

## Métaphore du sida dans le film noir américain

Martin Bilodeau

Numéro 62-63, septembre–octobre 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22585ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bilodeau, M. (1992). Métaphore du sida dans le film noir américain. *24 images*, (62-63), 82–85.

# Métaphore du sida DANS LE FILM NOIR AMÉRICAIN

par Martin Bilodeau

*Hollywood est une éponge qui absorbe les peurs et les angoisses de la société américaine pour ensuite les restituer, gommées, maquillées, à un public qui «consent inconsciemment» à s'abreuver à la source de sa propre paranoïa. Sans que le thème du sida ne soit jamais abordé par les «majors», la peur qu'il engendre, le bouleversement des mœurs sexuelles auquel il contraint, modifient considérablement les comportements amoureux que ceux-ci dépeignent. Par la fusion entre intrigues politico-judiciaires et amoureuses ainsi que par l'opposition entre ordre et anarchie qu'on y trouve, le film noir permet de sonder les peurs refoulées d'une société qui, précisément, fréquente les salles pour y apaiser ses angoisses.*

Sharon Stone et Michael Douglas  
dans *Basic Instinct*



Depuis la prise d'assaut des écrans par *Basic Instinct*, l'image du pic à glace sous le lit remplace désormais, dans l'imaginaire collectif, la traditionnelle épée de Damoclès, métaphore du danger qui guette. Si *Fatal Attraction* avait la réputation de freiner les pulsions extra-conjugales des hommes mariés, *Basic Instinct* apporte la preuve que la peur du partenaire sexuel peut être aphrodisiaque, le danger anabolisant et la mort orgasmique.

Le sida n'est pas un sujet très populaire chez les producteurs hollywoodiens. Essayons un seul instant d'imaginer la tête d'un Griffin Mill/Tim Robbins, dans *The Player*, se faisant proposer le récit de *Longtime Companion...* Les conséquences engendrées par ce fléau du XXe siècle sont toutefois très présentes dans le cinéma de la côte ouest américaine. De *Fatal Attraction* à *Basic Instinct*, le film noir, de retour en force depuis que s'est installé un climat de paranoïa sociale – condition essentielle à l'avancement du genre –, projette dans des œuvres, toutes d'apparence tordue et dangereusement conservatrices, une image des relations de couple qui, loin d'occulter la paranoïa sexuelle qui s'est abattue sur le monde depuis la découverte du VIH en 1980, fait d'elle le moteur de ses récits.

Dans les films noirs, les personnages de femmes sont baromètres (si je puis me permettre la métaphore) du climat que les «majors» cherchent à restituer sur la pellicule. Alex/Glenn Close dans *Fatal Attraction* (Adrian Lyne, 1987, Paramount), Catharina/Theresa Russell dans *Black Widow* (Bob Rafelson, 1987, Fox), Helen/Ellen Barkin dans *Sea of Love* (Harold Becker, 1990, Universal) et Catherine/Sharon Stone dans *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992, Carolco/Tri-Star) ont toutes pour dénominateur commun la blondeur de leur chevelure, un pouvoir de séduction jumelé à un potentiel destructeur, et un «entrepreneurship» sexuel (*Sea of Love*, *Black Widow*) à la limite de l'obsession, ou carrément névrotique (*Fatal Attraction*, *Basic Instinct*).

Comme l'a souligné Janey Place, «Dans le film noir il est évident que les hommes doivent contrôler la sexualité des femmes, pour ne pas être détruits par elle»<sup>1</sup>. La femme blonde et insaisissable constitue une menace pour l'autorité patriarcale et est de loin plus séduisante que l'épouse type, représentée par une femme habituellement brune, dépendante et démunie face au monde extérieur au foyer familial. Devant l'émancipation récente de la femme brune dans le cinéma hollywoodien (elle est devenue psychologue pour la police de San Francisco dans *Basic Instinct*, enquêteuse pour le ministère de la Justice dans *Black Widow*, etc.), l'image de la femme blonde est demeurée intacte, et cette dernière plus que jamais encline à semer la

bisbille dans un ménage heureux (*Fatal Attraction*), voire la terreur auprès de ses passagers de la nuit. Par elle survient le malheur, et c'est d'elle que l'homme doit se protéger; d'autant plus que cette incarnation du danger l'attire, comme l'enfant fasciné par la flamme d'une chandelle. En témoigne le distrait cunnilingus que Nick/Michael Douglas sert à Catherine/Sharon Stone dans *Basic Instinct*, celui-ci occupé à surveiller ses arrières, sa partenaire étant soupçonnée du meurtre d'un vieux rockeur, assassiné avec un pic à glace au cours d'ébats sexuels.

