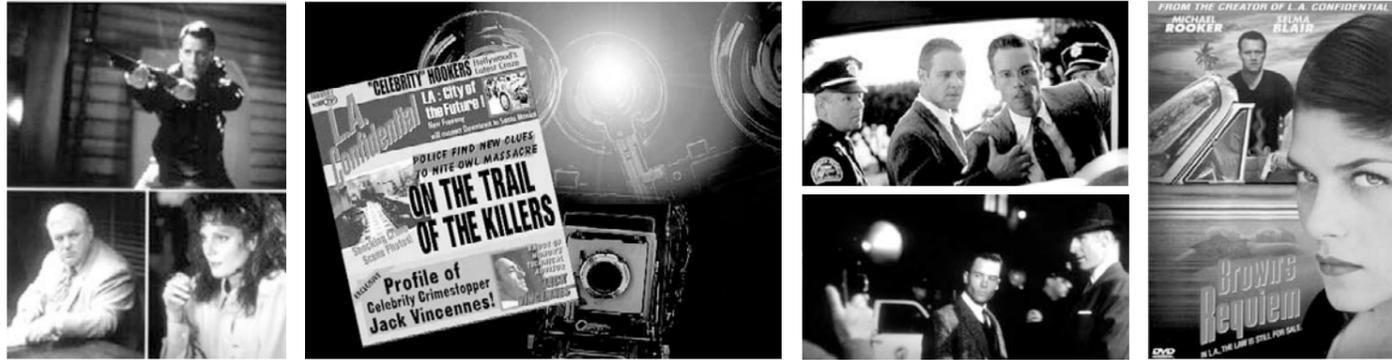


Trois adaptations, trois façons d'appréhender Ellroy à l'écran :

Femmes tourmentées et flics durs à cuire dans Cop de James B. Harris,

Scandales à la une et luttes de pouvoir dans L.A. Confidential de Curtis Hanson,

Privé désabusé et jeune fille fatale dans Brown's Requiem de Jason Freeland.



Randy Rice, zone avec lui dans les rues de Los Angeles, des bouteilles à la main. Cette année sera la pire de son existence : une descente aux enfers avec l'alcool, puis la drogue. Les 12 années qui suivent, Ellroy les passe à dormir dans les parcs, à vivre de petits boulots, à voler à l'étalage et à dévaliser les laveries automatiques. Il pénètre aussi par effraction chez les riches, y chope de la drogue, des cartes de crédit, de l'alcool, des sous-vêtements féminins. Un sommet de désœuvrement qui le conduira à des séjours répétés en prison. Entre deux incarcérations, il se shoote à la benzédrine, délire en fantasmes sexuels complètement fous, se masturbe dix heures par jour (!) en lisant *PlayBoy*. Seule échappatoire : les romans noirs qu'il dévore quotidiennement et le désir de devenir le meilleur écrivain du genre. En 1975, il a un abcès au poumon et une double pneumonie. Le médecin lui demande de choisir, Ellroy opte pour la vie, arrête de boire et ralentit les amphétamines. Il commence aussi à gagner sa vie comme caddie dans un club de golf select de Los Angeles, jusqu'en 1977, date à laquelle il découvre la musique classique. Pendant des heures, il écoute Beethoven, Brahms et Bruckner dans des chambres d'hôtel minables.

## REQUIEM POUR UN GÉNIE

En 1978, s'inspirant de son expérience de caddie, Ellroy développe l'idée d'un premier roman focalisé sur la tortueuse enquête d'un «privé», ex-flic des mœurs à Hollywood qui renoue violemment avec son passé en cherchant à faire la lumière sur une affaire de famille et les pérégrinations criminelles de son ancien boss dans la police. Ce sera *Brown's Requiem*, publié en 1981. Un très beau livre, brutal et souvent contemplatif, que l'auteur truffe de références autobiographiques, opérant un transfert sur son héros droit et pourtant trouble (son alcoolisme, ses origines allemandes, sa passion pour le classique et son amitié avec Randy Rice...). Coup d'essai, coup de feu ! Le polar renaît de ses cendres. En jouant avec un archétype du roman noir de la grande époque (le détective privé) et en forçant le trait de l'ambiguïté du personnage, Ellroy dynamise tout un pan de littérature en (grand) sommeil. Le temps de vendre cet opus, et il termine *Clandestin*, se construit un début de notoriété, trouve un agent. La suite ne sera que coups d'éclat : *L.A. Deathtrap*, qu'il réécrit suite à son insuccès auprès des éditeurs, pour en faire *Lune Sanglante*, point de départ de la Trilogie Lloyd Hopkins/3. Suivent les deux autres volets de Lloyd «le dingue» (*À cause de la Nuit* et *La Colline aux suicidés*), le livre de commande

