la mort de Glen Charlock, la réapparition de Wolfmann, la capture du navire Golden Fang par les autorités et bien d'autres. Ensevelis sous la confusion ambiante, on est porté à croire qu'on a simplement loupé les renseignements nécessaires à l'intelligibilité de ces rebondissements, comme c'est le cas pour tant d'autres détails. Les plus déterminés

---

<sup>178</sup> Jacques Aumont, *L'interprétation des films*, Paris, Armand Colin, 2017, livre numérique.

visionneront peut-être le film à nouveau dans l'espoir de percer le mystère du Golden Fang mais voilà : la clé permettant sa résolution n'est simplement pas donnée.

### 3.1.2. La musique

Atout polyvalent s'étant imposé avant même l'arrivée du parlant, « film music is at once a gel, a space, a language, a cradle, a beat, a signifier of internal depth and emotion as well as a provider of emphasis on visual movement and spectacle<sup>179</sup>. » « La musique, d'abord, habite chez les personnages. [...] Elle permet de caractériser le milieu où se déroule l'action, la classe sociale à laquelle appartiennent les protagonistes, et pour lesquels le cinéma recourt à des stéréotypes immédiats<sup>180</sup> ». Quelques morceaux remplissent ce rôle dans *Inherent Vice*, notamment *Harvest* (1972) et *Journey Through the Past* (1972) de Neil Young, *Vitamin C* (1972) de CAN, *Les Fleurs* (1970) de Minnie Riperton et *Here Come The Ho-Dads* (1962) de The Marketts. On imagine sans mal Doc en voiture, le son de l'autoradio à fond, tapant du pied à ces sonorités de rock expérimental et psychédélique, de surf rock décontracté, de soul funky et de folk. Un ensemble de chansons qui porte en lui le référent de la contreculture californienne du début des *seventies*, en somme, et qui participe à la fois à caractériser le protagoniste et à délimiter temporellement la diégèse. Cela dit, une importante partie de la trame sonore est constituée de morceaux originaux composés par Johnny Greenwood, membre de Radiohead et fidèle collaborateur de Paul Thomas Anderson. Quelques-uns sont doux, joués dans des scènes attendrissantes comme lorsque Coy Harligen retrouve sa famille, mais ce sont surtout les mélodies qui transmettent un sentiment d'angoisse et de danger qui priment et sur lesquelles nous nous concentrerons, en raison de l'impact profond qu'elles ont sur l'expérience spectatorielle.

Enregistrés en grande partie avec le Royal Philharmonic Orchestra, les arrangements de Greenwood communiquent la paranoïa grandissante de Doc; « ce que la musique traduit le plus

---

<sup>179</sup> Claudia Gorbman, « Why Music? The Sound Film and its Spectator », *Movie Music, The Film Reader*, Londres et New York, Routledge, coll. « In Focus », 2003, p. 39.

<sup>180</sup> Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 1995, p. 241.

finement et richement, sans que rien au cinéma puisse la remplacer dans cet emploi, c'est le flux changeant des émotions ressenties par un personnage<sup>181</sup>. » Au fil du film, l'intensité de la musique ne cesse de monter, augmentant en rythme et en complexité concurremment au malaise du protagoniste. On sent celui-ci poindre dès le début (6.20), lorsque Shasta apparaît et que le son diaphane et lancinant d'une clarinette commence à se faire entendre alors que la jeune femme dévoile le trouble qui l'habite. Envoûtante, évoquant presque quelque chose de surnaturel, la mélodie connote la perplexité de Doc devant la situation : s'il est heureux du retour de la femme qu'il croyait à tout jamais perdue, son arrivée abrupte et inattendue le trouble, tout comme le changement radical opéré en elle et la complexité de la situation dans laquelle elle l'implique – les informations manquent, et l'imprécision de celles qu'elle partage cultive le mystère. La musique s'étire jusqu'au départ de l'être aimée, qui laisse Doc seul et donne le coup d'envoi de l'enquête et du film, dont le titre flamboyant apparaît d'un coup, retentissant, accompagné par *Vitamin C* de CAN. Les ambiances sonores de Greenwood reviennent à quelques reprises ensuite, chaque fois plus inquiétantes, mais c'est lorsque le protagoniste découvre une facette insoupçonnée du Golden Fang – le syndicat de dentistes – qu'on sent que la paranoïa éclate pour de bon. On voit Doc déambuler dans une clinique dentaire en apparence normale, pleine de dentistes opérant leurs patients étendus sur des chaises, d'hygiénistes s'afférant, d'autres patients attendant (1.19.45); en arrière-plan, les notes répétitives, lentes (30 bpm), obsédantes qui semblent provenir d'un xylophone. Puis, en surimpression apparaît le visage d'une cliente de Doc rencontrée plus tôt dans le film, on l'entend une seconde fois parler des nouvelles dents qu'elle a dû s'offrir pour réparer les dégâts occasionnés à sa dentition par son ancienne dépendance à l'héroïne. Se rajoute le son électronique et distordu d'un synthétiseur jouant un staccato agressif et rapide (150 bpm); on saisit que Doc, sous l'influence de la cocaïne, vient d'établir un lien entre le Golden Fang et le syndicat de dentistes : les bandits ont trouvé un moyen inusité de profiter des ravages entraînés par la vente de leur drogue. Devant le constat que toute chose, même la plus banale, peut dissimuler l'œuvre du groupuscule criminel, plus rien n'est digne de confiance. Lorsqu'il revient dans le bureau adjacent à la clinique, la rencontre inattendue avec Japonica Fenway, une vieille connaissance, est pressentie comme une troublante coïncidence, d'autant que la

---

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 225.

jeune femme parle de son internement à Chryskylodon, l'institut psychiatrique où Wolfmann serait possiblement détenu. La musique se poursuit, mais les notes du xylophone ont subtilement commencé à se distendre jusqu'à adopter des sonorités angoissantes; ce sont celles de l'onde Martenot, instrument de musique électronique rappelant un mélange d'orgue et de thérémine et dont les sons inquiétants évoquent les films de fantômes. Une série d'événements s'ensuit : Doc, Denis, Japonica et le Dr. Blatnoyd se retrouvent tous ensemble, consomment de la cocaïne puis partent en voiture pour se faire contrôler par la police qui les soupçonne de former un culte. Il devient évident que Japonica, qui se trouve au volant, est en plein *bad trip* et Blatnoyd crie de panique, craignant que ne soit découvert le contenu d'une boîte qu'il transporte et dont on ne connaîtra jamais le contenu. L'anxiété atteint son paroxysme pour verser dans l'hystérie, comme l'exprime la musique qui a conservé les mêmes motifs, mais s'est accélérée et complexifiée à l'excès par l'ajout de plusieurs instruments.

La même harmonie reviendra plus tard dans le film, lorsque Doc consultera les dossiers sous scellés d'Adrian Prussia et qu'il découvrira l'existence des liens entre l'homme, le Golden Fang, le système judiciaire, Bigfoot et son défunt partenaire. L'étendue de la toile, des liens fortuits unissant tous les éléments du récit, s'agrandit et se complexifie encore, tout comme la musique à laquelle s'ajoutent des arrangements de cordes et de vents supplémentaires, immergeant l'image dans un climat d'angoisse insoutenable. Lorsque l'enquêteur visite Chryskylodon, une autre mélodie qui fait encore une fois usage de l'onde Martenot teinte le vaste lieu d'une ambiance malsaine et surnaturelle, lui donnant l'air hanté – les deux seuls revenants se manifestant étant Coy, puis Mickey Wolfmann en chair et en os. Le retour énigmatique de Shasta et le coût qui s'ensuit, se déroulant de manière sobre et filmés en partie par un long et discret plan-séquence, est coloré par le son d'abord lancinant, puis intense de l'orchestre qui trahit le tumulte intérieur des personnages, ainsi que la méfiance de Doc envers la jeune femme qui pourrait cacher quelque chose. Il ausculte notamment son cou lorsqu'elle s'endort, sans doute à la recherche de marques laissées par des crocs d'or qui l'auraient comme vampirisée. Dans tous ces cas, « the signification attained through the use of its music [...] wards off the displeasure of the image's potential ambiguity, which Barthes characterized "the

terror of uncertain signs."<sup>182</sup> » La musique, en somme, agit comme *fonction d'ancrage* telle que l'entend Roland Barthes; elle « dirige le [spectateur] entre les signifiés de l'image, lui en fait éviter certains et en recevoir d'autres; à travers un *dispatching* souvent subtil, [elle] le téléguide vers un sens choisi à l'avance<sup>183</sup>. » Dans les passages relevés, bien que les images soient en apparence inoffensives, la musique dénote l'angoisse de Doc et incite le spectateur et la spectatrice à cultiver l'appréhension, à remettre en doute l'évidence. Dans la séquence analysée, les sons stridents des instruments odontologiques entendus dans la clinique deviennent ceux d'une mécanique infernale, les yeux de Japonica et du Dr. Blatnoyd se teintent de folie mais surtout, le moindre signe devient suspicieux et se charge de potentialités menaçantes. C'est que « sound-track music [...] connects us to the spectacle on screen by invoking a dimension of depth, of interiority, borrowed from the responses of our own bodies as we listen to the insistent production of rhythms, tone colors, and changes in dynamics<sup>184</sup>. » Par l'entremise de la musique, par son rythme qui s'accélère, ses tons inquiétants et dissonants qui contredisent la normalité de l'image, s'installe la paranoïa – la conviction « qu'il y a quelque chose de caché derrière les apparences visibles, dont le sens immédiat est évanoui. [...] Le monde se présente alors comme un ensemble de signes qui exigent d'être décodés<sup>185</sup>. » Alors si la musique accomplit la fonction d'ancrage en dirigeant notre interprétation, relevant le malaise du protagoniste, elle crée paradoxalement un effet polysémique en nous incitant à remettre en cause l'innocence des signes rencontrés et à leur chercher de nouveaux signifiés. Une attitude qui tournera à vide puisque la scène du dentiste, tout comme le reste du récit, se termine sans que rien de concret ne soit jamais confirmé à propos du Golden Fang; la perspicacité de Doc a-t-elle su révéler la conspiration, ou l'organisation n'est-elle que pure fantaisie? Aucun moyen de le déterminer, le spectateur et la spectatrice se sont laissés prendre au mensonge et à la confusion propres au monde noir.

---

<sup>182</sup> Claudia Gorbman, *op. cit.*, p. 40.

<sup>183</sup> Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, « Recherches sémiologiques », 1964, p. 44.

<sup>184</sup> Lawrence Kramer, « Musical Narratology : A Theoretical Outline », *Indiana Theory Review*, vol. 12, 1991, p. 156.

<sup>185</sup> Luc Boltanski, *op. cit.*, p. 244.

### 3.1.3. Forer l'énigme, s'enfoncer dans l'image...

Dans la scène que nous venons d'analyser, celle du bureau de dentistes, les spectateurs et spectatrices attentifs auront peut-être remarqué la présence exagérée de décorations à l'effigie de bateaux dissimulées un peu partout dans l'image : une maquette métallique accrochée au mur, un navire dans une bouteille sur le bureau du dentiste, trois modèles miniatures derrière le bureau, une autre maquette métallique dans la clinique attenante. Prodigeux hasard, ou signe que le syndicat de dentistes constitue bel et bien une branche du Golden Fang? L'ambiguïté est d'autant plus forte qu'il est possible de dénicher la subtile présence d'autres navires ailleurs dans le film : lorsque Bigfoot défonce la porte de Doc à la fin, on en trouve un dessiné sur le mur (2.17.08); on repère des bibelots de bateaux et un cadre du Golden Fang dans le bureau d'Adrian Prussia (1.56.35); quand Shasta quitte le protagoniste au tout début, au loin dans l'océan on perçoit les lumières d'une sombre embarcation qu'on peut hasarder être le Golden Fang (08.35); et avant cela, même, dans l'appartement de Doc se trouve déjà un bateau dans une bouteille (05.30) (annexe B, figures 3 à 6). Ce petit jeu de cache-cache va jusqu'à déborder dans la dimension paratextuelle du film, l'embarcation des criminels s'incrétant dans certaines versions de l'affiche et de la jaquette du DVD (annexe C). L'attitude paranoïaque encourage à voir là un signe de l'omnipotence du Golden Fang, qui surveillerait Doc durant toutes les étapes de son enquête, et qui l'aurait eu à l'œil avant même qu'il ne débute son investigation. Il faut toutefois admettre que nous n'en avons jamais la confirmation, qu'à l'instar du roman l'existence de l'organisation criminelle reste invérifiable, et que le mystère résiste à toute tentative d'élucidation. Une supercherie délibérée, car un si grand nombre d'effigies de navires ne s'est certainement pas incrusté de manière fortuite dans le tissu du film lors du tournage; « la signification est incluse dans les films, qui ne sont pas des images innocentes mais résultent d'un grand nombre de choix, positifs et négatifs<sup>186</sup> » – montage, cadrage, direction artistique, et donc chaque objet et accessoire contenu dans l'image. Ce piège élaboré par la profondeur de champ et la composition des plans se répète sous des formes différentes ailleurs dans le film. Dans la scène où Doc entre dans Chryskylodon, un plan d'ensemble montre l'intérieur de l'institut, que traverse le groupe composé de l'enquêteur et des spécialistes. L'œil est attiré par

---

<sup>186</sup> Jacques Aumont, *op. cit.*

ce sujet mouvant qui avance vers la droite du cadre alors que ce dernier effectue un travelling latéral. Le groupe discute, et notre attention concertée par leur interaction et leurs mouvements risque fort de manquer une autre action se déroulant en arrière-plan, dans la portion gauche de l'écran : pour un bref instant, on y voit par une fenêtre des gardes vêtus de soutanes blanches et armés de mitraillettes qui pourchassent un patient (1.32.05). Autre détail se fondant dans l'image, lorsque Doc et Coy discutent à voix basse dans la maison des Boards, on perçoit du coin de l'œil, par une fenêtre derrière les deux hommes, des gens qui passent de temps en temps à l'extérieur. La plupart ne fait que traverser le cadre, mais on peut observer un homme d'un certain âge, dont le profil jure avec celui des jeunes hippies fréquentant les lieux, passer, ralentir et jeter un coup d'œil inquisiteur au duo (1.01.37). À la fin de l'entretien, le même mystérieux personnage revient, toujours l'air de flâner, pour fixer Doc à nouveau (1.03.43) (annexe B, figures 7 à 10). Dans ces deux cas, la signification reste incertaine : l'enquêteur est-il en danger à Chryskylodon? Et est-il suivi par des agents du Golden Fang, ou l'homme de la fenêtre n'est-il qu'un simple passant profitant de l'air frais? Comme pour l'omniprésence des navires, ces questions demeurent sans réponse.

