



HAL
open science

CORA A L'EPREUVE DE L'ECRAN : UNE EPOUSE SI “ TENEBREUSE ” QUE CELA ? PHILIPPE RAGEL

Philippe Ragel

► **To cite this version:**

Philippe Ragel. CORA A L'EPREUVE DE L'ECRAN : UNE EPOUSE SI “ TENEBREUSE ” QUE CELA ? PHILIPPE RAGEL. Figure di femme fatale nel cinema e nei media europei fra mito e contemporaneità, Chiara Tognolotti, Università di Pisa ; Cristina Jandelli, Università degli Studi di Firenze, Dec 2022, PISA, Italie. ⟨hal-04881080⟩

HAL Id: hal-04881080

<https://hal.science/hal-04881080v1>

Submitted on 11 Jan 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Convegno
internazionale
di studi

LE TENEBROSE

Università di Pisa
1-3 dicembre 2022

Figure di femme fatale
nel cinema e nei media europei
fra mito e contemporaneità

a cura di

Chiara Tognolotti

Università di Pisa

Cristina Jandelli

Università degli Studi
di Firenze



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE
SAGAS
CINEMA, STORIA, LETTERATURA,
ANTROPOLOGIA, DISEGNO,
ARTE E SPETTACOLO



CONSULTA UNIVERSITARIA CINEMA



**CORA A L'EPREUVE DE L'ECRAN : UNE EPOUSE SI « TENEBREUSE » QUE CELA ?
PHILIPPE RAGEL**

Philippe Ragel
PLH-ELH, EA 4601
Université Toulouse II -Jean Jaurès
Convegno internazionale di studi « Le Tenebrose »
Figure di femme fatale nel cinema e nei media europei fra mito e
contemporaneità.
Università di Pisa, 1-3 déc. 2022

CORA A L'ÉPREUVE DE L'ÉCRAN : UNE EPOUSE SI « TENEBREUSE » QUE CELA ?
PHILIPPE RAGEL

Dotée d'une plastique avantageuse, Cora est l'héroïne principale du roman de James Mallahan Cain *Le facteur sonne toujours deux fois* (*The Postman Always Rings Twice*) publié en 1934 aux États-Unis. Elle est originaire de *Des Moines*, la capitale de l'Iowa, un état du Midwest situé dans la région des Grands Lacs qui, dans les années 30, tiraient encore ses principaux revenus de l'agriculture. Lauréate d'un concours de beauté, elle gagne un voyage à Hollywood où, à peine arrivée, elle fait un bout d'essai pour les Studios, lequel s'avère catastrophique car depuis peu le cinéma est devenu parlant. Comme tant d'autres acteurs et actrices venus du muet en feraient alors les frais, pour autant photogénique, Cora ne s'avère pas naturellement phonogénique et elle ne passe pas l'épreuve du très redouté et sensible microphone qui révèle aussitôt, suggère le texte, ses origines rurales comme son inaptitude à jouer un texte : « Quand j'ai parlé, là sur l'écran, ils ont vu ce que très exactement j'étais : une pauvre gosse de Des Moines, qui n'avait pas plus de chance qu'un singe de réussir au cinéma ! »¹. C'est ainsi qu'elle finit dans une cantine de Los Angeles à faire le service pendant deux ans et à « sortir » le soir avec des garçons qui lui donnent des pourboires, le texte insistant sur ce que signifie très exactement dans sa bouche le verbe « sortir ». Un jour un client un peu mieux « fringué » que les autres (« that's got a gold watch ») se présente. Il lui propose de le suivre. Son nom, Nick Papadakis, un Grec, propriétaire d'une auberge de bord de route à 20 miles de Los Angeles, dite « Twin Oaks », lequel l'épouse et la met aussitôt en cuisine.