La première relation sexuelle entre Frank/Al Pacino et Helen/Ellen Barkin dans *Sea of Love* se déroule aussi dans un climat de méfiance. Méfiance non réciproque, car la femme blonde n'a pas froid aux yeux, ce qui amplifie la peur de l'homme. Le combat qu'ils se livrent transgresse la simple peur de l'arme à feu, pour évoquer clairement la peur du partenaire.

«I don't sleep around», réplique Helen/Ellen Barkin à un Frank/Al Pacino qui s'enquiert de ses mœurs, alors qu'il est à la recherche du/de la responsable d'une série de meurtres commis au lit et dont les victimes avaient toutes placé une petite annonce dans un magazine pour célibataires. Le spectre de la mort flottera entre les deux personnages jusqu'à ce qu'on découvre le véritable meurtrier, ironiquement campé par l'ex-mari jaloux de Helen, qui ne parvient pas à accepter que d'autres hommes touchent à la femme qu'il aime. Le sida «transforme toute sexualité autre que monogame à long terme en promiscuité, donc en danger»<sup>2</sup>. À grands coups de statistiques et de reportages-chocs, les médias démontrent depuis 1987 que les partenaires qui nous ont précédés dans le lit de nos conjoints sont dommageables pour notre santé de même que pour notre vie.

En dépit des soupçons qui pèsent sur Helen, Frank «flirtera» avec le danger jusqu'à ce que le meurtrier à son tour tente de l'éliminer, fidèle au rite sacrificiel dont furent victimes ses malheureux prédécesseurs. La perpétuation de la peur de l'ex-conjoint n'a jamais été aussi savamment nourrie, et la disparition du danger aussi arbitraire.

Elle habite un quartier mal famé, elle fume comme une cheminée, elle boit; ces vices inoffensifs sont les attributs de la femme blonde dans le film noir. «I don't sleep around», jette aussi Alex à la tête de Dan dans *Fatal Attraction*, pour lui intimer l'ordre de faire honneur à ses obligations vis-à-vis l'enfant qu'elle dit attendre. L'attitude de Dan, qui la croit sur parole, témoigne que leurs ébats sexuels n'étaient pas protégés. C'est moins l'anéantissement d'Alex que l'évanouissement de la perspective de l'enfant qui fournira au film l'alibi de son «happy ending».

*Fatal Attraction* demeure à cette date le pionnier des films noirs hollywoodiens mettant en garde le public face à la fragilité de la famille, valeur fondamentale, qui se doit de triompher du mal. Les dernières images du film, en plan rapproché sur une photo représentant la petite famille dans des moments plus heureux, démontrent que l'ombrage porté par Alex/Glenn Close n'est pas impérissable. Dan/Michael Douglas se verra bien vite pardonner cet adultère, le comportement excessif d'Alex occultant toute culpabilité personnelle. Les agissements de la psychopathe suffiront à convaincre le plus têtue des spectateurs des dangers de l'adultère. Alourdi par un océan de préjugés dans une société qui «punit et opère une ségrégation par des jugements liés au comportement sexuel»<sup>3</sup>, la peur du sida est désormais représentée dans le cinéma hollywoodien par un refrènement des désirs.

*Black Widow*, contrairement aux autres films mentionnés plus haut, a ceci de singulier qu'il oppose deux femmes en duel. Alexandra/Debra Winger travaille pour le ministère de la Justice, et sublime ses carences sexuelles par des recherches sur une jeune



femme, Catharina/Theresa Russell, qui épouse des millionnaires et les assassine en laissant croire que cette mort est naturelle. La métaphore est éloquente! Catharina s'immisce dans la vie d'hommes riches, les apprivoise, et découvre leurs faiblesses physiques. Tel le VIH s'attaquant aux anticorps, elle élimine sa proie avec une substance qui fera paraître le décès naturel. Elle disparaît ensuite, modifiant son apparence, son identité, pour s'attaquer à d'autres victimes très riches (dans la langue anglaise, riche se dit «wealthy», alors que bien portant se dit «healthy». Ce quasi-homonyme est-il innocent?).