Au-delà des conséquences qu'il supposerait pour l'énigme du Golden Fang, ce lot de faux indices importe surtout pour la mise en abyme de l'enquête qu'il participe à élaborer. Comme le détective, le spectateur ou la spectatrice doit scruter attentivement les signes pour prélever les anomalies et les motifs, démêler les nœuds afin de percer le voile de la confusion, mais surtout se méfier des signes trompeurs et accepter l'incohérence du monde noir. À l'instar du roman, les efforts ayant été mis en place par des spectateurs pour mieux comprendre le film d'Anderson sont remarquables et témoignent de l'efficacité des stratégies opacifiant le récit. En ligne, on peut notamment trouver un guide intitulé *The Inherent Vice Film Companion* qui s'évertue, en une cinquantaine de pages, à résumer chaque scène et à relever une foule de détails comme les liens intertextuels, les produits de consommation, les expressions et les effigies de bateaux rencontrés<sup>187</sup>. Il y a aussi *Increment Vice*, un podcast dédié à décortiquer le long métrage scène par scène, qui est toujours en production au moment du dépôt de notre mémoire – chaque épisode consiste en une discussion d'environ 1h30 entre l'animateur et un

---

<sup>187</sup> Victor Obeck, *The Inherent Vice Film Companion*, 2017, 55 p. Disponible en ligne sur <<https://vobeck.wixsite.com/obeck/ivfc>>.

invité, et le projet en est à son quarantième épisode (additionnons : cela donne grosso modo soixante heures de contenu)<sup>188</sup>.

On peut affirmer sans peine qu'*Inherent Vice* est de ces films qui demandent d'être visionnés plus d'une fois. Seules les plongées subséquentes dans l'enquête de Doc permettent de mieux se repérer au sein du labyrinthe noir; au fil du temps on en vient à mémoriser le bon chemin, les détours et culs-de-sac à éviter. On se fait à l'idée que l'enquête ne mène nulle part, que la structure narrative, le montage, la musique et la profondeur de champ nous dirigent sur de fausses pistes. Mais en cours de route on aura peut-être aussi fini par remarquer qu'il existe bien une sortie, qui est à chercher ailleurs : il faut dépasser la surface de l'image et les considérations narratives, plonger dans l'image et le temps.

### 3.2. Deleuze et le cinéma

Parus respectivement en 1983 et en 1985, *Cinéma 1* et *2* de Gilles Deleuze proposent une approche du cinéma fondée sur l'empirisme supérieur qui renouvelle la manière dont nous réfléchissons les films en écartant la primauté de la réflexion et des concepts pour privilégier l'intuition et les sensations<sup>189</sup>. Pour le philosophe français, « chaque film possède une grammaire de mouvements qui organise sa signification<sup>190</sup> », c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'employer des théories toutes faites pour les coller à l'œuvre et y apposer un sens, mais plutôt de l'observer pour y déceler la logique qui lui est propre, en comprendre l'organisation, l'approprier. Plus spécifiquement, la méthode deleuzienne prend appui sur les thèses de Bergson relatives au mouvement pour établir que le cinéma nous donne « une image moyenne à laquelle le mouvement ne s'ajoute pas, ne s'additionne pas : le mouvement appartient au contraire à l'image moyenne comme donnée immédiate<sup>191</sup>. » Le mouvement ne consiste pas en la distance parcourue entre un point A et un point B, il est la translation s'accomplissant dans

---

<sup>188</sup> Travis Woods et Blake Howard, *Increment Vice*, 2019-2020, 40 épisodes de 90 min.

<sup>189</sup> Serge Cardinal, *Deleuze au cinéma : Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, p. XV-XVI.

<sup>190</sup> Jean-Pierre Esquenazi, *L'analyse de film avec Deleuze*, Paris, CNRS, 2017, livre numérique.

<sup>191</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 11.

le présent immédiat, le geste en train de s'actualiser. Mettons le film sur pause et le mouvement disparaît; on se retrouve avec un simple photogramme, une photographie; un tout autre médium. Ainsi l'unité minimale des longs métrages est l'image, qui peut comprendre une série de plans comme un champ-contrechamp, ou encore les différentes valeurs d'un plan-séquence : ce sont là des unités insécables dont on ne peut fragmenter le mouvement au risque de perdre leur essence. Un plan d'un champ-contrechamp n'a de sens qu'en relation avec les autres qui le précèdent et le suivent dans la chaîne que constitue l'image, et l'isoler, c'est le priver de toute sa portée. Autrement, Deleuze dit du mouvement qu'il présente deux faces, qui concourent chacune à façonner l'œuvre : « Il présente des modifications de position relative dans un ensemble ou des ensembles, il exprime des changements absolus dans un tout<sup>192</sup>. » D'un côté, chaque mouvement transforme l'espace inscrit à l'écran et les relations des personnages et objets avec ce dernier. C'est par le mouvement qu'ils s'y déplacent, se rapprochent, s'éloignent, et c'est ainsi que se forment les dynamiques et une progression donnant vie à un récit. De l'autre côté, le mouvement est indivisible, il fonde un rythme et une durée; il façonne la composition interne du film, exprime le changement dans son Tout<sup>193</sup>. Notons enfin que pour le philosophe français, « seul le mouvement des images et l'organisation du temps créent des signes au cinéma : ni langue, ni narration, ni énonciation ne sont nécessaires. » Animées, les images donnent vie à ces textures et matières qui « nous "font signe", qui sont les signes de l'œuvre : celles à partir desquelles nous comprenons celle-ci comme un objet doué de signification. Quelque chose du film nous saisit, nous oblige à être attentifs, nous surprend ou nous dépasse<sup>194</sup> ».

Chacun des signes et mouvements est alimenté par une Idée, un problème, un motif qui constitue l'orientation particulière de toute l'œuvre cinématographique. Au fil de cette dernière l'Idée est amenée à changer de forme et à évoluer, emportant dans son sillon les personnages, altérant le milieu dans lequel ils évoluent. À la fois germe et horizon, elle est l'obsession vers laquelle tend le Tout, qu'elle nourrit et dont elle dépend<sup>195</sup>. Nous chercherons donc à

---

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>193</sup> Jean-Pierre Esquenazi, *L'analyse de film avec Deleuze, op. cit.*

<sup>194</sup> *Ibid.*

<sup>195</sup> *Ibid.*

circonscrire l'Idée directrice d'*Inherent Vice* en nous inspirant des concepts d'*image-mouvement* et d'*image-temps* développés par Deleuze, que nous ne suivrons toutefois pas de manière exhaustive, ce qui aurait nécessité un mémoire à part entière.

### 3.2.1. L'enquête et le genre : le leurre de l'image-mouvement

Sur l'écran muet, des mouvements donnent à voir des images; c'est une conception du temps qui s'élabore avant toute chose : « l'image-mouvement constitue le temps sous sa forme empirique, le cours du temps : un présent successif suivant un rapport extrinsèque de l'avant et de l'après, tel que le passé est un ancien présent, et le futur, un présent à venir<sup>196</sup>. » Ce régime de l'image émule donc la perception organique de l'être humain, qui prélève les informations du flux matériel continu qu'est l'existence, du monde tel qu'il s'offre à nous, pour lui permettre d'agir sur son environnement<sup>197</sup>. Cette relation de causalité mène le cinéma à élaborer ce que Deleuze nomme la situation sensori-motrice, qui « a pour espace un milieu bien qualifié, et suppose une action qui la dévoile, ou suscite une réaction qui s'y adapte ou la modifie<sup>198</sup> ». En pratique, cela signifie que les images-mouvement donnent forme à un univers diégétique délimité, dans lequel un personnage se voit confronté à une situation qui l'affecte émotionnellement et l'incite à entreprendre des actions concrètes pour en éclaircir les tenants ou affronter un obstacle. L'image-mouvement est donc tout indiquée pour le développement d'œuvres narratives; c'est le régime de l'âge d'or hollywoodien, celui que favorisent les films d'action et le cinéma commercial, aussi.

Penchons-nous d'abord sur le milieu : ce dernier

actualise toujours plusieurs qualités et puissances. Il en opère une synthèse globale, il est lui-même l'Ambiance ou l'Englobant [...]. Le milieu et ses forces s'incurvent, ils agissent sur le personnage, lui lancent un défi, et constituent une situation dans laquelle il est pris. Le personnage réagit à son tour (action

---

<sup>196</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 354.

<sup>197</sup> Serge Cardinal, *op. cit.*, p. 130.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 13.

proprement dite) de manière à répondre à la situation, à modifier le milieu, ou son rapport avec le milieu, avec la situation, avec d'autres personnages<sup>199</sup>.

Nous l'avons établi clairement dans la première partie de ce chapitre, le milieu dans lequel se déroule *Inherent Vice* est le monde noir, vicié, de la Californie du sud des années 1970. Plus encore, ce qui le détermine est l'ambivalence, une dynamique de l'antithèse s'établissant par le contraste des apparences douces et agréables, chaleureuses et innocentes, et un fond pourri où règne le danger, le mensonge et le vice. On peut notamment deviner cette part sous-jacente du milieu par la musique, ce que nous avons relevé plus tôt, mais aussi par les interactions du protagoniste avec son environnement et les différents personnages le peuplant. Par exemple, l'aviissement des forces de l'ordre contribue beaucoup à la constitution d'un climat de malaise et d'insécurité. On peut entre autres remarquer l'hostilité patente des policiers lorsque Doc se dirige vers l'entrée du quartier général du LAPD pour ensuite en arpenter les bureaux. La caméra positionnée derrière le protagoniste le suit par un travelling avant permettant d'observer les nombreux policiers en uniforme croisés par l'enquêteur (1.05.07). Levant la tête pour le dévisager avec exagération, se retournant pour continuer de l'observer, arrêtant ce qu'ils entreprennent pour le fixer du regard, le corps raidi et alerte, certains adoptant même une mine dégoûtée, les officiers paraissent presque reliés entre eux, comme programmés pour intimider et chasser l'intrus. Aucune parole n'est prononcée par ces derniers, mais leur ressemblance – tous des hommes blancs en uniforme âgés de 30 à 50 ans – et la similitude de leurs gestes leur donne quelque chose d'artificiel, faisant d'eux moins de réels individus que des détails du décor, le Parker Center. Une impression s'expliquant par le rôle que jouerait secrètement la police de Los Angeles dans le complot du Golden Fang, mis en danger par l'enquête du protagoniste.

Le défi lancé à Doc par ce milieu semble être de réussir à percer l'ambiguïté : faire la part entre le vrai et le faux, la sûreté et le danger, le bien et le mal. Or voilà, une faille commence à s'esquisser dans le schème sensori-moteur : aucune des deux formules qui lui permettent de se déployer<sup>200</sup> ne structure le film. La raison en est que les actions sont rarement posées par le

---

<sup>199</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, op. cit., p. 197.

<sup>200</sup> Deleuze les surnomme SAS' et ASA'. Dans la première, le héros plongé dans une situation commet une action pour en modifier les tenants, ce qui entraîne une situation altérée. Dans la deuxième forme,

protagoniste : c'est presque toujours un autre personnage ou bien le hasard qui mettent en branle les actions. Ainsi, ce sont Tariq et Clancy Charlock qui prennent l'initiative de rencontrer Doc à son bureau, Hope qui lui téléphone pour l'engager. Les informations fournies quand ils élaborent leurs requêtes l'aiguillonnent de manière inattendue dans l'investigation qu'il menait déjà. Shasta dirige le protagoniste vers le syndicat de dentistes par sa carte postale, et Coy se présente à lui après avoir organisé leur rencontre. Mieux encore, les objectifs principaux de l'enquête de Doc sont tous atteints sans qu'il n'ait à faire quoi que ce soit : Shasta réapparaît par elle-même, la menace planant sur elle semble éteinte, et Mickey Wolfmann est libéré par le FBI. Même lorsque le détective se décide à agir, le hasard s'occupe à nouveau de faire les choses à sa place; il entreprend de trouver un moyen pour libérer Coy, mais son plan tourne mal. De fil en aiguille, Bigfoot vole l'héroïne du Golden Fang et en dissimule secrètement une partie dans la voiture de Doc, qui se planque chez lui avec la cargaison puis attend assis sur une chaise. Crocker Frenway, une vieille connaissance au service de l'organisation criminelle, l'appelle alors pour lui proposer un échange à l'amiable, le soulageant miraculeusement de la délicate tâche de disposer du fardeau. Doc saisit l'occasion tendue sur un plateau d'argent et quand on lui demande la compensation désirée en échange de l'héroïne, il propose simplement la libération de Coy. Normalement le schème sensori-moteur donne lieu « a tout un chemin spatio-temporel [...] par lequel le héros devient "capable" de l'action; et sa puissance, égale à celle de l'englobant », du milieu. « Il faut que sa grandeur et sa puissance s'actualisent. Il faut qu'il renonce à sa retraite, à sa paix intérieure, ou bien qu'il retrouve les forces dont la situation l'a privée<sup>201</sup> ». Mais dans le film d'Anderson, on vient de le voir, ce n'est pas Doc qui travaille à accumuler des forces pour se préparer à affronter un milieu, mais le milieu qui lui donne une leçon, lui montre comment faire et le place devant la contrainte. Le mouvement privilégié par Doc est l'immobilisme. Les images le montrant assis à ruminer abondent : quand on l'aperçoit la première fois, il est étendu sur son divan, occupé à rêvasser; on le trouve par la suite allongé sur une table d'examen médical, les jambes dans des étriers à fumer un joint, couché sur le sable reprenant connaissance, avachi dans une chaise à

---

c'est une action qui vient révéler au héros une situation, qui l'incitera à entreprendre une nouvelle action. Selon Deleuze, les films noirs comme *The Big Sleep* et *The Maltese Falcon* se caractérisent par la formule ASA'. (*Cinéma 1 : L'image-mouvement*, p. 225)

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 213.

respirer du gaz hilarant et étalé sur son divan à visionner la télé, chacune de ces poses débutant une scène différente par l'inaction. Sans parler de toutes ces longues séquences passées assis sur une chaise à écouter un client lui refiler des informations qu'il n'avait pas suspectées jusque-là.

L'enchaînement de la perception à l'action qui fonde l'image-mouvement est brisé car il n'aboutit jamais, produisant une faille dans la trame du film; il s'agit de ce que Deleuze nomme une rupture du schème sensori-moteur

– il n'est plus possible de s'imprégner désormais de la situation, d'y percevoir les indices d'une action à entreprendre, d'y distribuer les forces alliées et antagonistes, d'accomplir cette action en la divisant en duels successifs, etc.; mais aussi et surtout la rupture du schème sensori-moteur signifie la montée d'une nouvelle sensibilité, la production de nouveaux espaces, la création de nouveaux moyens de connaissance et d'Action, etc. La rupture du schème sensori-moteur ne signifie pas seulement que les personnages et le spectateur ne sont plus capables de certaines choses, [...] mais aussi, et pour les mêmes raisons, qu'ils sont capables désormais d'autre chose<sup>202</sup>.

Une relation différente au monde et au sensible s'est installée.