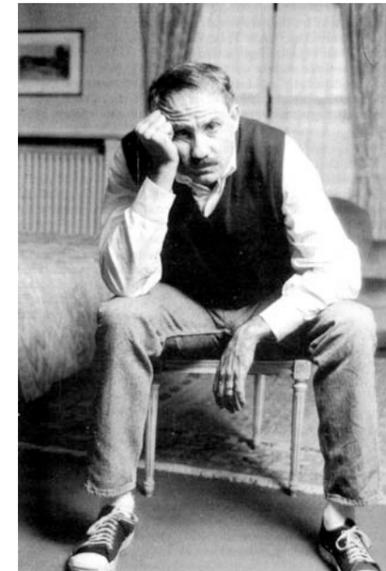
*Un tueur sur la route* («pondu» pour 10 000 dollars !) puis l'envolée vers les cimes du genre et la reconnaissance critique éternelle avec son Quatuor de Los Angeles (*Le Dahlia Noir*, *Le Grand Nulle Part*, *L.A. Confidential*, *White Jazz*), saga épique pleine comme un œuf, grand-œuvre composé de pavés de déliquescence, de pouvoir et de corruption ; le mythe de Los Angeles / Hollywood la noire défigurée, cogné à la gueule, griffé, criblé de balles. Un monument ! Quelques acclamations et titres de gloire plus tard (dont l'autobiographie *Ma Part d'Ombre*), le Dog se hisse un cran au-dessus sur l'échelle du génie et réinvente carrément l'Amérique des années 50 et 60 à travers une nouvelle trilogie intitulée *UnderWorld USA*, dont les premiers titres nous ont ravagé la tête et les tripes jusqu'à un point de non-retour : *American Tabloid* et *American Death Trip*. En attendant le prochain épisode, prévu pour 2004 et nommé *Police Gazette* (*American Madness* chez nous), qui devrait se clore sur le Watergate, on tentera vainement de se remettre de cette réécriture en lettres de sang de l'Histoire américaine. Déjà fortement pressentie au moment du Quatuor, la boulimie créative et thématique d'Ellroy croît à chaque nouvelle parution. Fort de son sens du détail et de son goût pour la démultiplication, le Dog ne peut vraisemblablement s'exprimer qu'à travers de grandes fresques élaborées comme des symphonies en trois ou quatre mouvements. Passant d'aspects autobiographiques hautement dramatiques à une recreation globale des Etats-Unis d'Amérique, il est ainsi devenu un genre porteur à lui tout seul. C'est là toute la dynamique démiurgique d'un auteur (compositeur ?) qui a su compiler avec brio Hammett, Chandler, *Dragnet*, la boxe, le jazz et la musique classique, pour accoucher d'une écriture hypnotique et frappante, quasi-balistique, ou, pour reprendre l'expression du romancier et critique Jean-Patrick Manchette dans *Libération*, d'une «incroyable puissance d'arrêts».

## CHAIR À CANON

La fascination qu'exerce l'œuvre ellroyenne provient d'abord de son éclat visuel. Un style évocateur, sans fioritures bien que parfois disert, véhicule de toute une violence graphique et verbale. Au fil de ses livres, l'auteur a travaillé sa patte, tendant à l'épure la plus sèche et la plus brutale. *L.A. Confidential* posait les bases de cette formalisation radicale, mais c'est avec le dernier volet du Quatuor, *White Jazz*, que le Dog a définitivement imposé cette tendance elliptique, syncopée, télégraphique. On dit le roman difficile à lire. Il est entièrement