À l'encontre de ses pairs, Alexandra développera une véritable fixation, persuadée que la piste qu'elle suit est la bonne. Ses supérieurs du gouvernement, tous de sexe masculin, lui suggéreront la baise (jusqu'à se porter volontaires) pour soigner ses obsessions. Elle ne s'abandonnera à cette activité qu'en contrôle du danger, à proximité de sa cible. «What about men?», lui demande un homme, étonné de son abstinence. «Bad timing», répondra-t-elle.

La masculinisation du personnage d'Alexandra, attribuée à son allure négligée et à son absence de sexualité, engendre des rapports ambigus entre les deux femmes, liées l'une à l'autre par une inexplicable fascination. «I want your hair», lance Alexandra à Catharina, laissant sous-entendre son envie passagère de répondre à ses instincts (sic) en devenant pour un instant la blonde séduisante et dangereuse. Entrouvrant brièvement la porte donnant accès à sa féminité, Alexandra poussera son identification à Catharina jusqu'à coucher avec l'amant de celle-ci. «Tout rapport hétérosexuel devient désormais indirectement un rapport homosexuel»<sup>4</sup> soutient Susan Sontag, étant donné que si une femme couche avec un homme, selon les recherches sur le VIH et son mode de transmission, elle couche également avec toutes les femmes qui ont passé dans le lit de son amant depuis dix ans.

En pointant le malaise provoqué au ministère de la Justice par l'enquête d'Alexandra, *Black Widow* pointe du coup l'inaction des autorités fédérales américaines, très peu pressées d'entreprendre un combat d'envergure. Alertées par le spectre du sida, celles-ci ne sont intervenues concrètement qu'après que le syndrome ait atteint des proportions épidémiques. «Go chasing after some phantom», dira un supérieur à Alexandra.

*Presumed Innocent* (Alan J. Pakula, 1990, Warner Bros) est l'exemple fallacieux par excellence pouvant laisser croire à un renversement de situation. Une brune épouse (Bonnie Bedelia) assassine la maîtresse blonde et arriviste (Greta Scacchi) de son mari (Harrison Ford). Ostracisée par tant d'années d'insignifiante représentation à l'écran, la femme brune gagnera la sympathie du mari et des spectateurs – comme toute victime –, alors que le meurtre de la blonde peu scrupuleuse n'arrachera de larmes à personne. Le traitement de la thématique de l'adultère, présenté sous ses aspects les plus dissuasifs, fait ici écho à *Fatal Attraction*, et met cette fois-ci en garde l'homme marié contre les écarts de comportement de son épouse qui lui porte un amour frôlant la névrose.

Par la métaphore danger/sida, le cinéma hollywoodien dissuade le public face aux comportements à risque, et marque un retour aux valeurs traditionnelles: on invite les jeunes au mariage (*Betsy's Wedding*, *Father of the Bride*), on exhorte au culte du corps (*Rambo*, *Dirty Dancing*), on réhabilite les autorités publiques (*Basic Instinct*, *Sea of Love*). *Black Widow* et *Sea of Love* s'imposent comme promoteurs des valeurs patriarcales, de la justice par l'intervention des autorités publiques et du gouver-



PHOTO: COLL. CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

Glenn Close et Michael Douglas dans *Fatal Attraction*. Les films noirs américains des dernières années projettent une image des relations de couple faisant de la paranoïa sexuelle le moteur de ses récits.

nement. Si le cinéma hollywoodien offre un reflet tronqué et déformé de la société américaine, il suffit pourtant de gratter la pellicule de cette production pour qu'en apparaissent les véritables fondements.

Les personnages de psychopathes, toujours populaires auprès des «majors», se regroupent depuis quelques années sous une même bannière: Robert de Niro dans *Cape Fear*, Glenn Close dans *Fatal Attraction*, Rob Lowe dans *Bad Influence*, Jeanne Tripplehorn dans *Basic Instinct*, Ray Liotta dans *Unlawful Entry*, tous ces cas cliniques de maladie mentale sont plus ou moins liés à des troubles psychologiques d'ordre sexuel. «Après deux décennies de dépense sexuelle, de spéculations et d'inflation sexuelles, nous vivons les premiers stades d'une dépression sexuelle»<sup>5</sup>. À contre-courant des valeurs capitalistes promouvant la satisfaction personnelle à travers la consommation et la liberté d'action et de parole, la paranoïa liée au sida court-circuite les pulsions naturelles, élargissant un peu plus chaque jour le fossé qui sépare les gestes des désirs. Dans ce chaos intervient, à titre de promoteur de l'acceptation du danger comme moteur du désir, *Basic Instinct*. «The fuck of the century», pavoisera Nick/Michael Douglas, en ajoutant, à demi-sérieux: «Next time I'll wear a condom.»