Lorsque Franck Chambers, un vagabond que la Grande Dépression après le krach de 29 a jeté comme des millions d'autres sur les routes américaines s'arrête par hasard à l'auberge, c'est en effet derrière ses fourneaux qu'il l'aperçoit pour la première fois : « C'est alors que je l'ai vue. Jusque-là, elle était restée derrière, dans la cuisine, et elle n'est venue dans la salle que pour prendre mes assiettes sales ». Et de préciser juste après : « son corps mis à part, elle n'était pas d'une beauté folle, mais elle avait un certain air boudeur et des lèvres qui avançaient de telle façon que j'ai immédiatement eu envie de les mordre »². Laissons provisoirement le motif des lèvres et le fait que vienne à Franck aussitôt l'envie de les mordre, pour nous attacher d'abord à la manière dont les différents cinéastes ayant porté ce roman à l'écran ont traité cette première apparition de Cora, de Visconti (1943) à Tay Garnet (1946) en passant par Pierre Chenal (1939) et Bob Rafelson (1981).

¹ James M. Cain, *Le facteur sonne toujours deux fois*, Paris, Gallimard, coll. « Folio policier », 2000, p. 23.

² *Ibid.*, p. 11.

CORA A L'EPREUVE DE L'ECRAN : UNE EPOUSE SI « TENEBREUSE » QUE CELA ? PHILIPPE RAGEL



1. Première apparition de Cora au fil des adaptations pour l'écran

Chez Visconti, qui transpose l'histoire au milieu de la plaine du Pô dans l'Italie des premières années 40, soit au crépuscule de l'ère fasciste, ce sont ses jambes nues jusqu'aux genoux que révèle d'abord le cinéaste pour la caractériser. Tandis que Gino (Franck dans le roman – Massimo Girotti) s'avance de dos vers la cuisine, son corps d'athlète masqué en effet en partie Cora, que Visconti a renommée Giovanna (Clara Calamai), ne laissant voir que ses jambes qui, aguicheuses, se balancent tandis qu'elle est assise sur la table en train de vernir ses ongles, comme le précise le plan rapproché suivant. Vient ensuite un contrechamp qui enchaîne sur Gino, en travelling avant subjectif de son buste jusqu'à son visage, simulant le regard que Cora, troublée par sa plastique, lance alors au jeune homme debout sur le pas de la porte.



Ce découpage ne suit pas le parti pris narratif de James Cain : ce n'est pas la jeune femme qui exerce d'emblée son potentiel érotique sur l'homme qui la découvre ainsi pour la première fois dans sa cuisine, comme le relate le roman, mais bien le contraire. C'est elle qui est frappée par le corps sexualisé de cet homme aux épaules de bûcheron. Inversant la logique du point de vue adopté par le roman, Visconti sacrifie ainsi à un érotisme d'ordre non pas féminin mais masculin, que le film ne manquera pas de relayer par la suite, à travers la figure homosexuelle de l'Espagnol bien sûr, mais aussi de Gino lui-même dont le torse nu et velu envahit souvent le cadre dans des scènes qui seront jugées obscènes par l'Eglise et le pouvoir fasciste encore en

CORA A L'EPREUVE DE L'ECRAN : UNE EPOUSE SI « TENEBREUSE » QUE CELA ?
PHILIPPE RAGEL

place pour à peine plus de deux mois quand le film sort en Italie en mai 1943, au point dit-on que dans certaines mairies qui autoriseraient sa projection, un prêtre venait ensuite bénir la salle...