intériorisé, déconstruit et remarquablement carré à la fois. Phrases courtes, brèves et presque répétitives, ruptures, énumération des faits et rien que cela à quelques détails près (le détail qui fait toute la différence !) : c'est une langue qui s'adapte à son héros «pourri et mauvais et à la violence des événements; un homme dont la vie est en train d'exploser complètement et qui parle en sténo» nous dit l'auteur. Cette écriture basique plus compliquée qu'elle n'en a l'air agit comme un découpage et nous rapproche des didascalies d'un scénario. Des phrases «qui frappent comme des coups de poing, accolées à des mots isolés qui sont autant de flashes imagés et télescopés porteurs d'une réalité âpre et brûlante. Un mode d'écriture cinématographique privilégiant travellings rapides et gros plans», imageait Jean-Pierre Deloux dans *Polar*. James l'écrivain et Ellroy le metteur en scène ! À cette mécanique verbale s'ajoute une propension à mixer des éléments

fortement contreculturels. Principalement des thèmes urbains décadents : la ville et ses bas-fonds tentaculaires, les ruelles et hôtels sordides, les «dining clubs» nébuleux, mais aussi les lieux huppés où sont enfouis les pires secrets issus des agendas sexuels les mieux gardés du pays. Et pour animer ces lieux de perte de vue : tous les éléments «ultimes» de fictions de «durs à cuire» aux résonances déviantes, qui empruntent autant aux codes de la série B qu'au western et au traditionnel film de gangsters. À commencer par des gunfights longs et sanglants, parmi lesquels des assauts ou embuscades fulgurants de brutalité : le prologue de *L.A. Confidential* (en fait la véritable conclusion du *Grand Nulle Part*), met ainsi le truand Buzz Meeks, seul survivant du tome précédent, aux prises avec une bande de ripoux et de «nervis» de Mickey Cohen venus le descendre dans un motel abandonné aux pieds des collines de San Bernardino. Un affrontement par balles émaillé de feintes, de ruades, de plâtre qui vole en éclats et de bois sec qui s'enflamme, qu'Ellroy dresse comme un nouvel Alamo. Du pur Peckinpah. Dans chaque livre, de tels morceaux de bravoure se comptent par dizaines. À noter d'impressionnantes scènes de guerre avec la Baie des cochons en direct dans le premier *American...*, et le Viet-Nam souvent à la une dans le second. Autres attributs «hardboiled» des romans du Dog : des morts violentes à répétition, des filatures à tout-va, des bagarres et passages à tabac musclés comme un Schwarzy des années 80 mais sans modération aucune. D'où cette récurrence de boxeurs dans une écriture qui revendique clairement un style uppercut : Bucky Bleichert et Lee Blanchard, héros du *Dahlia Noir*, sont membres du LAPD et champions de boxe ; Reuben Ruiz, petite frappe informaticienne de Dave Klein dans *White Jazz*, est un champion mexicain, poulain des frères Vecchio dont Mickey Cohen aimerait racheter le contrat ; dans le même roman, l'agent Johnny Duhamel «l'Ecolier», membre de l'antigang, a fait les Gants d'Or avant de passer pro, de perdre son premier combat et de raccrocher ; et Wayne Tedrow Jr, l'un des trois héros d'*American Death Trip*, se fait aider dans sa tâche «sécuritaire» par son pote le célèbre



Sonny Liston ! Ellroy se débrouille bien entendu pour les faire combattre, signant au passage les plus belles scènes de ring jamais écrites. **Raging Bull** version paperback ! Les autres antagonistes ne sont pas en reste quand il s'agit de distribuer des coups. *White Jazz* offre même au lecteur un duel au sabre japonais entre le héros Dave Klein et Johnny Duhamel. Anthologique et fantasmagorique. La contusion érigée en pose iconique. Une sorte de calme (?) avant la tempête graphique, puisque dans ces histoires d'hommes et de femmes meurtris, les macchabées pleuvent autant que les coups de poing, sinon plus. Une constante au rayon des «MAA» (morts à l'arrivée de la police) : les mutilations post-mortem (et même infligées du vivant des victimes, comme dans *Le Dahlia Noir*). Pas un livre qui ne détaille de façon crue et ultra-réaliste les agissements du psychopathe dans la ligne de mire du héros ou du public. *Lune Sanglante* et *Un tueur sur la route*

rempoignent certainement la palme de l'horreur grâce à leurs décapitations, éviscérations et démembrements décrits avec une précision chirurgicale. Effet sensationnel, complaisance ? Absolument pas. Loin du grand-guignol exacerbé d'*American Psycho* (où Bret Easton Ellis cherchait surtout à choquer jusqu'au rire jaune), Ellroy se déjoue de toute sensualité meurtrière et se focalise sur l'horreur de nos sociétés modernes. C'est, évidemment, un processus de purification pour nous et surtout pour lui : il y a, dans ces parcelles de chair qu'on ôte, dans ces outrages qu'on fait subir au corps, une certaine idée du manque affectif, d'un amour amputé (la disparition brutale de sa mère), en même temps qu'une partie de vie dérobée (il a brûlé sa jeunesse).