«Le virus envahit le corps; la maladie (ou la peur de la maladie), est décrite comme envahissant toute la société»<sup>6</sup>. En Occident, le virus du sida se propage principalement en milieu urbain. Ville à forte population homosexuelle abritant la plus large proportion de sidéens en Amérique, San Francisco sert de toile de fond à *Basic Instinct*, qui tente d'en restituer le climat de permissivité sexuelle. À travers les poncifs auxquels on l'associe généralement, San Francisco s'avère être le cadre idéal pour une histoire de mœurs sexuelles «dites» audacieuses, voire perverses.



Madeleine Stowe et Kurt Russell dans *Unlawful Entry*. «On se protège à l'aide de systèmes de sécurité hypersophistiqués, véritables condoms technologiques.»

La bisexualité du personnage de Catherine représente l'obstacle majeur à sa relation avec Nick. Ses effets dissuasifs se verront rapidement transformés en curiosité, puis en défi, pour le personnage masculin.

Les débuts de la guerre froide, et particulièrement la période maccarthyste, de la fin des années 40 au milieu des années 50, étouffera l'expression de toutes pensées allant à l'encontre des droits constitutionnels américains. Le bâillement de certains membres des communautés politique et artistique soupçonnés d'allégeance communiste encouragea fortement les studios hollywoodiens à se placer au-dessus de tout soupçon. Le fusil sur la tempe, Hollywood se mit à produire des œuvres de propagande anticommuniste. Ainsi *The Red Menace* (Bud Springsteen, 1949, Republic Pictures) naquit, tout comme *Sleeping With the Enemy*, d'une excessive paranoïa, alimentée de milliers de kilomètres de pellicule jetés en pâture au public. La peur du péril en la demeure engendré par la progression du virus du sida succède à la peur de l'invasion de la société américaine par le péril rouge. Combien d'autres périls ponctuels viennent aussi hanter le rêve américain?

Prisonnier de ses préjugés, Hollywood marque un retour timide aux mélodrames présentant des personnages atteints de maladies fatales, notamment

le cancer, socialement moins culpabilisé que le sida. À ce titre, *Dying Young* (Joel Schumacher, 1991, 20th Century Fox) et *The Doctor* (Randa Haines, 1991, Touchstone) sont toutes deux des œuvres bien-pensantes sur la fatalité et le courage qu'il faut pour l'affronter.

Dans *Batman Returns* (Tim Burton, 1992, Warner Bros), Batman/Michael Keaton affronte Catwoman/Michelle Pfeiffer, inoffensive secrétaire qui se verra brusquement libérée de sa timidité et d'une sexualité refoulée. Dès lors, Catwoman entreprend d'éliminer Batman, figure patriarcale à la bonté oppressante. L'assujettissement aux règles du patriarcat retire toute initiative d'ordre sexuel aux femmes en considérant comme dangereuse la femme maîtresse de sa sexualité. Dans *Batman Returns*, le personnage de Catwoman nous montre néanmoins que cette affirmation sexuelle ne peut qu'être accompagnée d'une solitude semblable à l'isolement de l'animal fétichisé.

Alors que *Unlawful Entry* (Jonathan Kaplan, 1992, 20th Century Fox) terrorise les jeunes yuppies devant la crainte de la violation de leur précieux domicile, en le protégeant à l'aide d'un système de sécurité hypersophistiqué, merveilleux condom technologique, *Basic Instinct* – figure de proue ou cas isolé? – révèle peut-être une nouvelle tendance où le danger se trouve assumé, où l'on compose avec lui. La promiscuité sexuelle appelle la méfiance, *Basic Instinct* nous invite à la défier.

Hollywood possède une façon bien particulière de gérer les effluves paranoïaques engendrés par le fléau du sida. À l'heure où celui-ci cimente les liens entre les communautés et les groupes victimes du VIH, les hétérosexuels nous sont montrés dans le film noir hollywoodien, divisés en deux clans entre lesquels se creuse insidieusement un fossé de préjugés moralisateurs. ■

1. Place, Janey in *Women in film noir* sous la direction de E. Ann Kaplan, Londres British Film Institute, 1980
2. 3. 4. 5. 6. Sontag, Susan in *Le sida et ses métaphores*, Paris, Éd. Christian Bourgois, 1989

Alexandra (Debra Winger) et Catharina (Theresa Russell) dans *Black Widow*