Si quatre ans auparavant dans ce qui s'avère la première adaptation du roman transposée dans le Midi de la France (*Le dernier tournant*), Pierre Chenal avait gommé tout le caractère sulfureux du roman lié notamment à la plastique de Cora, dans son adaptation éponyme *The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnet, en 1946, lui, n'en fera absolument pas l'économie, et même l'amplifiera. A la différence de Visconti, le découpage et la mise en scène du cinéaste américain mettent en effet d'emblée l'accent sur le potentiel érotique de Cora, parti pris qui fait de la jeune femme un personnage immédiatement construit par un regard masculin, comme chez James Cain. Ainsi sa première apparition : alors que Franck, qui vient de débarquer à l'auberge de Twin Oaks, attend au comptoir le steak que Papadakis lui a mis sur le feu avant de sortir servir en essence un client qui klaxonne dehors, un tube de rouge à lèvres vient soudain rouler à ses pieds, fixant son attention. Simulant son regard, un pano-travelling subjectif remonte à rebours le trajet du rouge à lèvres sur le sol et découvre à son terme de fines jambes nues chaussées de talons blancs que le bord haut du cadre arrête exactement au niveau des genoux. En contrechamp, on découvre aussitôt après Franck qui relève la tête, comme subjugué par ce qu'il voit, autrement dit Cora qui apparaît alors dans un nouveau plan à l'embrasement de la porte, cette fois-ci en pied et en tenue estivale, short, brassière et turban blancs couvrant sa chevelure, comme si elle s'apprêtait à sortir pour quelque partie de golf au club le plus chic des environs. Franck s'avance pour ramasser le tube et le lui tend. Hautaine, elle attend qu'il le lui amène tandis qu'elle ajuste son petit miroir pour continuer de se maquiller. Il n'en fait rien. Mouchée mais non moins hautaine et sûre de son pouvoir érotique, elle s'avance alors, le récupère dans ses mains et revient vers la porte, sans se presser de sorte que Franck puisse profiter tout à son aise de sa silhouette de dos, idéalement bien mise. Elle s'y immobilise, de profil. Un dernier coup de rouge sur ses lèvres, un dernier regard vers Franck, un « au revoir » et elle s'en va, refermant la porte derrière elle.



CORA A L'EPREUVE DE L'ECRAN : UNE EPOUSE SI « TENEBREUSE » QUE CELA ?
PHILIPPE RAGEL

On le voit, tout est mis en œuvre ici pour jouer plus que nécessaire de la plastique de Lana Turner choisie ici pour jouer le rôle de Cora, que sa gestuelle montre sous tous les angles (face, dos et profil), un peu comme un mannequin opérant pour un défilé de mode. Outre la mise en scène qui plus encore que chez Visconti met l'accent sur ses jambes longues comme des flûtes dont la beauté, dans le roman, coupaient déjà l'appétit à Franck³, outre la couleur blanche de ses vêtements qui l'angélisent, il y a aussi la légèreté de la tenue, d'un sex-appeal qui ne souffre pas la contestation. En effet, on a du mal à admettre qu'une jeune femme censée faire la cuisine dans un endroit aussi populaire que le relais routier de Twin Oaks la fasse dans une telle tenue, à moins de vouloir s'y attirer, en ces années 30, quelque ennui de la part de clients un peu rustres. Si c'est au film de Visconti que Tay Garnet emprunte peut-être le motif du maquillage absent dans le roman⁴ (mais l'avait-il vu ?), ce n'est pas complètement au roman qu'il emprunte toutefois la fatale beauté de son personnage ainsi accoutré, mais à un archétype féminin que l'industrie hollywoodienne du *Star system* a commencé à cette époque à mettre en place. Chez James Cain, rappelons-nous, « son corps mis à part », le narrateur notait que Cora « n'e[st] pas d'une beauté folle », et un peu plus loin, surtout, que son physique s'avère tout le contraire : elle a les « cheveux noirs » et « bouclés » comme une « Mexicaine », à qui il ne faut pas s'aviser d'ailleurs de la comparer, prévient-elle Franck, menaçante, dès le premier jour de son arrivée⁵.

Deux ans après Barbara Stanwyck dans *Assurance sur la mort*, la même année que Lauren Bacall et Rita Hayworth dans *Le grand sommeil* et *Gilda*, ce dernier adapté lui aussi du même James Cain, dix ans avant la Janet Leigh de *La soif du mal* ou de *Psychose*, films situés aux confins du Noir, c'est bien à la construction d'un archétype que l'adaptation de Tay Garnet, loin du roman, participe donc ici, lequel fera florès dans le film noir. Celui de la blonde, le plus souvent incendiaire, qui trouvera en Marilyn Monroe quelques années après son point d'acmé. Mais dans le cas qui nous intéresse ici, l'archétype surtout de la blonde incendiaire lascive, parfois diabolique, vénéneuse, souvent « ténébreuse », usant de ses charmes naturels pour atteindre toute forme d'objectif, archétype qui courrait longtemps si l'on veut bien considérer la blonde Jessica Lange de la dernière adaptation du *Facteur* en 1981, et bien au-delà de la

³ « Elle s'est levée pour prendre des pommes de terre. Sa blouse s'est ouverte une seconde et j'ai vu ses jambes. Quand elle m'a servi les frites, je n'ai pas pu les manger ». *Ibid.*, p. 15.