## UNE LITTÉRATURE DU POUVOIR

Décadents, les romans d'Ellroy sont ancrés dans les légendes urbaines (*Le Dahlia Noir*, réinterprétation / extrapolation d'une «histoire vraie»), le fait divers sanglant (les tueurs en série, archétype récurrent), la corruption (policrière dans la Trilogie Lloyd Hopkins, politique dans le Quatuor de Los Angeles, étatique dans *UnderWorld USA*), l'explosion sociale (les émeutes de Watts, point de départ de la carrière violente de Lloyd Hopkins dans *Lune Sanglante*, et toile de fond faisant partiellement écho à la brutalité des personnages principaux dans *American Death Trip*), et la désagrégation. Désagrégation d'un ou plusieurs personnages dans les premiers romans de l'auteur, de toute une ville ensuite tout au long du Quatuor, d'un pays voire du monde au final : *UnderWorld USA*, c'est la tentation de l'Occident, la collusion CIA / Ku Klux Klan / filière de drogue, du Viet-Nam à Cuba en passant par Las Vegas et Miami. Cette globalisation dont procède l'œuvre du dog est bien la marque d'un règne thématique qui ne prendra fin qu'avec la mort de ses obsessions. On croyait l'auteur figé dans les années 50 («j'adore les fifties» déclarait-il au temps du Quatuor), on découvre que derrière son anachronisme ambiant (il ne lit que très peu de romanciers

James Ellroy, pape hiératique du roman noir américain : «Je veux saisir mes lecteurs par les testicules et les poils ras de leur intellect».

«Une des grandeurs du polar, c'est de décrire un maximum de faits en un minimum de mots».

contemporains, n'écoute pas de musique moderne et ne regarde, aussi bien sur petit que sur grand écran, que des «vieux films» et programmes, exceptés les matches de boxe), se cache une réflexion pointue et implacable des mécanismes politiques, stratégiques et culturels qui régissent la planète depuis la fin de la Seconde Guerre Mondiale. Les Américains sont devenus les maîtres du monde avec le Plan Marshall, ils avaient toutes les chances de le rester avec en leur sein, J. Edgar Hoover, Kennedy, Mickey Cohen et Howard Hughes. Mélanger à ce point le FBI, la politique, le gangstérisme et Hollywood sans aboutir à une mixture imbuvable question crédibilité, relevait de l'alchimie, celle capable de transformer le plomb en or. Avec, pour le coup, des reflets largement souillés de sang, de fragments d'os et de cervelle ! Jean-Pierre Deloux, dans *Polar*, ne se trompait pas sur les assertions idéologiques d'Elroy quand il écrivait, à travers l'exemple du *Grand Nulle Part*, que l'auteur se posait finalement en anarchiste. Taxé de réactionnaire, voire d'individu «ancré très à droite» lors de ses premières parutions en France/4, Elroy, en fustigeant l'anti-communisme primaire du McCarthysme, s'affirme comme le descendant des John Ford, Samuel Goldwyn ou David O. Selznick. Et Deloux de comparer le personnage de Ray Dieterling, producteur de films pour enfants et associé du père d'Ed Exley dans *L.A. Confidential*, avec Disney lui-même, en plus caricatural et monstrueux. Un véritable ogre dont les «singuliers successeurs n'ambitionnent rien moins qu'une ingénierie capitaliste internationale par la transmission abêtissante d'une nouvelle culture de masse et d'un pseudo-ordre moral mondial, commençant dès le berceau par le lavage de cerveau des chères têtes blondes»/5. Pas vraiment un chantre de l'Impérialisme et du Capitalisme, le James ! Dénonciateur de la corruption et de l'emprise du collectif (une autorité, une ville, un pays) sur l'individu, le chien enragé du polar américain, en plus d'être un conteur et un analyste subtil et violent, s'avère un moraliste.