### 3.2.2. L'écueil de la nostalgie : l'image-temps

Faisant irruption dans l'enchaînement du temps chronologique, empirique, apparaît une image qui enraye la fluidité du schème sensori-moteur; « on dirait que l'action flotte dans la situation plus qu'elle ne l'achève ou ne la resserre<sup>203</sup>. » L'image-temps introduit un rapport direct de la perception à la pensée et au temps différent de celui qu'expérimente l'humain avec son environnement physique; c'est celui de l'affect. Apparaît une dimension nouvelle dans laquelle « toute référence de l'image ou de la description à un objet supposé indépendant ne disparaît pas, mais se subordonne maintenant aux éléments et rapports intérieurs qui tendent à remplacer l'objet, à l'effacer à mesure qu'il apparaît, le déplaçant toujours. » Deleuze poursuit en exemplifiant ses propos par une formule de Godard : « ce n'est pas du sang, c'est du

---

<sup>202</sup> Serge Cardinal, *op. cit.*, p. 135.

<sup>203</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, *op. cit.*, p. 11.

rouge<sup>204</sup> ». On comprend donc que l'image-temps dissout les liens unissant les signifiants à leurs signifiés pour exposer le contenu de l'image sous un jour nouveau; il incombe au spectateur et à la spectatrice de lui trouver un autre sens selon des conditions inédites. Il est néanmoins primordial de comprendre qu'avec ce nouveau rapport « l'image-mouvement n'a pas disparu, mais n'existe plus que comme la première dimension d'une image qui ne cesse de croître en dimensions<sup>205</sup>. » Ce renversement rend explicite et efficace

certains des caractères qui jusqu'alors restaient implicites parce qu'en position de subordination. En s'insérant dans de nouvelles configurations, ces caractères font subir à l'image de départ une métamorphose, la rendant capable de produire ce qu'elle cherchait à repousser dans l'invisible<sup>206</sup>.

Et le temps, quant à lui, ne se déroule plus en une succession de présents. L'image-mouvement reproduisait l'écoulement du temps par les mouvements, le montage était naturalisant et suturait les plans de manière à renforcer l'impression de continuité, créant le temps tel que nous l'expérimentons quotidiennement; avec l'image-temps, « l'écran même est la membrane cérébrale où s'affrontent immédiatement, directement, le passé et le futur, l'intérieur et l'extérieur, sans distance assignable [...]. L'image n'a plus pour caractère premier l'espace et le mouvement, mais la topologie et le temps<sup>207</sup> ». Passé, présent et futur sont rassemblés et superposés dans un seul plan de sorte qu'« au lieu d'une image après l'autre, il y a une image plus une autre<sup>208</sup> ».

En délaissant la structure de l'enquête qui s'est révélée détraquée et fallacieuse pour nous concentrer à chercher des traces d'une conception d'un temps non-chronologique, nous découvrons une nouvelle dimension à *Inherent Vice*, un sens caché et refoulé. De nombreuses incohérences qui peinaient à s'expliquer lorsque le film était jaugé selon les critères de la causalité révèlent l'entièreté de leur portée. Une des plus importantes est la nature complexe du personnage de Sortilege, que nous avons pris soin d'éviter de traiter jusqu'à maintenant

---

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 34-35.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>206</sup> Serge Cardinal, *op. cit.*, p. 128.

<sup>207</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, *op. cit.*, p. 164.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 279.

faute de disposer des outils nécessaires pour la circonscrire avec justesse. Sortilege est d'abord un personnage du film, elle est l'amie de Doc avec qui on le voit interagir, elle s'incarne corporellement, bouge et intervient dans le milieu. Mais elle occupe aussi un second rôle plus remarquable, qui est celui du « narrateur délégué<sup>209</sup> », celui de Schéhérazade. C'est elle qui introduit le récit, son visage filmé en gros plan dans un lieu ensoleillé et indéterminé, prononçant les mots de l'incipit du roman de Pynchon :

She came along the alley and up the back steps the way she always used to. Doc hadn't seen her for two years. Nobody had. Back then it was always sandals, bottom half of a flower-print bikini, faded Country Joe & the Fish T-shirt. Tonight she was all in flatland gear, hair a lot shorter than he remembered, looking just like she swore she'd never look. (0.33)

Un fondu survient graduellement au fil de la dernière phrase et Sortilege s'efface pour laisser place à Shasta qui pénètre chez Doc. On ne la verra plus narrer pour le restant du film, mais sa voix reviendra fréquemment hanter l'image, commentant candidement ce qui s'y déroule, révélant les sentiments ou les pensées de Doc et fournissant des informations sur le déroulement de l'enquête par des phrases majoritairement empruntées au narrateur du roman. Son rôle devient toutefois paradoxal lorsque ses interventions se mettent à influencer sur le cours des événements, pourtant censés s'être déjà déroulés. Alors que le protagoniste s'apprête à monter dans sa voiture après avoir surpris Bigfoot volant l'héroïne du Golden Fang, la voix de Sortilege lui lance un avertissement en s'adressant directement à lui : « Pssst. Doper's ESP, Doc. Doper's ESP » (2.04.35). Le protagoniste entend la voix *off* et va vérifier son coffre, où il trouve des kilos de drogue. À un autre moment, l'enquêteur conduit vers Chryskylodon accompagné de Sortilege, assise sur le siège passager. C'est elle qui lui révèle que le nom de l'institut ne signifie pas « sérénité » en indien, plutôt « animal tooth made out of gold » en grec. Lorsque l'automobile arrive à destination, l'enquêteur est seul, la jeune femme a disparu (1.30.48). L'incongruité fait tiquer, à l'instar d'une autre séquence survenue plus tôt dans laquelle la volatilisation de Sortilege se fait de manière beaucoup plus subite. Les deux personnages sont encore en voiture, l'amie expose la situation de l'immobilier en Californie, mais elle semble parler seule puisque Doc ne lui répond pas (16.21). Il ne lui jette d'ailleurs

---

<sup>209</sup> André Gaudreault, *Du littéraire au filmique : Système du récit*, Montréal et Paris, Nota Bene et Nathan/Armand Colin, coll. « U », 1999, p. 136.

pas un seul regard et paraît ne pas l'entendre. Est-elle véritablement présente? Il y a alors un changement de plan soudain qui produit un faux raccord : l'axe est brisé, Doc ne bronche pas et Sortilege s'est inexplicablement envolée, elle paraît n'avoir jamais été là (annexe B, figures 11-12). Dans tous ces cas, les explications potentielles sont multiples : ces mystères s'expliquent par des hasards (Doc a eu un pressentiment, Sortilege a quitté le véhicule sans qu'on ne nous le montre), ou bien la jeune femme est la personnification de la pensée du protagoniste, elle possède certains pouvoirs, Doc l'a hallucinée, etc. Les spéculations s'accumulent sans trouver de confirmation dans le reste du film, puisque les règles qui régissent le mystérieux personnage semblent relever de l'aporie. Une condition typique de l'image-temps, pour laquelle la distinction entre le subjectif et l'objectif perd de son importance « à mesure que la situation optique ou la description visuelle remplacent l'action motrice. On tombe en effet dans un principe d'indéterminabilité, d'indiscernabilité : on ne sait plus ce qui est imaginaire ou réel, physique ou mental dans la situation<sup>210</sup>. » L'actuel et le virtuel « courent l'un derrière l'autre, échangent leur rôle et deviennent indiscernables<sup>211</sup> ». Ces irrégularités spatio-temporelles et la manière dont elles surviennent nous en apprennent beaucoup sur le récit : « C'est le règne des faux-raccords tel que Dreyer l'instaure. [...] Ayant perdu ses connexions sensori-motrices, l'espace concret cesse de s'organiser d'après des tensions et des résolutions de tension, d'après des buts, des obstacles, des moyens et même des détours<sup>212</sup>. » Ainsi cette présence qui commente le récit et y apparaît spontanément nous indique-t-elle le mode d'appréhension adéquat du film : il faut se détacher du temps chronologique et de la logique de la causalité.

Le schéma narratif sclérosé qui ne fait jamais progresser le récit est donc à délaissier, l'Idée se trouve ailleurs. C'est vers le héros qu'il faut se tourner pour en repérer la trace. Hébété et englué dans l'inaction, la marijuana n'apparaît en définitive que comme un prétexte à la flânerie et à la confusion lorsqu'on saisit que Doc est le héros de l'image-temps par excellence, qui est confronté à

---

<sup>210</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, op. cit., p. 15.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 168.

la part inassimilable du visible [qui] résiste tout autant à la sensibilité et à l'imagination qu'à la mémoire et à la pensée. C'est d'abord un point inassimilable pour la sensibilité pragmatique : trop fort, trop beau, trop injuste. C'est dans le même temps un point irrationnel pour une pensée de l'action : l'inévocable, l' inexplicable, l'indécidable, l'impossible, l'incommensurable<sup>213</sup>.

Face à cela, le personnage devient spectateur impuissant : « Il a beau bouger, courir, s'agiter, la situation dans laquelle il est déborde de toutes parts ses capacités motrices, et lui fait voir et entendre ce qui n'est plus justiciable en droit d'une réponse ou d'une action. Il enregistre plus qu'il ne réagit<sup>214</sup>. » Il s'agit d'une position d'impuissance, de voyance comme l'écrit Deleuze, qui constitue une autre faille par laquelle le temps s'introduit pour reconfigurer les paramètres naturalistes d'un cinéma exclusivement narratif. Que serait donc cette « part inassimilable du visible » dans *Inherent Vice*? Nous croyons qu'il s'agit de l'impitoyable sentiment de nostalgie, que vient ressasser chaque instant du film et qui l'imprègne depuis sa toute première image. Puisant sa force dans une relation conflictuelle au temps, la nostalgie se définit comme « a state of longing for something that is known to be irretrievable, but is sought anyway. In so far as it is rooted in disavowal, or suspension of disbelief, nostalgia is generally associated with fantasy ». S'établit donc une dialectique « between [a] longing for something idealised that has been lost, and an acknowledgement that this idealised something can never be retrieved in actuality<sup>215</sup> ». Une forte tension qui écartèle le présent entre deux horizons idéalisés mais incommunicables; un passé révolu qu'on refuse de laisser mourir et un futur gonflé d'impossibles espoirs.

La prégnance de la nostalgie se constitue notamment par la dissémination d'images qui peuvent passer pour de simples flashbacks, mais se révèlent être bien davantage. Elles surviennent à chaque fois que le protagoniste est seul avec ses pensées. Ainsi alors qu'il regarde par la fenêtre, un plan du bateau Golden Fang apparaît, puis laisse sa place au visage de Shasta en gros plan. L'arrière-fond est complètement noir et sa figure sombre se fait graduellement éclairer par une lumière rouge située en hors-champ (53.23) (annexe B, figure 13).

---

<sup>213</sup> Serge Cardinal, *op. cit.*, p. 138.

<sup>214</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>215</sup> Cook, Pam, « Rethinking Nostalgia », *Screening the Past : Memory and Nostalgia in Cinema*, New York, Routledge, 2005, p. 3 et 4.

Décontextualisée, l'image ne vaut que pour elle-même, la source de la lumière et la situation de Shasta ne sont jamais spécifiées et elles n'importent pas. La femme ne sourit pas en réaction à une blague ou à quelque chose d'agréable, elle est pure tendresse. La lumière perd sa propriété de luminescence et ne devient plus qu'un rouge, celui de l'amour, mais de la violence des sentiments trop difficiles à soutenir aussi, ce qui explique la brièveté de l'image. Il ne s'agit pas d'un souvenir exact ressuscitant un instant précis du passé, mais d'une image diffuse accumulant la somme des instants heureux vécus avec la femme aimée. Elle transmet de manière directe l'idéalisation du personnage, le désir impossible de le retrouver tel quel; elle est l'expression même de la nostalgie comme concept. « Elle fait saisir, elle est censée faire saisir quelque chose d'intolérable, d'insupportable<sup>216</sup> ». Des plans au fonctionnement analogue se trouvent ailleurs dans le film : le visage de Shasta en surimpression de celui de Doc (27.06), Shasta pénétrant lentement dans l'océan (1.13.23) (annexe B, figures 14 à 16)... La dernière image du genre que nous rencontrons émerge juste après que Doc et Shasta aient fait l'amour. La jeune femme somnole et son amant lui donne tendrement un baiser, puis il y a changement de plan. L'image montre les deux personnages se baladant sur la plage, souriant, l'air heureux (1.51.15), mais l'océan en arrière-plan en occupe la majeure partie. Une prédominance qui n'est pas innocente considérant les mots déclamés par Sortilege plus tard le film :

Yet there is no avoiding time, the sea of time, the sea of memory and forgetfulness, the years of promise, gone and unrecoverable, of the land almost allowed to claim its better destiny, only to have the claim jumped by evildoers known all too well, and taken instead and held hostage to the future we must live in now forever. (2.16.12)

Dans cette image, l'océan n'est plus une étendue d'eau où l'on se baigne et surfe; il est fluide et ingouvernable mémoire, sans fond; ressac et retour du même; houle, onde des souvenirs, d'imperturbables regrets. Dans le plan, les deux personnages sont par moments complètement entourés par l'eau, comme engloutis. Il faut se laisser couler dans cette étendue, rien ne sert de combattre le flot du « sea of time, the sea of memory and forgetfulness ». Ces images de Shasta rythment le récit par leur récurrence, celle du mouvement des vagues aboutissant successivement sur la plage. Affects jaillissant du film, échappant à la chaîne des situations-

---

<sup>216</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, op. cit., p. 29.

actions, elles forment des brèches par lesquelles les strates du passé se déversent pour imprégner le présent et le devenir du récit.