⁴ Vernis à ongle d'un côté, rouge à lèvres de l'autre, rappelons que ce sont là autant d'indices de coquetterie encore mal interprétés à cette époque dans les classes populaires.

⁵ « J'ai des cheveux noirs et j'ai un peu l'air d'être mexicaine, mais je suis aussi blanche que vous, compris ? Si vous voulez que ça colle ici, tachez de ne pas oublier ça ! ». *Ibid.*, p. 13.

mythologie même du roman de James Cain et du Noir, la Sharon Stone par exemple de *Basic Instinct 1* et 2.

2. Morsure et sexualité

Evoquer l'adaptation de Bob Rafelson m'emmène à considérer ce détail du texte de James Cain laissé plus haut en suspens, à savoir les lèvres de Cora qui donnent à Franck, rappelons-nous, l'envie d'aussitôt les mordre la première fois qu'il la voit. Si l'adaptation de Chenal insiste quelque peu sur ce détail, c'est sans nul doute celle de Bob Rafelson qui en prolonge et en augmente vraiment le trait. Dans le roman, souvenons-nous en effet comment survient la première relation sexuelle entre les deux futurs amants : tandis que Franck a convaincu Nick d'aller à la ville remplacer sa vieille enseigne qu'un orage a démolie dans la nuit, pour une nouvelle plus moderne, il se retrouve seul dans l'auberge avec Cora. Comme celle-ci s'apprête à se mettre en cuisine, Franck la prend alors dans ses bras et « écrase sa bouche contre la sienne ». « Mords-moi ! Mords-moi !... », lui lance-t-elle aussitôt. Et Franck, le narrateur à la première personne, de poursuivre : « Je l'ai mordue. J'ai planté mes dents si fort dans ses lèvres que j'ai senti le sang gicler dans ma bouche. Il coulait sur son cou quand je l'ai portée au premier étage »⁶.

Dans les trois premières adaptations du roman, du fait évidemment de l'époque (années 1940-50) et de leurs pays de production (dont l'Italie fasciste) qui en interdisaient tout développement, les cinéastes ont appliqué l'ellipse relativement à cette scène. Chez Chenal, alors qu'ils regardent depuis la terrasse Nick (Michel Simon) s'éloigner vers la ville en voiture pour aller y faire réaliser sa nouvelle enseigne, Franck (Fernand Gravey) saisit Cora (Corinne Luchaire) et l'embrasse passionnément. Fondu au noir et on les retrouve au bord de la rivière : on comprend entretemps qu'ils ont couché ensemble.

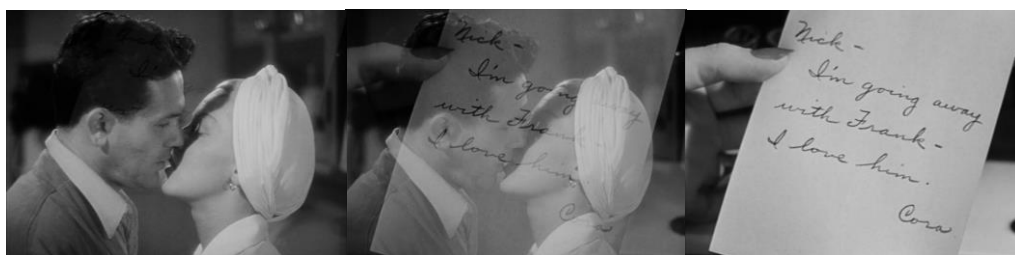
Chez Visconti, l'ellipse est encore plus violente, il n'y a même pas de baiser. Alors que Bragana est parti à la ville acheter une pièce pour sa voiture en panne⁷ (en remplacement de l'enseigne dans le roman), Gino ferme l'auberge à clé et rejoint Giovanna à la cuisine, qui l'attend appuyée contre la table de manière très aguicheuse dans un plan reprenant l'idée de sa

⁶ *Ibid*, p. 19.