## LÈRE DU SOUPÇON

Pays jeune, les Etats-Unis ont été construits dans leurs dernières décennies par de grandes figures, des légendes qui ont marqué l'œil public. En utilisant principalement des icônes comme bâtisseurs des USA du XXème siècle, Elroy démontre que cette nation a pour passé une mythologie plutôt qu'une Histoire. Il convoque l'Amérique de son enfance et la réinvente, fait coïncider les événements, transforme en un tout cohérent des éléments disparates/6. Au final, il fait voler en éclat la légitimité de JFK («*Jack Kennedy a été l'homme de paille mythologique d'une tranche de notre histoire particulièrement juteuse*», écrit-il en préambule d'*American Tabloid*), transforme l'Exécutif en pouvoir de pacotille (des deux Kennedy c'était Bob, celui qui légiférait, et non Jack –celui qui dirigeait–, le plus conséquent sur un plan politique) et esquisse l'idée d'une «grande arnaque» des gouvernants. De 1950 au Watergate (notre époque est aussi brocardée en filigrane mais l'interdiction de mettre en fiction des personnages toujours vivants empêchent l'auteur de régler leur compte à Clinton comme à Bush !), la vie politique ne serait qu'une mystification à grande échelle, chaque crime faisant partie d'un complot (dont le meurtre des Kennedy ne serait qu'un des moindres !) donnant lui-même lieu à un autre, plus vicieux, plus noir, plus inextricable. Comment cela finira-t-il ? Difficile d'anticiper



la conclusion de l'auteur (attendons *American Madness* pour émettre une opinion), mais il y a fort à parier qu'après les bavures policières et d'une nation, l'auteur ne ressasse, de nouveau à échelle personnelle, ce simulacre qui régit nos vies, éternel mensonge de l'Histoire (celle de chacun d'entre nous, et celle de Lee Earle Elroy, victime d'un crime jamais résolu : le meurtre de sa mère). Du coup, l'œuvre du Dog apparaît dans ce qu'elle a de plus récent comme une théorie du chaos appliquée aux politiques et un énorme pavé paranoïaque, d'une portée si fulgurante qu'elle atomise littéralement les numéros de cirque d'un Oliver Stone pourtant loin d'être aveugle. Dans *JFK*, le réalisateur démontrait en quoi le complexe militaro-industriel avait tout intérêt à éliminer Kennedy, et jouait de multiples points de vue pour démontrer qu'il coexiste en fait plusieurs vérités. Elroy en rajoute une couche, intensifie le propos, complexifie les intrigues (les magnats d'Hollywood, les Parrains de la Mafia, les membres du Klan et même des mercenaires français d'extrême-droite liés à l'assassinat de Lumumba et de plusieurs Algériens, sont impliqués !). Une démarche narrative qu'il pousse à son paroxysme, puisqu'il avait déjà usé de toutes les focalisations, et ce dès le premier volet de la Trilogie Lloyd Hopkins (un aspect que n'aura pas retenu James B. Harris en le portant à l'écran avec *Cop*). On touche là à l'une des autres constantes de l'écriture elroyenne : l'abandon, dans certains opus, du récit à la première personne, pour une omniscience particulièrement représentative de cette manipulation des faits. Principal outil de l'auteur, devenu presque une marque de fabrique : les documents en encart disséminés dans chaque roman, qui permettent de changer la donne et de sortir du seul point de vue du ou des personnages. Ces annexe fournies, riches en détails et anecdotes, véritables exercices de rhétorique (articles de journaux, rapports de police, comptes-rendus d'écoutes, extraits de journal intime, télégraphes et courriers secrets...), fictives mais travaillées comme le réel, constituent autant de pièces à conviction médiatiques pour crédibiliser le propos, confronter les styles et les visions. Tout est ainsi affaire de prismes. Ce qui fait qu'un personnage change souvent d'opinion (et le lecteur avec) sur un autre : voir à cet égard les retournements de situation et les alliances qui se forment entre Bud White et Ed Exley, ennemis intimes puis frères d'armes dans *L.A. Confidential*, ou la haine meurtrière qui se mue en amitié inébranlable entre l'imposant Pete Bondurant et le chétif mais brillant Ward J. Littell dans *American Tabloid*. L'inverse est bien entendu possible, de puissants liens amicaux débouchant parfois > SUITE PAGE 38