La nostalgie n'est toutefois pas l'apanage de Doc, elle hante aussi Bigfoot et constitue le lien particulier unissant les deux personnages. Leur connexion se remarque très tôt, de manière encore diffuse, par la symbolique évidente du téléphone : en montage alterné, on les voit discuter avec un appareil identique à l'oreille, tous les deux reliés par le câble du combiné, cordon ombilical (25.25) (annexe B, 17-18). Le point culminant de leur relation tumultueuse survient à la toute fin du film, alors que Doc est assis seul dans son salon à fumer un joint et que Bigfoot défonce la porte d'entrée pour accoster le protagoniste. Il lui prend le joint des mains pour en aspirer une bouffée, et les deux hommes se mettent à parler de manière synchrone. Sans un mot et le regard absent, Bigfoot s'enfonce ensuite le joint dans la bouche, le mâche un peu avant de se saisir du plateau plein de marijuana dont il ingurgite maladroitement le contenu, papiers *Zig Zag*, filtres et allumettes compris. Doc se met à pleurer et le policier quitte les lieux en continuant de mâcher. La séquence paraît d'une absurdité incroyable lorsque jaugée selon les critères des situations sensori-motrices, mais prend tout son sens une fois qu'on la comprend comme une image-temps, et le reste de la relation des deux personnages acquiert alors sa portée entière. La figure qui les détermine est celle du miroir inversé : d'un côté il y a Doc, célibataire sans enfant, habitant un modeste appartement, enfilant les joints, de l'autre Bigfoot, marié et père d'un enfant, vivant dans une maison petite-bourgeoise et appréciant les verres de scotch; le hippie porte des vêtements amples aux couleurs criardes, les cheveux en bataille, une barbe négligée, tandis que le policier a les cheveux en brosse, toujours vêtu de manière élégante et conservatrice, de vestons bruns sans un pli, de chemises et cravates. Bigfoot s'est empressé de quitter Gordita Beach pour tenter de gravir les échelons de la police, Doc est resté à la plage pour se la couler douce et occuper le boulot de détective privé. Mais plus significativement encore, c'est leur relation au deuil et au passé qui les relie : tandis que l'enquêteur, on l'a vu, peine à accepter la perte de Shasta et à trouver un moyen d'enterrer son passé, d'accepter le présent d'une réalité solitaire dans laquelle l'idéal hippie s'est effondré, le policier poursuit de son côté une vendetta qui perdure depuis dix ans, n'ayant pas cessé d'entretenir la douleur de la mort de son ancien collègue et bras droit. Le champ-contrechamp déraile, donc, il ne juxtapose plus deux corps spatialement séparés pour

les faire interagir, mais les superpose. « Au lieu d'une image après l'autre, il y a une image *plus* une autre<sup>217</sup> »; elle est surface réfléchissante, miroir, et les deux personnages se mettent à parler de manière synchrone. Quelque chose ne peut toutefois plus fonctionner, il y a fissure, car Doc a changé. Dans une ultime tentative pour préserver le lien qui l'unissait profondément à quelqu'un d'autre, Bigfoot tente maladroitement d'imiter le hippie en consommant la marijuana, et n'ayant aucune idée de la manière de procéder car la pratique étant contraire à sa nature, il échoue pathétiquement. Troublé, figé dans la position de voyance de l'image-temps, Doc reste impuissant à pleurer. « Are you okay, brother? / I'm not your brother. / No, but you could use a keeper. » (2.19.19) Le sort est comme conjuré, ce qui les reliait le plus intimement a disparu avec l'abdication de Doc.

### 3.2.3. Embrasser le monde

À première vue, *Inherent Vice* est une simple parodie de film noir. Elle paraît en reprendre la structure narrative, le milieu et les codes pour l'adapter avec humour aux années 1970 : une série d'actions concrètes qui prendrait la forme d'interrogatoires et d'affrontements dans lesquels Doc accumulerait des informations pour devenir assez fort et prêt à percer l'adversité du monde noir. Néanmoins, Doc est un personnage apathique; ce n'est pas lui qui pose les actions qui permettent au récit de se dérouler, mais le milieu et les personnages qui le peuplent qui s'en occupent. La confusion noire, décuplée, est toutefois le tremplin qui permet à l'image d'atteindre une dimension nouvelle, celle de l'affect. À l'instar du mystère du Golden Fang qui se dissimule sous d'inoffensives apparences, le tumulte intérieur de Doc et le véritable enjeu du récit se déroulent derrière l'évidence, en deçà de l'image. La réunion du protagoniste et de Shasta est en ce sens déterminante; ce plan-séquence de plus de six minutes durant lequel elle le nargue, s'étendant nue sur ses genoux pour lui vanter les prouesses sexuelles de Wolfmann, est le point marquant une césure (11.44.35). La violence de la nostalgie qui avait jusque-là été contenue est déchaînée par l'apparition inopinée de la jeune femme affublée de son chandail à l'effigie de Country Joe & The Fish et d'une culotte de bikini, les cheveux emmêlés, vision tout droit sortie du passé. D'une intensité sans nom et pourtant filmée de manière dépouillée,

---

<sup>217</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, op. cit., p. 279.

la scène place encore une fois Doc en position de passivité. Il est assis là, son joint éteint lui pendant stupidement à la bouche, puis les lèvres serrées en une moue d'amère retenue, résistant au défi de la jeune femme. Lorsqu'elle se couche sur lui le cadrage reste le même, mais la composition de l'image est désormais dérangeante; on n'aperçoit que des parties de corps juxtaposées, les fesses de Shasta, le haut de son visage, la tête de Doc se mélangeant (annexe B, figures 19-20). La tension ne pouvait être retenue, éclate, et le protagoniste frappe la femme, la retourne et lui fait sauvagement l'amour. Le coït est très bref, animal et maladroit, les grincements du divan de cuir et les halètements précèdent la tempête, le plan est toujours inconfortable; on ne voit de Shasta que le visage sur lequel coule une unique larme et Doc, dont on peine à percevoir la figure, ne cesse de quitter le champ de la caméra. Les personnages sont comme tassés dans un cadre trop petit pour eux. La réunion tant espérée ne s'est pas déroulée comme souhaité, quelque chose a changé. « This doesn't mean we're back together. » Shasta révèle alors que durant sa croisière sur le Golden Fang, on lui a dit qu'elle n'était pas assurable pour cause d'*inherent vice*.

Une partie de cette femme vivra pour toujours en Doc, elle est un morceau de son passé qu'il traînera partout avec lui, inévitablement; l'amertume du passé doit toutefois être délaissée au profit du présent et de l'avenir. Pour Deleuze, « le fait moderne, c'est que nous ne croyons plus en ce monde. Nous ne croyons même pas aux événements qui nous arrivent, l'amour, la mort, comme s'ils ne nous concernaient qu'à moitié. [...] Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde<sup>218</sup> ». Lorsque le protagoniste quitte Shasta et qu'on lui demande ce qu'il compte maintenant faire, la réponse ne tarde pas à arriver : « What's gonna nag at me in the middle of the night? Little kid blues? Saxophone players? [...] Nobody deserves to go through life without seein' their daughter. That don't sit well with me. » (1.52.25) À défaut d'avoir pu retrouver sa relation avec la femme qu'il aime, Doc réussira, un peu malgré lui, à préserver Coy et sa fille de l'éventuelle mélancolie qu'il a lui-même dû affronter. Ainsi par des moyens inédits, *Inherent Vice* réactualise l'une des grandes préoccupations noires; « Thus film noir's techniques emphasize loss, nostalgia [...]; then submerge these self-doubts in mannerism and style<sup>219</sup>. »

---

<sup>218</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, op. cit., p. 223.

<sup>219</sup> Paul Schrader, op. cit., p. 11.

## CHAPITRE IV

### ROMAN ET FILM, FILM ET ROMAN

Nous avons analysé séparément le roman et le film d'*Inherent Vice* comme des œuvres indépendantes; sont ressortis les procédés employés par chacune pour développer des préoccupations qui, bien qu'elles soient les mêmes, s'incarnent selon des manières qui leur sont propres et affectent profondément leur portée. « Autrement dit [...], deux œuvres dont l'une est l'adaptation de l'autre parlent différemment de la même chose, chacune avec ses moyens artistiques<sup>220</sup>. » Vient maintenant le temps de les confronter l'une à l'autre; non pas de les comparer, mais plutôt de les faire interagir pour montrer en quoi leurs thèmes communs s'enrichissent d'une double articulation. Nous l'indiquons dans le premier chapitre, « le changement de support [...] permet d'éclairer des éléments laissés dans l'ombre par [l'écrivain], de développer des fonctions latentes du texte d'origine, en utilisant la disparité des médiums pour l'altérer<sup>221</sup>. » À l'inverse, le texte adapté, dont la lecture peut tout aussi bien précéder le visionnement du film (comme ce fût notre cas), supplémente lui aussi son adaptation. « Yet, as we have seen, multiple versions of a story in fact exist laterally, not vertically : adaptations are derived from, ripped off from, but are not derivative or second-rate<sup>222</sup>. »

Difficiles à organiser autour d'idées directrices fortes, les réflexions qui suivront flâneront tantôt du côté du film, tantôt de celui du roman; en voulant éviter de donner préséance à une version plutôt qu'à l'autre, nous leur laisserons la parole à tour de rôle. Au cours des rapprochements s'établira une compréhension approfondie d'*Inherent Vice* en tant qu'œuvre composite.

---

<sup>220</sup> Jean Cléder et Laurent Jullier, *op. cit.*, p. 18.

<sup>221</sup> Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma : Les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 165.

<sup>222</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, *op. cit.*, p. 169.

#### 4.1. États-Unis, *seventies*

Notre analyse du texte de Pynchon a révélé que la critique de l'Amérique est l'un des enjeux majeurs développés par l'auteur; si nous l'avons peu abordée en nous intéressant au film, c'est que ce dernier lui accorde une place moins importante. On le remarque d'abord dans les références faites au contexte sociopolitique, moins nombreuses et plus discrètes. Le roman aborde fréquemment la tuerie de Cielo Drive, les mouvements de contestation comme les émeutes de Watts, les crises politiques telles que la guerre du Vietnam, etc. Ces événements sont souvent évoqués au détour d'un dialogue, ou alors leurs conséquences sont détaillées plus longuement et se nouent à l'identité des personnages ou à l'intrigue. On peut entre autres penser à ce moment où le protagoniste rencontre le petit-ami de Sortilege, un jeune vétéran fraîchement revenu du Vietnam qui essaie de son mieux d'oublier les horreurs auxquelles il a participé – « I'm one of them baby killer » (*IV*, p. 103), dit-il à Doc. Spike se découvre ainsi un intérêt pour la réalisation de documentaires amateurs dédiés au massacre de l'environnement, « having seen too much of it napalmed, polluted, defoliated till the laterite beneath was sun-baked solid and useless » (*IV*, p. 104). Un passe-temps qui introduit un commentaire sur les problèmes écologiques provoqués par l'étalement urbain et l'industrialisation en Amérique, et qui contribuera aussi à faire avancer l'enquête de Doc par les images captées par le jeune homme. Or dans le film, le personnage est absent, de même que l'ensemble des références au Vietnam. L'attention accordée à la Californie, Los Angeles et Gordita Beach y est elle aussi largement réduite : les descriptions de la ville comme endroit pollué et vicié ne s'incarnent pas à l'écran, tandis que les fréquents déplacements du protagoniste auxquels le roman s'attarde avec minutie sont plus rares et la précision des détails qui les accompagnaient est évacuée. Par exemple, le dernier chapitre de la version scripturale, qui s'évertue à situer le protagoniste alors qu'il s'enfonce dans le brouillard, fournit des indications précises quant à son emplacement dans la ville :

Doc got on the Santa Monica Freeway, and about the time he was making the transition to the San Diego southbound, the fog began its nightly roll inland [...]. Doc figured if he missed the Gordita Beach exit he'd take the first one whose sign he could read and work his way back on surface street. He knew that at Rosecrans the freeway began to dogleg east, and at some point, Hawthorne Boulevard or Artesia, he'd lose the fog [...]. Maybe then it would stay this way for days,

maybe he'd have to just keep driving, down past Long Beach, down through Orange County, and San Diego [...]. (*IV*, p. 367 à 369)

À l'écran, rien de cela n'est spécifié. Doc, désormais accompagné de Shasta, se trouve toujours en voiture, entouré par le brouillard, mais on n'assiste pas à la propagation de ce dernier et la volonté de se repérer est occultée. La scène se termine sans avoir été contextualisée, ce qui lui donne des airs oniriques et remet en question sa véracité. Ce que le film perd en détails sur la ville et le contexte, il le gagne toutefois en confusion, cultivant « the surrealist atmosphere of violent confusion, ambiguity, or disquilibrium<sup>223</sup> » caractéristiques du film noir. Los Angeles n'est pas aussi détaillée, mais elle n'en devient par le fait même que plus oppressante. Doc et les spectateurs y avancent comme s'ils avaient les yeux bandés, le brouillard de la dernière scène en voiture – dont on n'a d'ailleurs aucune idée de la localisation – s'étant d'une certaine manière dispersé dans l'ensemble du film.

La réduction de l'attention portée aux éléments abordés plus haut s'explique d'abord simplement par les limitations de durée avec lesquelles doit composer le médium cinématographique. Adapter chaque détail et digression pynchoniens aurait donné un long-métrage exténuant, la version d'Anderson s'étirant déjà sur deux heures et demie. Une autre raison expliquant cette dissemblance entre le roman et le film trouve sa source dans la différence des moyens dont chacun dispose pour communiquer. Hormis sa page couverture, l'œuvre de Pynchon ne contient aucune image et ne forme donc son récit que par des suites de caractères typographiques, enchaînant un seul phonème à la fois. C'est ce mode d'appréhension des œuvres exclusivement scripturales que subvertissent les logorrhées pynchoniennes, qui sont l'une des marques des récits de l'auteur et dans lesquels « la digression [...] est la règle et non l'exception<sup>224</sup>. » Lorsqu'elles surviennent, elles accaparent le seul moyen d'expression par lequel passe le récit; la progression de l'histoire se fige alors pour laisser place à ces explications souvent farfelues qui épuisent des sujets en les détaillant à l'extrême. La présence d'un narrateur comme organisateur du récit se fait sentir, en particulier lorsque ces divagations prennent abruptement fin et que les lecteurs sont ramenés sans ménagement à l'histoire

<sup>223</sup> James Naremore, *More Than Night : Film Noir and Its Discontent*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>224</sup> Luc Sante, « Au cœur de la machine à remonter le temps », *Collectif : Face à Pynchon*, Paris, Le Cherche Midi, coll. « Lot 49 », 2008, p. 342.

principale. Dans *Inherent Vice*, plusieurs des passages participant à l'élaboration de la critique de l'Amérique que nous avons relevés sont construits par ce procédé – les informations relatives au copain de Sortilege, les fréquentes énumérations détaillant avec une précision démesurée la composition de la circulation des autoroutes et bien d'autres encore, comme les divagations concernant Lemuria, « The Atlantis of the Pacific » (*IV*, p. 101), une île submergée qui selon des croyances ésotériques entretiendrait des liens avec la Californie. Or la version filmique d'*Inherent Vice*, en vertu des caractéristiques du médium cinématographique, dispose d'au moins cinq canaux de communication par lesquels les signes peuvent passer simultanément : « moving photographic image, phonetic sound, music, noises, and written materials<sup>225</sup>. » Bien pénible aurait été la « traduction » de la digression pynchonienne en sons et images, puisqu'elle aurait peiné à maintenir la saturation des multiples canaux abreuvant continuellement les spectateurs d'informations. Le moindre détail aurait menacé de bouleverser l'interprétation et lui faire quitter les rails de l'aparté;

The connotative dimensions of filmic figures are found in elements of the image (acting, costume, sets, and props) as opposed to the whole image, in ways of presenting the image (lightning, framing, camera angle, and camera movement), in juxtapositions of images (the rhythms, dissociations, and connections of editing), and in accompaniments to the image (music and sound)<sup>226</sup>.