⁷ De fait, c'est Gino qui le lui a fait croire après avoir retiré, à son insu, la tête de delco du moteur pour justifier ce que Bragana pense être une panne. En l'éloignant de l'auberge, il pourra ainsi demeurer seul avec son épouse Giovanna.

**CORA A L'EPREUVE DE L'ECRAN : UNE EPOUSE SI « TENEBREUSE » QUE CELA ?
PHILIPPE RAGEL**

première apparition (Gino de dos dans l'embrasure de porte et elle dans la profondeur). *Cut* et on passe à Bragana pédalant sur les berges du Pô avec le curé avant de revenir à l'auberge où l'on découvre les amants dans la chambre après avoir fait l'amour. Chez Tay Garnet, à la différence du roman où la relation charnelle survient très rapidement, il faut attendre plus de 20 mn, deux premiers baisers, la chute de la vieille enseigne, son remplacement, une soirée dansante puis une autre à la plage, avant que les futurs amants, enfin seuls, consomment leur liaison. Là encore, code Hays oblige aux États-Unis, le cinéaste joue la rapidité et l'ellipse. Le baiser précédant ce que l'on imaginera être leur premier rapport sexuel absorbé par l'ellipse, est en effet à peine montré, fondu dans le gros plan qui glisse sur le petit mot que Cora laisse à son mari dans le tiroir-caisse, indiquant qu'elle s'enfuit avec Franck parce qu'elle l'aime. Ce que l'on constate juste après, lorsqu'ils sortent de l'auberge avec leurs valises avant de prendre la route en faisant du stop.



Dans l'adaptation de Bob Rafelson, le traitement est en revanche tout autre. Nous ne sommes plus dans le contexte de censure morale d'État des années 1940. En ce début des années 1980, les scènes érotiques sont en effet beaucoup plus admises à l'écran, pour ne pas dire souhaitées, libération des mœurs oblige après les Seventies. Si Bob Rafelson n'économise pas la part d'érotisme torride de cette première liaison entre les deux amants qui se consommera sur la table de la cuisine, il la place néanmoins sous le signe d'une grande violence et des rapports de domination qui, d'ailleurs, s'avèreront différents de ce que l'on pourrait croire *a priori*, Cora prenant finalement la main dans la conduite des opérations. En effet, dans cette scène particulièrement développée au regard des quelques lignes du roman, Cora d'abord se refuse à Franck qui insiste en l'agressant. S'ensuit alors une bataille musclée avant que Franck ne lui extorque un premier baiser sur la table de la cuisine où il l'a traînée. S'arrachant de son étreinte, Cora recule alors vers un mur où elle s'adosse, le provoquant en rigolant comme si cette violence s'avérait un jeu qui, finalement, l'excitait. Franck se rapproche, elle tente encore une fois de le repousser mais capitule alors qu'il disparaît sous ses jupes, dans l'hors-champ du bas du cadre. Comme elle commence à gémir de plaisir, on devine aisément ce qu'il lui fait, et

**CORA A L'EPREUVE DE L'ECRAN : UNE EPOUSE SI « TENEBREUSE » QUE CELA ?
PHILIPPE RAGEL**

qu'elle accepte volontiers. S'extirpant de ses jupes, Franck alors la soulève et la porte jusqu'à la table où elle envoie valdinguer plats et ustensiles de cuisine qui l'encombrent avant de lui lancer par trois fois un impératif « Come on ! ». Franck aussitôt l'empoigne et comme ils s'embrassent, il glisse sa main sous ses jupes et la presse sur son sexe (un gros plan le détaille). Mais Cora la lui retire pour y plaquer immédiatement la sienne, commençant à se masturber. Et tandis qu'ils commencent à faire l'amour en missionnaire, elle le retourne pour le chevaucher en Amazone, affirmant, si on ne l'avait pas encore bien compris, qu'en matière sexuelle, elle veut garder la main, et que c'est elle qui décide de ses orgasmes selon la position qui au mieux les lui font atteindre.