## COP

USA 1987 RÉAL. & SCÉN. : JAMES B. HARRIS, D'APRÈS "LUNE SANGLANTE" DE J. ELLROY DIR. PHOT. : STEVE DUBIN MUS. : MICHEL COLOMBIER DÉCORS : GENE RUDOLF MONTAGE : ANTHONY M. SPANO PROD. : JAMES B. HARRIS, JAMES WOODS, THOMAS COLEMAN & MICHAEL ROSENBLATT POUR HARRIS-WOODS PRODUCTIONS / ATLANTIC ENTERTAINMENT GROUP INT. : JAMES WOODS, LESLEY ANN WARREN, CHARLES DURNING, CHARLES HAID, RANDI BROOKS... DUR. : 1H45 DIST. : CANNON FRANCE

James Woods avait toujours rêvé de jouer un flic qui défoncerait

les portes à coup de pied au lieu de simplement tourner la poignée. *Cop*, c'est ça : un polar à la fois dur et insolite, buriné comme la tronche de son acteur principal et frappé du sceau d'indépendance farouche dont a toujours fait preuve son réalisateur (James B. Harris, autrefois producteur de Kubrick). Réunis pour la seconde fois de leur carrière après *Fast Walking*, Woods et Harris (qui pour l'occasion s'associent à la production) s'adonnent ici à du pur cinéma d'exploitation. Une série B qui cultive des thèmes antipathiques et déroule un très bon fil narratif, aux enchaînements scolaires mais d'une redoutable efficacité. Dans cette adaptation sommairement fidèle mais très bien produite de *Lune*

*Sanglante*, James Woods interprète, fusil à pompe en main, le flic psychopathe et quasi-obsédé du cul Lloyd Hopkins, un personnage éloigné dans son traitement cinématographique du héros d'origine (que James Elroy aurait bien vu incarné par Philippe Noiret !), et qui présente des similitudes avec le Dirty Harry d'Eastwood. Travaillé comme une ligne mélodique de jazz, bourré de variations rythmiques, *Cop* exploite sur une intrigue de thriller classique tous les archétypes elroyens : planques, voyeurisme, innocence bafouée, tueur en série. Harris aligne ainsi des scènes d'une sécheresse jubilatoire, où le bien et le mal finissent par converger dans une fin aux allures de chute absurde, ultime, brutale. Les répliques cinglantes fusent, les flingues sont sans cesse dégainés mais ne tirent jamais, jusqu'à ce duel final qui vire au western explosif où plus aucune règle n'existe. L.A., l'ouest sauvage !



## BROWN'S REQUIEM

USA 1998 RÉAL. & SCÉN. : JASON FREELAND, D'APRÈS LE ROMAN DE JAMES ELLROY DIR. PHOT. : SEO MUTAREVIC MUS. : CYNTHIA MILLAR DÉCORS : MARC RIZZO MONTAGE : TOBY YATES PROD. : TIM YOUND, DAVID SCOTT RUBIN & MICHAEL ROOKER POUR J&T PRODUCTIONS / SAWY LAD, INC. INT. : MICHAEL ROOKER, TOBIN BELL, SELMA BLAIR, JACK CONLEY, KEVIN CORRIGAN, BRAD DOURIF, BRION JAMES, VALERIE PERRINE... DUR. : 1H44 DIST. : FILM OFFICE INÉDIT EN SALLES / DISPONIBLE EN DVD