Et « on a beau faire, le cinéma déverse sur l'écran autant d'informations audiovisuelles, sinon plus, que celles qui nous parviennent au quotidien dans la vraie vie<sup>227</sup> », faisant du contrôle absolu et de « l'obstruction » des canaux une besogne bien difficile à accomplir. Entendons-nous, la vision d'une Amérique sclérosée n'est pourtant pas absente du film : on en retrouve simplement des signes répandus çà et là, se mêlant de manière récurrente aux autres signes. Lorsque Doc et ses comparses se font contrôler par la police, parmi les visages paniqués et la musique anxiogène, les lumières des gyrophares et les gestes convulsés des acteurs, on entend Denis s'exclamer « What? It's Charlie Manson again? » (1.23.49) après que l'officier leur ait partagé sa crainte d'avoir affaire à un culte. Il ne faut pas oublier non plus que visionner l'œuvre d'Anderson après avoir lu le roman enrichit notre perception de la diégèse et des personnages;

---

<sup>225</sup> Robert Stam, « Beyond Fidelity : The Dialogics of Adaptation », *op. cit.*, p. 59.

<sup>226</sup> Kamilla Elliott, *op. cit.*, p. 234.

<sup>227</sup> Jean Cléder et Laurent Jullier, *op. cit.*, p. 52.

même si elles ne sont jamais spécifiées dans le cours du film, de nombreuses données et impressions générales accumulées lors de notre lecture influencent notre interprétation des signes rencontrés lors du visionnement. Dans un coin de notre tête, nous savons que les bananes glacées qu’engloutit Bigfoot sont le fait du commerce clandestin auquel s’adonne le policier et nous connaissons toute l’histoire ayant mené l’acteur déchu Burke Studger à engager Coy Harligen dans les affaires du Golden Fang, alors que ces informations sont pourtant manquantes dans la version cinématographique. On connaît ainsi le rapport unissant California Vigilante au LAPD, et lorsqu’on perçoit une grande fresque décorant le mur du club privé de Crocker Fenway, il est possible de se rappeler l’exposé donné par le narrateur scriptural à propos de l’expédition Portolà.

Un mot, enfin, à propos du rôle de narrateur délégué qu’endosse Sortilege. Ses paroles proférées en voix *off*, la plupart tirées telles quelles du roman, fournissent de nombreuses informations sur le contexte social et politique de la diégèse. Les mots de Pynchon acquièrent néanmoins un sens nouveau en raison de leur *dépragmatisation*. Abordant la question de la citation en littérature, Wolfgang Iser écrit que

Les éléments littéraires [...] répétés sont décontextualisés, ce qui suffirait d’ailleurs à ruiner toute possibilité de penser leur retour en termes de pure reproduction; la répétition dépragmatise l’élément répété et le fait jouer dans un nouvel environnement. Cette dépragmatisation a pour première conséquence de libérer les possibilités sémantiques qui avaient été virtualisées ou niées dans les éléments textuels répétés, puisqu’elle les délie de leur subordination aux possibilités sémantiques dominantes de leur ancien contexte<sup>228</sup>.

L’adaptation d’un texte au cinéma ne fait que décupler ce phénomène, puisque « contrairement à ce qui se passe en littérature, les mots prononcés sont toujours en relation avec autre chose que des mots (des images, des bruits, un écran noir)<sup>229</sup> ».

Anderson aurait bien sûr pu montrer la ville polluée et chaotique que décrit le roman. La Californie comme lieu idéalisé a cependant primé, l’œuvre s’ouvrant sur la douce image de la

---

<sup>228</sup> Wolfgang Iser, « La fiction en effet », *Poétique*, n° 39, 1979, p. 279.

<sup>229</sup> Jean Cléder et Laurent Jullier, *op. cit.*, p. 95.

plage de Gordita Beach. Cette dernière n'est pas recouverte d'une couche de goudron, et ce sont les vagues et le cri des goélands qu'on entend plutôt que les symphonies de l'autoroute avoisinante décrites par Pynchon. Une divergence parmi tant d'autres qui participent collectivement à nous faire comprendre que la préoccupation principale du cinéaste est ailleurs que dans la critique de l'Amérique. À cet égard, le contexte dans lequel la question du *inherent vice* trouve son sens est significatif. Dans le roman, c'est à l'avant-dernier chapitre; suivant l'échauffourée avec Adrian Prussia et Puck Beaverton, l'affrontement avec Bigfoot et la libération de Coy, la réussite de l'enquête de Doc paraît dérisoire : « It was as if whatever happened had reached some kind of limit. » (*IV*, p. 351) Doc se rappelle ou s'imagine alors une discussion avec son ami et avocat, spécialisé en droit maritime. Apprenant la signification de l'expression – « It's what you can't avoid, [...] stuff marine policies don't like to cover. Usually applies to cargo – like eggs break – but sometimes it's also the vessel carrying it. » (*IV*, p. 351) – Doc parle d'assurer la Californie contre les tremblements de terre. « "Well," Sauncho blinked, "maybe if you wrote a marine policy on L.A., considering it, for some closely defined reason, to be a boat..." / "Hey, how about a ark? That's a boat, right?" » Embarcation sauvant les rescapés de Lémuria, l'île engloutie, s'amuse Doc. Mais aussi, considérant l'ensemble du récit, arche sauvegardant l'Amérique d'une imminente catastrophe, défendant le précieux *American Dream* et le rêve d'une révolution hippie pourtant déjà échouée. Tout autre est le *inherent vice* dont il est question dans le film.

#### 4.2. Shasta, la nostalgie – prioriser l'émotion

L'expression est abordée à un moment différent, son explication étant cette fois donnée plus tôt, après que le protagoniste et Shasta aient fait l'amour. La femme rapporte à Doc ce qui lui a été dit lors de sa croisière sur le Golden Fang : « They told me I was precious cargo that couldn't be insured because of inherent vice. / What's that? / I don't know. » (1.50.40) Survient ensuite cette image onirique dans laquelle on voit les deux amants marcher sur la plage. La surplombant, la voix de Sortilege se fait entendre : « Inherent vice, in a marine insurance policy, is anything you can't avoid. Eggs break, chocolate melts, glass shatters. And Doc wondered what that meant when it applied to ex-old ladies. » (1.51.30) Déplacé dans un autre contexte, combiné à des images et sa définition infléchie par la douce voix de l'actrice,

chanteuse et musicienne Joanna Newsom, le terme voit son sens changer du tout au tout. Nul besoin de rappeler que, puisqu'il donne son titre à l'œuvre, sa portée est significative. Ainsi il ne concerne plus une arche de la Californie, mais Shasta – si l'amour peut mener à l'idylle, il implique aussi la souffrance. Une fois terminé il menace de ne pas mourir immédiatement et de vous hanter longtemps. Dans la version scripturale d'*Inherent Vice* c'est au monde accablant un protagoniste qu'on s'intéresse tandis que dans la version cinématographique, c'est à un protagoniste accablé par ce monde. À travers ce dernier il devra apprendre à affronter la solitude et la nostalgie, cesser de combattre l'inévitable.

L'incarnation des personnages par des acteurs et le jeu de ces derniers ont beaucoup à voir avec ce changement de focalisation. On en trouve une bonne démonstration dès la première scène réunissant Doc et Shasta. Encore cités par la voix de Sortilège, les mots de Pynchon acquièrent une profondeur absente du roman : « Back when they were together, she could go weeks without anything more complicated than a pout. Now she was laying some heavy combination of face ingredients on Doc that he couldn't read at all. » (04.52) À l'écran, des gros plans isolant le visage de l'enquêteur puis celui de sa douce s'alternent en champ-contrechamp. « The word of a novel, as countless commentators have pointed out, have a virtual symbolic meaning; we as readers, or as directors, have to fill in their paradigmatic inderterminances<sup>230</sup>. » Ce qui était vaguement laissé à la discrétion du lecteur ou de la lectrice et qui était rapidement assimilé en raison de la brièveté de sa formulation – some heavy combination of face ingredients – doit se concrétiser. La réaction de Shasta se charge alors d'une nouvelle tension : extrayant « le visage (ou son équivalent) de toute donnée spatio-temporelle », en faisant « le pur matériau de l'affect, sa "hylé"<sup>231</sup> », le gros plan infuse les expressions de la jeune femme d'une importante intensité. Isolés, s'enchaînant et se superposant de manière contradictoire, on peut y discerner l'esquisse d'un sourire, des sourcils froncés d'impuissance, un pli du front révélant la crainte, une moue de tristesse, de résignation, un éclat d'espoir dans les yeux, des paupières lourdes d'exaspération. (annexe B, figures 21 à 23) Le gros plan sur Doc nous fait quant à lui sentir la fascination qu'instille chez lui la détresse de la jeune femme : immobile, la tête levée, la bouche entrouverte de perplexité, la

<sup>230</sup> Robert Stam, « Beyond Fidelity : The Dialogics of Adaptation », *op. cit.*, p. 55.

<sup>231</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma I : L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 153 et 147.

leur de la chaude lumière qui se reflète dans ses yeux est celle de la flamme d'un vieil amour qui n'a jamais cessé de brûler. C'est la détresse de Shasta qui motivera l'investissement toujours plus profond du protagoniste dans l'investigation, on vient d'assister à l'étincelle qui déclenche le récit. Le silence s'étire un bref moment qui paraît pourtant durer longtemps, le protagoniste soupire et jure – « Ah fuck. » – puis la discussion reprend. Le dialogue des deux personnages cite lui aussi abondamment le roman, dont les mots voient encore une fois leur sens altéré par leur nouvelle relation avec des images et des sons. Le cinéma a la capacité de représenter

those phenomena that lie on the border of the verbal and the non-verbal, the spoken and the non-spoken. Film has special capacities for presenting the extraverbal aspects of discursive exchange. In the sound film, we do not only hear words, with their accent and intonation, but we also witness the facial or corporeal expression that accompanies the words – the bodily postures of arrogance or resignation, the skeptically raised eyebrows, the look of distrust, the ironic glances – that modify the ostensible meaning<sup>232</sup>.

Par le ton de leur voix qui passe de l'agacement à la curiosité, de l'ironie au sérieux, de l'embarras au chagrin; le tremblement de leur voix, les soupirs, silences et reniflements qui ponctuent leurs paroles; leur corps tantôt tendu par la surprise, tantôt relâché par une feinte désinvolture; par la palette des expressions qu'affiche leur visage, les deux acteurs colorent les mots de Pynchon d'une manière inédite. « For Bakhtin, words are saturated with "accents" and "intonations." Film directing consists in contextualizing the words<sup>233</sup> », écrit Robert Stam. Y allant de sa propre interprétation d'*Inherent Vice*, Anderson, aidé des acteurs, choisit de mettre en évidence dans cette scène la tension résultant de la réunion de deux anciens amants. Se confrontant sans cesse, les émotions conflictuelles que connote le *gestus* des acteurs<sup>234</sup> donne un indice quant à l'attachement que Doc entretient toujours pour Shasta et à l'intensité de leur

---

<sup>232</sup> Robert Stam, « Introduction : The Theory and Practice of Adaptation », *op. cit.*, p. 19.

<sup>233</sup> *Ibid.*

<sup>234</sup> « Ce que nous appelons *gestus* en général, c'est le lien ou le nœud des attitudes, entre elles, leur coordination les unes avec les autres, mais en tant qu'elle ne dépend pas d'une histoire préalable, d'une intrigue préexistante ou d'une image-action. Au contraire, le *gestus* est le développement des attitudes elles-mêmes ». (Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, *op. cit.*, p. 250) C'est l'histoire que racontent les mouvements des corps et le son des voix de Doc et de Shasta beaucoup plus que celle de Wolfmann qui marque la scène et donne le ton au reste du récit.

relation passée. On comprend que répandue sur près de deux heures et demie, l'actualisation des mots du roman altère substantiellement leur teneur.

Notons aussi que l'âge du protagoniste diffère par rapport à celui de l'œuvre adaptée, un détail qui peut paraître anodin mais qui influence profondément notre perception du personnage. Alors qu'il est originellement décrit comme ayant la fin de la vingtaine, à l'écran les traits de l'enquêteur sont ceux d'un homme plus mur et fatigué : à 39 ans lors du tournage, Joaquin Phoenix affiche des cheveux et poils gris, des mains usées, des poches sous les yeux et un visage parsemé de ridules. L'insouciance du jeune hippie malhabile est subtilement remplacée par le pathétique d'un homme trop vieux pour la maladresse et l'indolence affichée. Lorsqu'il regarde par la fenêtre l'air rêveur, la mélancolie de son expression est approfondie par la fatigue que son visage vieillissant affiche. La nostalgie du personnage se retrouve bien dans le roman et de multiples passages en font état, notamment celui que nous avons précédemment relevé, dans lequel Doc, étendu dans un hôtel, est rongé par un profond spleen provoqué par des réflexions sur la fin des « Psychadelic Sixties, this little parenthesis of light » (*IV*, p. 254). Cela dit, ces angoisses concernent surtout l'amertume provoquée par l'aboutissement d'une époque et le cas de Shasta est relayé au second plan. La jeune femme paraît surtout comme un prétexte à l'enquête, ainsi que le vestige d'une époque révolue, des regrettées années 1960. Mais pour reprendre une affirmation de Kamilla Elliott que nous avons déjà citée, « if one reads in both directions – from novel to film and then from film back to novel – one often finds the alleged infidelities clearly in the text<sup>235</sup>. » L'ajout, par le réalisateur et scénariste, des images décontextualisées dans lesquelles on voit Shasta et que nous avons analysées avec les concepts de Deleuze est à cet égard révélateur d'un réajustement. Absentes de la version scripturale, ces séquences, nous l'avons montré, expriment la nostalgie dans sa plus pure forme comme un état de langueur entretenant une relation paradoxale au temps; Shasta n'y est plus seulement qu'un prétexte, c'est elle qui est l'objet de ce trouble que Doc cherche à résoudre par son enquête. En se rajoutant à une histoire dont Shasta ne fait finalement que bien peu partie, ces séquences viennent nous rappeler ce qui motive l'enquête de Doc en

---

<sup>235</sup> Kamilla Elliott, *op. cit.*, p. 157.

réitérant la nostalgie du personnage, elles constituent des points d'ancrage autour desquels s'articule le récit.

« Now that I know what an enemy orc or a game of Quidditch (can) look like (from the movies), I suspect I will never be able to recapture my first imagined version again. Palimpsests make for permanent change<sup>236</sup> », exemplifie Linda Hutcheon par des références bien connues. De la même manière, lire *Inherent Vice* après l'avoir visionné implique de garder en tête des images définies du ridicule complet mauve du Dr. Blatnoyd, de la voix et de l'attitude chaleureuses de Sortilege et d'un protagoniste vieillissant ressemblant à Neil Young. Mais c'est aussi percevoir, dans les actions de Doc et les descriptions de son apparente nonchalance les signes d'une lutte pour refouler une vive tristesse: la nostalgie de la femme aimée et perdue. Comme quoi la croyance trop répandue en la difficulté qu'aurait le cinéma à représenter la psychologie et l'intériorité de l'être humain est erronée<sup>237</sup>.