Une telle scène aujourd'hui soulèvera assurément beaucoup de contestations, partant que la jeune femme est, dans un premier temps, ici forcée, autrement dit sexuellement agressée, et qu'elle capitulerait faute de ne pouvoir opposer une quelconque résistance physique au mâle dominant qui veut abuser d'elle. Dans le contexte encore très prude d'avant-guerre, nous y voyons au contraire l'expression d'une victoire et d'une libération. Victoire et libération d'une femme au foyer mal aimée qui, par convenance morale, a longtemps inhibé ses pulsions mais qui, découvrant l'excitation sexuelle qu'une situation même de violence peut lui procurer, oppose farouchement à son « agresseur » qu'elle ne puisse fixer elle-même les règles du plaisir érotique maximum qu'elle entend en retirer.



3. Cora la « traînée »

Si le « Mords-moi ! Mords-moi ! » du roman trouve ainsi chez Bob Rafelson une extension qui en force le trait et révèle à Cora autant son désir d'autonomie sexuelle que le plaisir érotique de son moi féminin – qu'elle le découvre sur la table de la cuisine où son mari l'a reléguée en augmente d'ailleurs la valeur symbolique –, on ne saurait oublier combien cette injonction à se faire mordre trouve chez James Cain un effet d'écho dans un terme jusqu'à 10 fois relevé. Je veux parler du terme de « garce » (« hell cat ») dont Cora elle-même souvent s'affuble ou veut d'ailleurs que Franck l'affuble. Certes c'est là une manière de formuler son sentiment de culpabilité à vouloir éliminer son mari pour vivre cette passion sulfureuse qui a fini par la

CORA A L'ÉPREUVE DE L'ÉCRAN : UNE EPOUSE SI « TENEBREUSE » QUE CELA ?
PHILIPPE RAGEL

submerger, sans rien perdre des avantages que ce statut social d'épouse a permis à la pauvre fille de Des moines qu'elle est, de se procurer. Mais cette mention dessine aussi chez elle un trait de caractère qui traversera au moins deux adaptations du roman, celui de la femme concupiscente et lascive dont témoigne chez Visconti comme chez Rafelson le motif, disons, faute de mieux, de la traînée aux jambes écartées.



Il s'affirme plusieurs fois chez Rafelson au point que le cinéaste en fera son affiche, mais aussi dans *Ossessione* (on convoque d'ailleurs souvent ce plan pour illustrer le film), juste après la première relation sexuelle des amants (ellipsée comme je l'ai dit), lorsque Giovanna encore dans son lit alors que Gino se recoiffe, se lève et s'assoit en bordure du lit, dans une crudité qui la fait apparaître telle une traînée, une prostituée, jambes écartées, à l'opposé des rôles que la diva montante la plus sophistiquée de la période, Clara Calamai, avait jusque-là tenu dans les drames historiques du cinéma fasciste. Je pense entre autres à *Ettore Fieramosca*, d'Alessandro Blasetti (1938), à *Michel-Ange de Caravage, le peintre maudit*, de Goffredo Alessandrini, (1941), mais moins peut-être au très célèbre *La Farce tragique* qu'elle venait de tourner quelques mois auparavant avec toujours Alessandro Blasetti (1942) et où elle apparaissait les seins nus dans un plan qui souleva l'indignation de l'Eglise au point d'entraîner l'interdiction du film au moins de 16 ans. Cette scène joua-t-elle dans la décision de Visconti de porter son choix sur cette actrice plus habituée dans l'ensemble au décorum plein d'artifices des nouveaux studios de la Cinecittà ? Quoi qu'il en soit, dans son premier film, Visconti, qui a retenu les leçons de Renoir dont il a été l'assistant (sur *Une partie de campagne*), s'attache à la faire ainsi apparaître à contre-emploi, le plus naturellement possible, sans voile, sans fard, dépenaillée et même vulgaire, les jambes écartées telle une prostituée, authenticité dont ce personnage si fragile et si sauvage tirerait toute sa beauté. Crépuscule des faux héros et des faux optimismes du cinéma fasciste, ce premier coup d'essai ébranlait en effet tout autant idéologiquement que moralement : humanité de vagabonds, de chômeurs, de déclassés, de vaincus, sans espoir et sans consolation, *Ossessione* dressait ainsi le portrait d'une Italie de l'échec et de la souffrance contre celui de la réussite et du bonheur affiché partout par le régime.