Premier roman, premier film. Le parallèle s'arrête là, car Jason Freeland ne révolutionnera pas autant le genre que l'auteur dont il s'inspire. Aussi imparfaite soit-elle, cette translation cinématographique mérite pourtant toute l'attention des *polar-addicts*. Porté par la passion communicative de son réalisateur pour le genre, *Brown's Requiem* allie la simplicité de l'âge d'or à l'approche efficace des films de producteurs des années 80, avec un casting de gueules en roue libre et un interprète principal très magnétique. Expérimentale par moments, plus classique au point d'être téléfilmique à d'autres, cette adaptation modernisée, assez fidèle quoique simplifiée, met en scène toute une galerie de tronches de série B (le regretté Brion James et le toujours aussi barge Brad Dourif en tête) évoluant dans un Los Angeles nocturne et menaçant. Tirant intelligemment

parti du format panoramique, Jason Freeland filme avec une vraie veine indépendante les mésaventures de son «privé» solitaire et alcoolique (Michael Rooker, comme d'habitude excellent), et use, pour coller au concept d'anti-héros, de cadrages épurés presque hermétiques à toute approche cinégénique et spectaculaire. Tout en mode mineur, le film verse dans le contemplatif perturbé par des explosions de violence soudaines, notamment deux passages à tabac corsés et un gunfight surprenant de sobriété graphique. Rauque comme la voix de son interprète, servi par une photo décadente –une sorte de filtre de mélancolie appliqué au réel– et un score au piano réellement poignant, *Brown's Requiem* distille une amertume qui hante longtemps le cœur du spectateur.

Stéphane LEDIEN

## L'HORREUR VERSION COURTE : "STAY CLEAN"



La dernière adaptation cinématographique d'un texte d'Elroy ? *Stay Clean*, un film de seulement 11 minutes diffusé en toute confidentialité, qui remporta le Grand Prix au Kansas City Filmmakers Jubilee de 2001.

Écrit et réalisé par Mitch Brian, co-créateur de la série animée *Batman*, *Stay Clean* met en images la première partie du chapitre 14 du roman *Un tueur sur la route*. Publié en 1986, le livre narrait la sanglante épopée de Martin Plunkett, serial-killer auteur de plus d'une cinquantaine de meurtres couvrant tout le territoire des Etats-Unis, sur une période de dix ans. Pour son court-métrage, Brian choisit une scène aux dialogues particulièrement incisifs : l'interrogatoire que font subir trois flics, notamment un dur à cuire que le héros surnomme «Cravaté», à Plunkett, quelques jours après qu'il ait commis un double homicide à la hache à San Francisco.

Le film s'ouvre sur ce meurtre sanglant, présenté du point de vue du tueur (tout comme le livre était conté à la première personne). Après avoir effacé ses traces, Plunkett (Race Owen) s'en va dormir et se trouve réveillé à l'aube par des flics qui frappent à sa porte. Ceux-ci enquêtent dans le voisinage des victimes et, après avoir découvert un indice que Plunkett a délibérément placé là pour se disculper, malménent l'assassin sans savoir qu'ils font son jeu. Au bout du compte, fiers et persuadés de leur intimidation, ils s'en iront bredouilles, conseillant à Plunkett de garder «le nez propre»...

Encouragé par James Elroy lui-même qui lui confia le livre à sa sortie, Mitch Brian s'est offert avec *Stay Clean* l'approbation de critiques initiés, d'habitude rétifs aux transpositions elroyennes sur grand écran. Qualifié par les quelques chanceux qui l'ont vu de «meilleure adaptation d'Elroy», le court a fait le tour des festivals indépendants aux U.S. Tourné avec une équipe technique du cru en 16 mm noir et blanc bien granuleux, il présente dit-on une étonnante prestation d'acteurs, en particulier celle de Walter Coppage (l'interprète du flic «Cravaté»), figure de théâtre locale et ancien animateur de radio. À noter aussi : le caméo d'Elroy dans le rôle du troisième flic édictant la réplique finale qui donne son titre au film.

Le trailer / making of, qu'on peut visionner sur Internet, révèle un projet graphique et libertaire, dégagé de toutes les contraintes uniformisantes des studios.

Brian ne s'arrêtera vraisemblablement pas à ce coup d'éclat, puisqu'il a récemment livré le script d'un film consacré au Général Custer que doit tourner Oliver Stone, ainsi que le scénario de *Detour*. Un téléfilm basé sur l'autobiographie de Cheryl Crane, la fille de Lana Turner qui, à l'âge de 14 ans, poignarda l'amant de sa mère, le mafieux Johnny Stompanato ! Elroy en sera le producteur exécutif pour ABC. Est-ce à dire que Mitch son protégé le réalisera ? Une chose est sûre, ces deux-là font des étincelles et on souhaite vivement qu'ils s'attaquent ensemble au grand écran !

S. L.