#### 4.3. Angoisse filmique, paranoïa littéraire

Parler d'adaptation d'un roman noir sans évoquer la célèbre anecdote du tournage de *The Big Sleep* nous paraîtrait relever du sacrilège. La production du film déjà bien entamée, l'équipe était en studio quand le réalisateur constata qu'il n'avait pas la réponse à l'énigme de la mort d'un personnage. Paniqué, il envoya un télégramme à Raymond Chandler pour s'enquérir de la solution. La réponse de l'écrivain fut déstabilisante : il ne la connaissait simplement pas<sup>238</sup>. Adapter la confusion et l'ambiguïté d'une œuvre vers un médium différent nécessite d'employer des moyens originaux, les équivalences qui permettraient une « traduction » de cette opacité n'existant pas. Par les nouveaux procédés développés pour susciter le doute, la version cinématographique d'*Inherent Vice* ne fait pas qu'en répéter les tenants : elle approfondit le mystère déjà établi par le roman en remettant en question certaines des assomptions formulées par ce dernier.

---

<sup>236</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, op. cit., p. 29.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 57-58.

<sup>238</sup> Jean Cléder et Laurent Jullier, op. cit., p. 256.

Nous l'avons constaté dans le deuxième chapitre, Pynchon élabore un climat de paranoïa en saturant son œuvre d'informations. Les digressions narratives accumulent les détails, les descriptions et dialogues rajoutent sans cesse des pièces à conviction, des suspects et des liens additionnels entre ces derniers. La toile s'esquissant au fil du récit et rattachant les indices entre eux est vertigineuse, inextricable par la quantité des éléments s'y entremêlant. Son adaptation pose problème : nous le savons déjà, « a novel, in order to be dramatized, has to be distilled, reduced in size and thus, inevitably, complexity. » Ceci dit, « when plots are condensed and concentrated, they can sometimes become more powerful. [...] Another way to think about [...] distillation is in terms of narrative redundancy giving way to narrative pertinence, as in some film noir adaptations<sup>239</sup> ». Si le maximalisme pynchonnien est condensé par l'adaptation, le climat d'angoisse qu'il participait à établir est maintenu, mais par des moyens différents. Notre analyse du film a montré qu'une partie de son opacité s'établit par la rapidité de l'enchaînement des informations relatives à l'enquête, qui se caractérisent aussi par leur incomplétude; tout le contraire des lentes descriptions construites par le romancier. Au lieu d'adapter le mystère du *Golden Fang* en le simplifiant, Anderson a choisi de le brouiller en trouvant la trame narrative, en l'amputant de détails primordiaux le rendant impossible à décoder. De nombreux éléments de l'enquête originale sont bien là, or ils sont inutilisables en raison de leur contextualisation déficiente. Exemple : dans le roman, Doc entretient une admiration pour Burke Stodger, un acteur déchu ayant incarné le héros de plusieurs films noirs. On apprend qu'il est l'ancien propriétaire du navire désormais baptisé *Golden Fang*, à l'institut psychiatrique ses vieux films sont joués en boucle mais surtout, c'est lui qui embrigade Coy Harligen dans la milice de *California Vigilante*. Shasta admet aussi avoir un temps été la voisine de Stodger à Hollywood et être la responsable de la mise en contact des deux hommes. Dans le long-métrage, le nom de Burke revient à quelques reprises mais son implication avec le *Golden Fang* ou *California Vigilante* n'est jamais établie, idem pour son lien avec Shasta et Coy. Quand Doc libère le saxophoniste à la toute fin, ce dernier lui annonce : « Everything's cool. I'm officially off everybody's payroll. Burk Stodger just called me personally. » (2.13.57) L'information fait sourciller lorsqu'on considère le film isolément, car aucune donnée ne nous a précédemment préparés à ce que l'acteur ait un rôle à jouer dans l'enquête. Pourquoi aurait-

---

<sup>239</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, op. cit., p. 36.

il contacté Coy, et quel est son rapport avec sa libération? Impossible de répondre à ces questions, mais la perspective d'une bévée scénaristique est à écarter, car la lecture du scénario nous apprend que les données importantes relatives à Stodger y étaient initialement présentes<sup>240</sup> – on devine qu'elles ont été délaissées au montage ou lors du tournage. Des incongruités similaires sont réparties un peu partout dans la version cinématographique; on pourrait aussi penser aux liens unissant Wolfmann, le FBI et Las Vegas, approfondis lors des 39 pages dédiées au périple de Doc dans la ville du vice (plus d'un dixième du roman, somme toute) qui est gommé du long-métrage. Les quelques références à Vegas subsistant constituent une poignée de traces inutilisables concernant un complot d'ingérence gouvernemental dont on ne perçoit presque rien. Un obscurcissement de la vérité qui inquiète et menace de débrider l'imagination, l'étendue des possibles implications soulevées par ces obscurs détails étant très large. Derrière ces péripéties affrontées par Doc, une réalité encore plus sordide se laisse sentir, inimaginable. D'un côté, *Inherent Vice* nous décrit les méandres d'un monde dont la complexité excède tout effort de totalisation, d'assimilation, par la masse d'informations lui donnant forme; de l'autre, il nous rapproche de la perspective du héros confronté au mystère insondable et indéchiffrable de ce monde, dont seule une parcelle est perceptible pour le commun de ses pauvres habitants.

La diversité des canaux exploités par la version d'Anderson problématise quant à elle la maîtrise déficiente du réel déjà élaborée par le roman en rajoutant une couche d'indices supplémentaire au récit. Plus spécifiquement, ces derniers ne s'accumulent plus seulement les uns à la suite des autres, chronologiquement : ils tirent parti de cette faculté selon laquelle « film possesses figurative capacities that can operate simultaneously on multiple channels, achieving subliminally and simultaneously what writing must accomplish didactically and sequentially<sup>241</sup>. » L'œuvre de Pynchon procède par accumulation linéaire d'indices, qui doivent être nommés pour devenir opératifs. C'est ce qui peut notamment expliquer la récurrence de la surprise ou de la consternation du protagoniste devant l'addition de nouvelles données à son enquête : « Now, what the fuck? » (*IV*, p. 190), « "Uh-huh," Doc trying not to betray the hollowness of soul that hit him now » (*IV*, p. 293), « "What," Doc wondered aloud, "the fuck,

---

<sup>240</sup> Paul Thomas Anderson, *Inherent Vice : Screenplay*, Burbank, Warner Bros., 2013, p. 100-101.

<sup>241</sup> Kamilla Elliott, *op. cit.*, p. 240.

is going on here?" » (*IV*, p. 284), etc. Des réactions servant à marquer la bizarrerie des coïncidences, à insinuer la montée de la paranoïa qu'il faut explicitement marquer par des signes que le lecteur ou la lectrice ne peut ignorer. Les italiques fréquemment employés, attirant l'attention sur certains détails suspects et contestant leur apparente banalité, sont à ce propos importants. Les sources d'inquiétude doivent être frontalement traitées. De son côté, le film enfile et superpose les indices. Les réactions de Doc ne suffisent pas à marquer la montée du climat de suspicion, la participation du spectateur concourt à son élaboration. Nous l'avons constaté dans le troisième chapitre, la paranoïa s'installe par le contraste des différents canaux; l'image nous montre une réalité contrôlée et apparemment normale, alors que la musique anxiogène, extradiégétique et seulement audible par les spectateurs sous-entend la présence d'une menace invisible se dissimulant derrière les apparences. Ou encore, ce sont des détails dissimulés dans le recoin des plans, ignorés par les personnages et tirant profit de la profondeur de champ, qui font tache. Le film thématise ainsi l'idée obsessionnelle développée par *Inherent Vice* pour insinuer l'ubiquité du Golden Fang : l'organisation criminelle est un « Indochinese heroin cartel. *A vertical package*. They finance it, grow it, process it, bring it in, step on it, move it, run Stateside networks of local street dealers, take a separate percentage off of each operation. » (*IV*, p. 159 – nous soulignons) L'œuvre des criminels parasite toutes les couches de la société et de la même manière, les traces de son danger se répandent dans les différentes strates du film, verticalement, parfois de manière simultanée et/ou dissimulée. L'omniprésence des effigies de bateau, qu'on retrouve même avant le commencement de l'enquête, en fait la démonstration. Ainsi le film décuple le doute en révélant de nouveaux indices ignorés par la narration scripturale, sous-entendant la toute-puissance de l'inquiétant groupuscule. Le Golden Fang est simplement là, partout – à moins, encore une fois, qu'il ne le soit pas vraiment, la paranoïa ayant eu raison de nous.

Se penchant sur la raison d'être de l'adaptation comme pratique artistique, Linda Hutcheon écrit :

Freudians too might say we repeat as a way of making up for loss, as a means of control, or of coping with privation. But adaptation as repetition is arguably not a postponement of pleasure; it is in itself a pleasure. Think of child's delight in hearing the same nursery rhymes or reading the same books over and over. Like

ritual, this kind of repetition brings comfort, a fuller understanding, and the confidence that comes with the sense of knowing what is about to happen next<sup>242</sup>.

Or nous avons constaté que l'adaptation filmique d'*Inherent Vice* apporte une meilleure compréhension du roman dans la seule mesure où elle en intensifie l'inextricabilité, le rendant encore plus énigmatique et inquiétant. À quelle version du mystère faut-il se fier : celle de Pynchon prétendant nous révéler une part du mystère, comme le passé trouble de Bigfoot et l'implication d'Adrian Prussia dans le trafic du Golden Fang, ou à celle d'Anderson, qui laisse ces informations en suspens et accentue leur indétermination? Par sa nature intertextuelle, puisqu'il forme un palimpseste superposant les deux couches constituant une même oeuvre, *Inherent Vice* fait régner l'aporie – « a Greek term that refers to a puzzle or paradox, specifically an unpassable path or an impassable passage. [...] Every aporia [...] admits of no settled solution or clear resolution<sup>243</sup>. » La leçon initialement inculquée par le roman est réitérée par le film, qui s'évertue à en montrer les conséquences sur l'individu. Le chaos du monde est ingouvernable.

---

<sup>242</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, op. cit., p. 29.

<sup>243</sup> Clayton Crockett, « Aporia », *Encyclopedia of Postmodernism*, Londres et New York, Routledge, 2001, p. 15-16.

## CONCLUSION

Au fil des trois derniers chapitres, une attention soutenue a été requise pour éviter les écueils entraînant les analyses d'adaptations vers des voies fallacieuses et improductives. En résistant à la « will to taxonomize<sup>244</sup> », notre réflexion a délaissé les concepts encombrants qui enferment arbitrairement les adaptations dans des catégories mesurant leur degré de fidélité. Elle s'est plutôt concentrée à déplier les deux faces de notre objet d'étude, nous laissant la latitude de circonscrire les attributs propres à chacune et d'élaborer sur les conséquences qu'elles entraînent dans l'ensemble du récit. Nous avons ainsi été en mesure de relever des éléments uniques à la version de Paul Thomas Anderson, qu'il aurait été impossible de distinguer si nous nous étions limités à la considérer comme une simple répétition de l'œuvre adaptée. Pensons notamment à la portée de ces images inédites qui introduisent un rapport singulier au temps, celui d'une nostalgie qui n'est pas seulement nourrie par le regret d'une époque révolue, mais aussi et surtout par la perte d'un être aimé. Nous avons donc abordé le texte de Thomas Pynchon et son adaptation de manière égalitaire, n'attribuant l'autorité à aucun des deux. « Film adaptations [...] are caught up in the ongoing whirl of intertextual reference and transformation, of texts generating other texts in an endless process of recycling, transformation, and transmutation, with no clear point of origin<sup>245</sup>. » Le critère de l'originalité est donc à proscrire, tout comme la suprématie d'un quelconque lien de paternité, illusoire. D'autant qu'en définitive, notre mémoire a eu affaire à l'adaptation filmique d'un roman parodiant les adaptations cinématographiques des romans noirs détournant les codes des romans policiers.

Il n'est pourtant pas surprenant de constater que l'accueil critique reçu par le film d'Anderson a été mitigé. Revenant fréquemment, l'argument selon lequel le cinéaste aurait échoué à reproduire l'esprit du travail de Pynchon semble avoir beaucoup préoccupé les commentateurs. Un exemple parmi tant d'autres :

---

<sup>244</sup> Deborah Cartmell et Imelda Whelehan, *op. cit.*, p. 2.

<sup>245</sup> Robert Stam, *Beyond Fidelity : The Dialogics of Adaptation*, *op. cit.*, p. 66.

Pynchon's works have long been deemed unfilmable because his prose is complex, his plots maddeningly multilayered, his pacing roundabout and his characters unfailingly peculiar. He's a pleasure and a challenge to read, but the books don't lend themselves to cinematic treatment. Anderson's picture proves that. A big fan of Pynchon's work, Anderson gives us the surface details but misses the unique essence<sup>246</sup>.

L'existence effective de la version cinématographique proposée par Anderson contredit de tels propos. Plus encore, le travail de Pynchon se prête résolument à la pratique de l'adaptation, offrant à l'artiste aventureux un matériau d'une richesse formidable; dans le cas d'*Inherent Vice*, la dimension politique du roman aurait pu être exploitée avec une plus grande attention, les *trips* hallucinogènes entrepris par le protagoniste se seraient facilement laissés porter à l'écran, tout comme le périple à Las Vegas (pensons au *Fear and Loathing in Las Vegas* de Terry Gilliam). Un film imaginant le récit du point de vue de Bigfoot ou explorant les premières années de travail de Doc, même, aurait constitué une adaptation non moins valide. Anderson s'est néanmoins concentré à développer un aspect délaissé par le roman en révélant la blessure amoureuse que le protagoniste porte en lui. Par la résurgence des séquences décontextualisées dans lesquelles apparaît Shasta, par l'intensité des scènes réunissant Doc et la jeune femme, le film « éclaire d'un jour nouveau le texte premier<sup>247</sup> »; « adaptation [...] brings out valuable elements in the original, retroactively generating a hitherto invisible virtual dimension of the text, of which the original may come to appear as only one possible expression – and an imperfect one at that<sup>248</sup>. » La détermination qui pousse l'enquêteur à s'enfoncer toujours plus profondément dans les méandres de la paranoïa et de l'hypothétique complot prend son sens, et quand l'investigation se poursuit dans l'espoir de voir Coy retrouver sa liberté, on comprend que c'est pour contrebalancer ses regrets, par empathie, que le protagoniste persévère. Inversement, visionner le film après avoir lu le texte de Pynchon permet de combler de nombreux détails laissés de côté par Anderson et enrichit considérablement l'univers diégétique. Les détails tronqués de l'histoire se chargent d'une foule d'images et de

---

<sup>246</sup> Soren Andersen, « 'Inherent Vice' : a detective tale that's too trippy », *The Seattle Times*, 2015, en ligne, <<https://www.seattletimes.com/entertainment/lisquoinherent-vicersquo-a-detective-tale-thatsquoos-too-trippy/>>, consulté le 2 juillet 2020.