**CORA A L'ÉPREUVE DE L'ÉCRAN : UNE EPOUSE SI « TENEBREUSE » QUE CELA ?
PHILIPPE RAGEL**

Mais surtout, ici, l'image de la famille (à laquelle le fascisme vouait un culte) bafouée, brutalité de l'instinct, homosexualité latente, apologie de l'adultère et de cette nouvelle race de femme qui désormais assume et clame sa sexualité, et à laquelle Simone de Beauvoir donnerait sept ans après l'écho que l'on sait.

4. Cora « tenebrosa » ou victime d'un contexte économique et social ?

En préambule, mon titre posait une question suggérant que Cora n'était peut-être pas une épouse si ténébreuse que cela. Au gré des quatre adaptations courant sur quatre décennies, on l'a vue tout à tour en blonde hollywoodienne d'une beauté archétypale et faussement angélique, avide, vénale, concupiscente, dominante, un brin sadomasochiste, voire vulgaire. Bref, *tenebrosa*. Par le jeu de l'interfilmicité dessiné par les différents agents de sa construction écranique, ainsi la Cora de James Cain est-elle devenue aujourd'hui cette « ténébreuse » au visage polysémique. Mais sont-ce là les traits qui à l'origine vraiment la caractérisent ? Revenons aux sources du texte pour peut-être en décider et conclure.

Si l'image de la femme fatale toxique a pris son essor avec James Cain et les films de psychologie criminelle célébrant la collusion entre crime et passion, celle de Cora n'est pas étrangère, faut-il rappeler, à son statut de victime du milieu social où elle évolue. *Le facteur* se situe rappelons-nous au début des années 1930 aux États-Unis, en pleine période de crise. Suite au krach de 29, la dépression a jeté des millions de chômeurs et de sans-abris sur les routes (voir *Les raisins de la colère* de Steinbeck). Le chômage bat son plein comme en témoigne le personnage de Frank qui arrive en autostop au petit restaurant de Twin Oaks que tiennent les époux Papadakis avant de s'y faire embaucher comme homme à tout faire. Ainsi, les motivations criminelles des deux futurs amants dépassent largement les enjeux de la passion qui vont ensuite gouverner leurs actes, et englobent ceux de la nécessité de survivre dans une société économiquement et socialement malade. Le personnage de la femme fatale que finira par incarner Cora tuera pour l'argent autant que par amour. Il n'est que de considérer sa tentative de fuite avec Frank sur les routes qui au début tourne court et la ramène à la maison car cette vie d'errance ne lui convient pas du tout et jamais elle n'envisage, même à tuer Nick, d'abandonner son commerce, autrement dit sa sécurité matérielle et son gagne-pain.

A la différence de la Phyllis d'*Assurance sur la mort* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944) présentée d'emblée comme une vamp calculatrice et perverse, Cora n'est finalement

**CORA A L'EPREUVE DE L'ECRAN : UNE EPOUSE SI « TENEBREUSE » QUE CELA ?
PHILIPPE RAGEL**

qu'une instigatrice infortunée d'un projet criminel qui la dépasse (rappelons-nous ses origines rurales, elle vient de l'Iowa), dans le contexte de pessimisme sombre et brutal d'une société contemporaine qui vient de s'effondrer et qui, par le jeu des circonstances, l'a pour partie engendrée, avec la mort précoce pour destinée.