<sup>247</sup> Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 84.

<sup>248</sup> José Ángel García Landa, « Adaptation, Appropriation, Retroaction : Symbolic Interaction with *Henry V* », *Books in Motion : Adaptation, Intertextuality, Authorship*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 189.

ramifications virtuelles, les personnages nous paraissent plus complexes, nous en savons déjà beaucoup sur eux. C'est en ce sens que nous avons à plusieurs reprises désigné *Inherent Vice* comme une œuvre composite : après avoir visionné et lu ses deux versions, Doc n'apparaît plus seulement comme un hippie refusant la fin des *sixties*, il est surtout un homme profondément blessé par une rupture l'ayant séparé de la femme encore aimée; Gordita Beach n'est pas qu'une agréable station balnéaire, on y trouve aussi de pauvres hippies ayant succombé à l'héroïne, une station de police suréquipée par d'indécents fonds fédéraux, des maisons décrépies et une pollution excessive.

Reprenant la superbe formule d'André Bazin, nous pouvons sans peine affirmer qu'avec le long-métrage de Paul Thomas Anderson

Il ne s'agit plus [...] de traduire, si fidèlement, si intelligemment que ce soit, moins encore de s'inspirer librement, avec un amoureux respect, en vue d'un film qui double l'œuvre, mais de construire sur le roman, par le cinéma, une œuvre à l'état second. Non point un film « comparable » au roman, ou « digne » de lui, mais un être esthétique nouveau qui est comme le roman multiplié par le cinéma<sup>249</sup>.

Angoisse d'une nation en crise, corruption, paranoïa provoquée par l'instabilité et la facticité du monde noir, nostalgie d'un passé révolu : les principales préoccupations abordées par le roman sont reprises par le film, transformées et investies d'une nouvelle ardeur. La remise en doute de la vérité est décuplée, révélant la déficience de cette dernière sous plus d'un aspect – même à l'issue de ce mémoire et de la recherche approfondie sur laquelle il se fonde, le mystère du Golden Fang reste entier. La lumineuse conclusion de l'œuvre et l'espoir salvateur qu'elle porte sont eux aussi réitérés, proposant au moins une certitude à laquelle nous raccrocher. Tandis que le roman évoque la force de la collectivité et de la foi en un avenir meilleur, la file de voitures roulant sur l'autoroute embrumée formant « a caravan in a desert of perception, gathered awhile for safety in getting across a patch of blindness » (*IV*, p. 368), le film donne à voir les facultés de résilience se trouvant en chacun et chacune. Quand le dernier plan du film montre Doc au volant, Shasta blottie contre lui, un rayon de lumière provenant de l'arrière se reflète contre le rétroviseur et sur le visage du protagoniste. Celui-ci jette un regard vers la

---

<sup>249</sup> André Bazin, « Le "Journal d'un curé de campagne" et la stylistique de Robert Bresson », *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, coll. « 7<sup>e</sup> art », 2002 [1951], p. 124-126.

source du rayon, portant un dernier coup d'œil sur son passé, avant de ramener son attention vers l'avant (2.28.44). Ses yeux semblent un moment percer l'écran, se fixant sur l'objectif, clairvoyants, puis il esquisse un sourire apaisé (annexe B, figures 24-25) et l'écran vire subitement au noir. Un entraînant rythme R&B se fait entendre, le titre du film envahit l'écran alors que la chaleureuse voix du chanteur Chuck Jackson retentit, entonnant le premier couplet de la chanson *Anyday Now* :

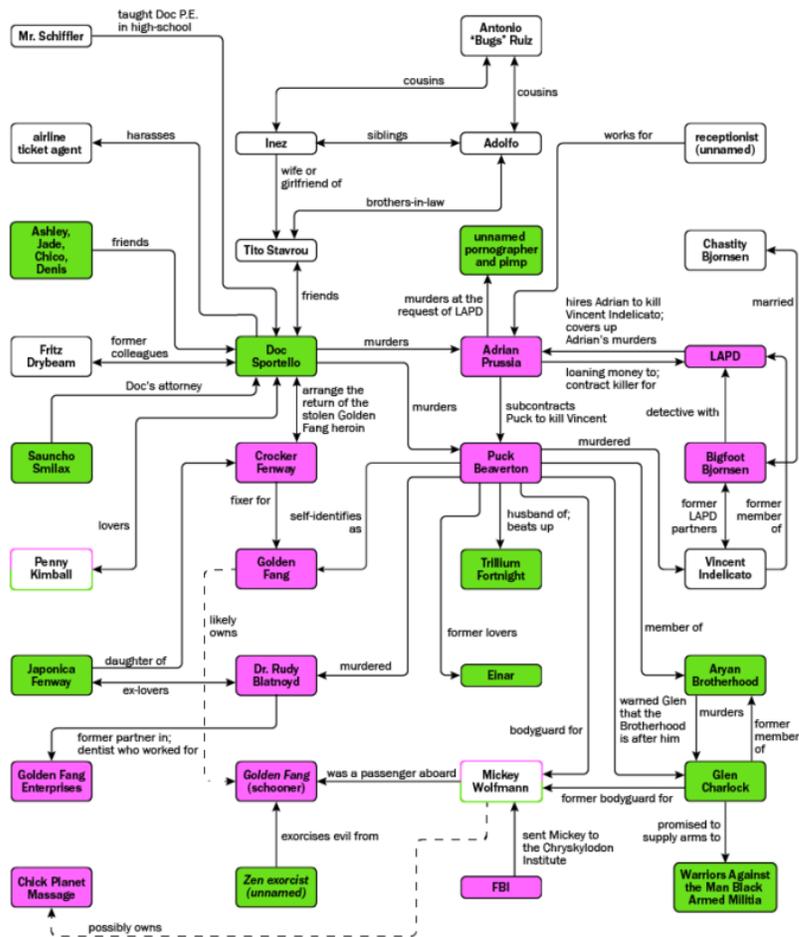
Any day now, I will hear you say  
 "Goodbye, my love."  
 And you'll be on your way  
 Then my wild, beautiful bird, you will have flown,  
 Any day now, I'll be all alone.

Succédant à l'image de Doc s'éloignant de son passé le sourire aux lèvres, la chanson insinue que le protagoniste s'est résigné. Dans une version comme dans l'autre, Doc accepte enfin l'inéluctable, il choisit d'avancer. Qu'il soit vicié, rongé par une corruption rampante, différent de ce qu'il a déjà été, chargé d'épreuves, ce monde est le nôtre et quoi qu'il arrive, il faut l'embrasser. Confortablement assis dans sa voiture, libre, Doc concrétise de deux manières un aphorisme rencontré à la fois dans le roman et dans le film d'*Inherent Vice* – « you can only cruise the boulevards of regrets so far, and then you've got to get back on the freeway again. » (IV, p. 40)

# ANNEXE A

## ORGANIGRAMME DES PERSONNAGES DU DIX-HUITIÈME CHAPITRE

Character Relationships in *Inherent Vice*, Chapter 18



**Affiliation key**

- counterculture
- anti-counterculture
- counterculture and anti-counterculture
- unspecified

**Copyright**

Inherent Vice Diagrammed by Paul Razzell is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License. Based on a work at inherent-vice.com.

[INHERENT-VICE.COM](http://inherent-vice.com)

Razzell, Paul, « Chapter 18 », *Inherent Vice Diagrammed*, 2019, en ligne, <<https://inherent-vice.com/chapter-diagrams/chapter-18/>>, consulté le 10 mai 2020.

ANNEXE B

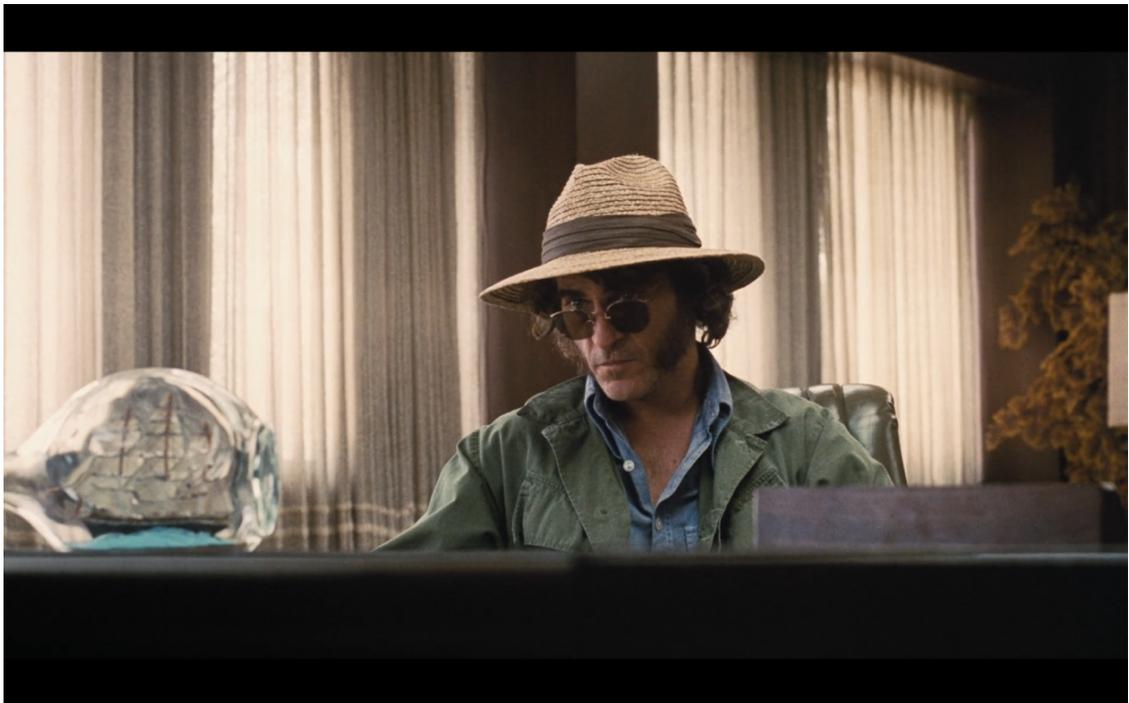
PHOTOGRAMMES TIRÉS D'*INHERENT VICE*



Figures 1-2 : Doc rencontrant Coy Harligen – pénombre et esthétique du film noir



Figures 3 à 6 : L'omniprésence des bateaux, qui s'incrument dans le cadre des plans





Figures 7 à 10 : Quelques détails suspects dissimulés dans les plans – les gardes armés et l'homme mystérieux





Figures 11-12 : Sortilège disparaissant brusquement au détour d'un changement de plan



Figure 13 : Le visage de Shasta, souriant doucement

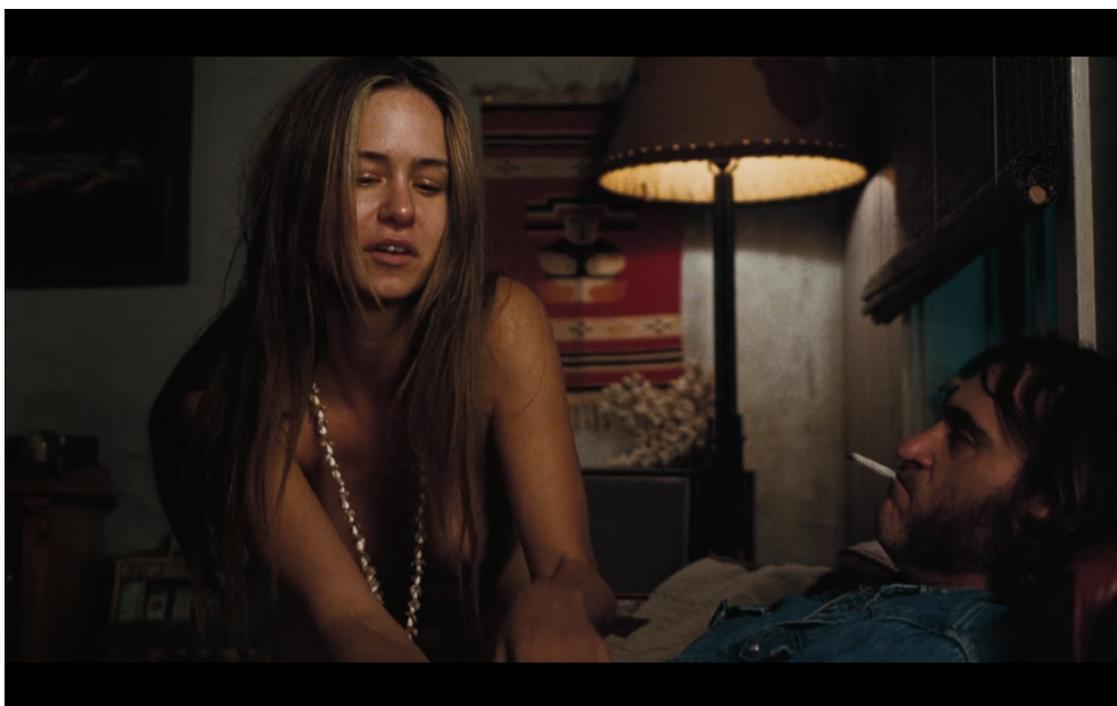


Figures 14 à 16 : Autres souvenirs de Shasta – images de la nostalgie





Figures 17-18 : Bigfoot et Doc reliés par le câble du combiné



Figures 19-20 : Ébats de Doc et Shasta – superposition des corps



Figures 21-23 : Gros plan sur le visage de Shasta – intensité des émotions, perplexité de Doc



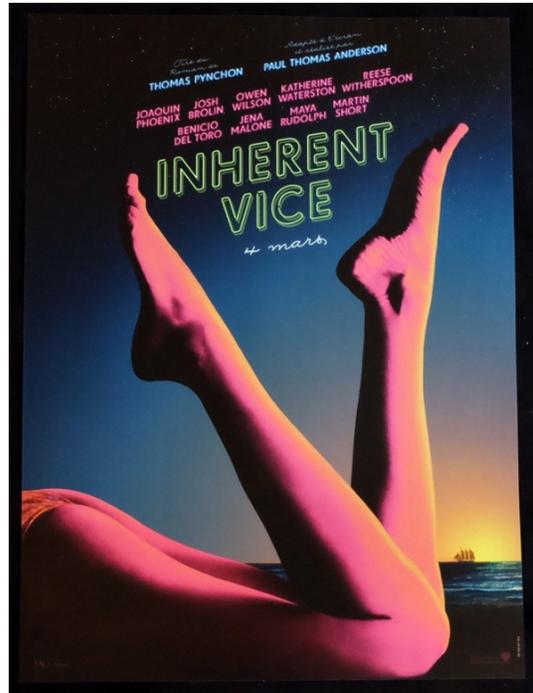
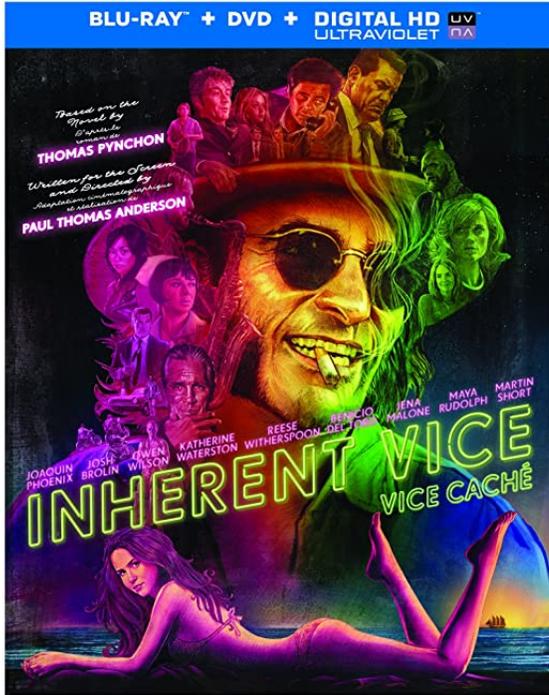


Figures 24-25 : Dernières images du film – sourire de Doc et ambiguïté



ANNEXE C

JAQUETTE DU DVD ET AFFICHE PROMOTIONNELLE



## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus primaire

Anderson, Paul Thomas, *Inherent Vice*, États-Unis, 2014, 148 min.

Pynchon, Thomas, *Inherent Vice*, New York, Penguin, 2009, 369 p.

### Adaptation et intertextualité

Aragay, Mireia, « Introduction. Reflection to Refraction : Adaptation Studies Then and Now », *Books in Motion : Adaptation, Intertextuality, Authorship*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 11-34.

Barthes, Roland, « Texte (théorie du) », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theorie-du-texte>>, consulté le 10 janvier 2020.

Bazin, André, « Pour un cinéma impur : Défense de l'adaptation », *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, coll. « 7<sup>e</sup> art », 2002 [1958], p. 81-106.

Biasi, Pierre-Marc de, « Théorie de l'intertextualité », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/>>, consulté le 15 décembre 2019.

Bluestone, George, *Novels Into Films : The Metamorphosis of Fiction Into Cinema*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1968 [1957], 237 p.

Bruce, Donald, *De l'intertextualité à l'interdiscursivité : Histoire d'une double émergence*, Toronto, Paratexte, 1995, 258p.

Cartmell, Deborah et Imelda Whelehan, « Introduction - Literature on screen : a synoptic view », *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 1-12.

Cartmell, Deborah, Timothy Corrigan et Imelda Whelehan, « Introduction to *Adaptation* », *Adaptation*, vol. 1, n° 1, 2008, 4 p.

Cléder, Jean, *Entre littérature et cinéma : Les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012, 218 p.

————— et Laurent Jullier *Analyser une adaptation : Du texte à l'écran*, Paris, Flammarion, coll. « Champs. Arts. », 2017, 410 p.

Clerc, Jeanne-Marie et Monique Carcaud-Macaire, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2004, 214 p.

Cohen, Keith, *Film and Fiction : The Dynamics of Exchange*, New Haven et London, Yale University Press, 1979, 216 p.

Connor, J.D., « The Persistence of Fidelity : Adaptation Theory Today », *M/C Journal*, vol. 10, n° 2, 2007, en ligne, <<http://journal.media-culture.org.au/0705/15-connor.php>>, consulté le 5 octobre 2019.

Elliott, Kamilla, *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 302 p.

García Landa, José Ángel, « Adaptation, Appropriation, Retroaction : Symbolic Interaction with *Henry V* », *Books in Motion : Adaptation, Intertextuality, Authorship*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 181-199.

Genette, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1992 [1982], 573 p.

Hurst, Rochelle, « Adaptation as an Undecidable : Fidelity and Binarity From Bluestone to Derrida » *In/Fidelity : Essays on Film Adaptation*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008, p. 172-196.

Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, 232 p.

Jeannelle, Jean-Louis, « Rouvrir le débat sur l'adaptation : Kamilla Elliott et les rapports entre le roman et le cinéma », *Acta fabula*, vol. 11, n° 4, avril 2010, en ligne, <<https://www.fabula.org/lodel/acta/document.php?id=5632>>, consulté le 16 novembre 2019.

Kristeva, Julia, *Séméiotiké : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2017 [1969], 318 p.

Leitch, Thomas M., « Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory », *Criticism*, vol. 45, n° 2, 2003, p. 149-171.

———, *Film Adaptation and Its Discontents : From Gone With the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2007, 354 p.

———, « Adaptation Studies at Crossroads », *Adaptation*, vol. 1, n° 1, 2008, p. 63-77.

McFarlane, Brian, *Novel to Film : An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Oxford University Press, 1996, 279 p.

Naremore, James, « Introduction : Film and the Reign of Adaptation », *Film Adaptation*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 2000, p. 1-16.

Piégay-Gros, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, coll. « Lettres supérieures », 1996, 186 p.

Slethaug, Gordon, *Adaptation Theory and Criticism : Postmodern Literature and Cinema in the USA*, New York, Bloomsbury, 2014, p. 275 p.

Stam, Robert, « Beyond Fidelity : The Dialogics of Adaptation », *Film Adaptation*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 2000, p. 54-76.

———, « Introduction : The Theory and Practice of Adaptation », *Literature and Film : A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden, Blackwell, 2005, p. 1-52.

———, *Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Malden, Blackwell, 2005, 412 p.

Truffaut, François, « L'adaptation littéraire au cinéma », *Le plaisir des yeux*, Paris, Flammarion, 1990 [1958], p. 256-260.

#### Roman noir et film noir

Chandler, Raymond, « The Simple Art of Murder : An Essay », *The Simple Art of Murder*, New York, Ballantine, 1972 [1950], p. 1-21.

Esquenazi, Jean-Pierre, *Le film noir : Histoire et significations d'un genre populaire subversif*, Paris, CNRS, coll. « Cinéma & audiovisuel », 2012, livre numérique.

Faradji, Helen, « Maniérisme et distanciation ludique dans le film noir contemporain : Autour du cinéma de Joel et Ethan Coen et de Quentin Tarantino », thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2008, 353 f.

Frank, Nino, « Un nouveau genre policier : L'aventure criminelle », *L'Écran français*, n° 61, août 1946, p. 8-9 et 14.

Jameson, F. R., « On Raymond Chandler », *The Poetics of Murder : Detective Fiction and Literary Theory*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1983 [1970], p. 122-148.

Letort, Delphine, *Du film noir au néo-noir : Mythes et stéréotypes de l'Amérique (1941-2008)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sang maudit », 2010, 328 p.

Marcus, Steven, « Dashiell Hammett », *The Poetics of Murder : Detective Fiction and Literary Theory*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1983 [1974], p. 197-209.

Marling, William, « On the Relation Between American Roman Noir and Film Noir », *Literature/Film Quarterly*, vol. 21, n° 3, 1993, p. 178-193.

Naremore, James, *More Than Night : Film Noir and Its Discontent*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2008 [1998], 386 p.

Pouy, Jean-Bernard, *Une brève Histoire du Roman Noir*, Paris, L'œil Neuf, coll. « Brève histoire », 2008, p. 130.

Schrader, Paul, « Notes on Film Noir », *Film Comment*, vol. 8, n° 1, printemps 1972, p. 8-13.

Vernet, Marc, « Topologies du film noir », *L'avant-scène Cinéma*, n° 29-30, 1984, p. 15-19.

Théorie générale, essais et autres sources

Andersen, Soren, « 'Inherent Vice' : a detective tale that's too trippy », *The Seattle Times*, 2015, en ligne, <<https://www.seattletimes.com/entertainment/lsquoinherit-vice-a-detective-tale-thatrsquo-too-trippy/>>, consulté le 2 juillet 2020.

Angenot, Marc, Régine Robin et Janusz Przychodzen, *La sociologie de la littérature : Un historique*, Montréal, Chaire James McGill de langue et littérature françaises de l'Université McGill, coll. « Discours social/Social Discourse », 2002 [1993], 97 p.

Aumont, Jacques, *L'interprétation des films*, Paris, Armand Colin, 2017, livre numérique.

Balazs, Béla, *Le Cinéma : Nature et évolution d'un art nouveau*, Paris, Payot, 1979 [1948], 294 p.

Banham, Reyner, *Los Angeles : The Architecture of Four Ecologies*, Harmondsworth et Markham, Penguin, 1973, 256 p.

Barthes, Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, « Recherches sémiologiques », 1964, p. 40-51.

———, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, « Recherches sémiologiques : L'analyse structurale du récit », 1966, p. 1-27.

Bazin, André, « Le "Journal d'un curé de campagne" et la stylistique de Robert Bresson », *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, coll. « 7<sup>e</sup> art », 2002 [1951], p. 107-127.

Boltanski, Luc, *Énigmes et complots : Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2012, 480 p.

Burch, Noel, « Le temps du crapaud », *Les communistes de Hollywood : Autre chose que des martyrs*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « L'œil vivant », 1994, 205 p.

Cardinal, Serge, *Deleuze au cinéma : Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, 232 p.

Chénétier, Marc, *Au-delà du soupçon : La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Don des langues », 1989, 453 p.

Chion, Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 1995, p. 471 p.

Cook, Pam, « Rethinking Nostalgia », *Screening the Past : Memory and Nostalgia in Cinema*, New York, Routledge, 2005, p. 1-19.

Crockett, Clayton, « Aporia », *Encyclopedia of Postmodernism*, Londres et New York, Routledge, 2001, p. 15-16.

Deleuze, Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983, 297 p.  
 ———, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985, 378 p.

Dequen, Bruno et Damien Detcheberry, « Éditorial », *24 images*, n° 189, « Cinéma et littérature : Les affinités électives », décembre 2018, p. 4-6.

Didion, Joan, *The White Album*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 2009 [1979], 222 p.

Esquenazi, Jean-Pierre, *L'analyse de film avec Deleuze*, Paris, CNRS, 2017, livre numérique.

Gaudreault, André, *Du littéraire au filmique : Système du récit*, Montréal et Paris, Nota Bene et Nathan/Armand Colin, coll. « U », 1999, 193 p.

Gorbman, Claudia, « Why Music? The Sound Film and its Spectator », *Movie Music, The Film Reader*, Londres et New York, Routledge, coll. « In Focus », 2003, p. 37-47.

Horowitz, Mark, « The Unofficial Thomas Pynchon Guide to Los Angeles\* », *Wired*, 2009, en ligne, <<https://www.wired.com/2009/07/unofficial-thomas-pynchon-guide-los-angeles/>>, consulté le 10 mai 2020.

Hutcheon, Linda, « The Postmodern Problematizing of History », *English Studies in Canada*, vol. 14, n° 4, 1988, p. 365-382.

———, *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 2004 [1989], 222 p.

Irwin, Mark Thomas, « Rhetorics of Uncertainty : Thomas Pynchon and the American Tradition », thèse de doctorat, Religious Studies Department, University of Virginia, 1996, 355 f.

Iser, Wolfgang, « La fiction en effet », *Poétique*, n° 39, 1979, p. 275-298.

Jost, François, « À quelles conditions est-il possible de faire une narratologie comparée? », *Questions de communication*, n° 31, 2017, « Humanités numériques, corpus et sens », p. 265-278.

Keeseey, Douglas, « Rereading Thomas Pynchon », thèse de doctorat, Department of English Language and Literature, Princeton University, 1988, 298 f.

Kermode, Mark, « Paul Thomas Anderson : 'Inherent Vice is like a sweet, dripping aching for the past' », *The Observer*, 2014, <<https://www.theguardian.com/film/2014/dec/28/paul-thomas-anderson-interview-inherent-vice-mark-kermode>>, consulté le 5 juillet 2020.

Kramer, Lawrence, « Musical Narratology : A Theoretical Outline », *Indiana Theory Review*, vol. 12, 1991, p. 141-162.

Lewis, Barry, « Postmodernism and Literature », *The Routledge Companion to Postmodernism*, Londres et New York, Routledge, 2001 [1998], p. 121-133.

Liotard, Jean-François, *La condition postmoderne : Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2018 [1979], 109 p.

Maltby, Paul, *Dissident Postmodernists : Barthelme, Coover, Pynchon*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1991, 215 p.

Matson, Samuel M., « Ordered Swirls in the Cheered Land : Landscapes and Power in Pynchon's California Novels », mémoire de maîtrise, Department of English, Tennessee Technological University, 2013, 125 f.

Obeck, Victor, *The Inherent Vice Film Companion*, 2017, 55 p, PDF. Récupéré sur <<https://vobeck.wixsite.com/obeck/ivfc>>.

Pynchon Wiki, *Inherent Vice*, en ligne, <[https://inherent-vice.pynchonwiki.com/wiki/index.php?title=Main\\_Page](https://inherent-vice.pynchonwiki.com/wiki/index.php?title=Main_Page)>, consulté le 10 mai 2020.

Razzell, Paul, *Inherent Vice Diagrammed*, 2019, en ligne, <<https://inherent-vice.com/>>, consulté le 10 mai 2020.

Royster, Paul, « Une chronologie pynchonienne », *Collectif : Face à Pynchon*, Paris, Le Cherche Midi, coll. « Lot 49 », 2008, p. 91-105.

Sangsue, Daniel, « PARODIE, littérature », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, <<http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopedie/parodie-litterature/>>, consulté le 6 avril 2020.

Sante, Luc, « Au cœur de la machine à remonter le temps », *Collectif : Face à Pynchon*, Paris, Le Cherche Midi, coll. « Lot 49 », 2008, p. 339-365.

Sim, Stuart, « Postmodernism and Philosophy », *The Routledge Companion to Postmodernism*, Londres et New York, Routledge, 2001 [1998], p. 3-14.

Truffaut, François, *Hitchcock/Truffaut*, Paris, Ramsay, 1983 [1966], 311 p.

Vanoye, Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2008 [1991], 239 p.

Wheldon, Huw, « Orson Welles on The Trial », *Monitor*, Angleterre, BBC, 1962, 10 min.

Woods, Travis et Blake Howard, *Increment Vice*, 2019-2020, 40 épisodes de 90 min.

Woolf, Virginia, « Le cinéma », *Positif*, n° 477, novembre 2000 [1926], p. 61-63.

Zinn, Howard, *Le XX<sup>e</sup> siècle américain*, Montréal, Lux, 2003, 474 p.

#### Fiction

Anderson, Paul Thomas, *Inherent Vice : Screenplay*, Burbank, Warner Bros., 2013, 127p.

Chandler, Raymond, *The Long Goodbye*, New York, Vintage Books, coll. « Vintage Crime/Black Lizard », 1992 [1953], 371 p.

Hammett, Dashiell, *The Maltese Falcon*, New York, Vintage Book, 1984 [1930], 256 p.

Hawks, Howard, *The Big Sleep*, États-Unis, 1946, 114 min.

Pynchon, Thomas, *Gravity's Rainbow*, New York, Viking, 1973, 760 p.