

0

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10



LEÇON 2 :

LE MÉLODRAME

L'IMPOSSIBILITÉ D'AIMER : LA ROMANCE HOLLYWOODIENNE

Outils didactiques complémentaires

Du *Mélo* au
WESTERN SPAGHETTI
Tous les genres du cinéma en 10 leçons.

CONFÉRENCE

Laurent JULLIER, professeur d'Études Cinématographiques, Université Nancy 2 et Paris III

L'IMPOSSIBILITÉ D'AIMER : LA ROMANCE HOLLYWOODIENNE



Laurent Jullier est directeur de recherches à l'Institut de recherches sur le Cinéma et l'Audiovisuel (IRCAV) de l'Université Paris III-Sorbonne nouvelle et professeur d'études cinématographiques à l'Institut européen de cinéma et d'Audiovisuel (IECA) de l'Université de Nancy 2. Cinéphile depuis son plus jeune âge, il a conservé son goût pour les films populaires, qu'il prend volontiers comme objets d'étude. Il a écrit pour la revue *Esprit* et pour l'*Encyclopædia Universalis*, et publié une quinzaine de livres. *Hollywood et la difficulté d'aimer*, Stock, 2004, abordant le genre dit « *Mélodrame* », a obtenu le Prix du meilleur essai, décerné par le Syndicat français de la critique de cinéma.

« Comme son nom l'indique, le mélodrame raconte une histoire dramatique accompagnée de musique. Il va y avoir des morts prématurées, des séparations, des chagrins et des regrets, mais jamais sans violons. Cette présence musicale, qui pourrait paraître paradoxale, indique au contraire la marche à suivre. Elle invite à prendre l'expérience du film, soit pour une sorte de *vaccination* en prévision du jour où les calamités se mettront à pleuvoir pour de bon sur nous, soit comme un entraînement à poser sur les épreuves de la vie un « regard esthétique » au sens de Kierkegaard. A petite dose, donc, il s'agit

dans tous les cas de faire l'expérience du chagrin. Et pas n'importe quel chagrin : celui qu'on éprouve quand il n'y a rien à faire pour empêcher la catastrophe d'arriver - d'un côté de l'écran comme de l'autre, en tant que spectateur aussi bien qu'en tant que personnage. Les héros des mélodrames, en effet, se font souvent emporter, impuissants, balayés comme des feuilles détachées de leur arbre. Le titre même du film nous le suggère quelquefois - *Autant en emporte le vent*, ou, mieux, *Écrit sur du vent*, qui s'ouvre sur des bourrasques entraînant les feuilles mortes jusqu'au vestibule de la maison du drame... »



Une place au soleil (G. Stevens, 1951)

THÉORIE DU CINÉMA

Robert LANG

LE GENRE

Selon le catalogue de l'American Film Institute qui répertorie les films réalisés à Hollywood entre 1921 et 1930, presque tous les films étaient considérés à l'époque comme des mélodrames. Page après page, se déroulent des listes de mélodrames de toutes sortes : mélodrames ruraux, mélodrames western, mélodrame gothiques, mélodrames sentimentaux, etc. Les auteurs du catalogue ont relevé les descriptions de ces milliers de films dans les communiqués de presse et sur les affiches de l'époque. Dans son effort pour se définir, se développer et se consolider en tant qu'industrie, Hollywood avait besoin à la fois de se rassurer et de rassurer le public dont il dépendait tellement, sur le fait que les films, classés selon leur genre, pouvaient être aisément différenciés et reconnus. Le studio devait savoir ce qu'il fabriquait, le public voulait savoir ce qu'il allait voir. Or, le mot « mélodrame » dénotait, ou connotait peut-être, une certaine façon d'aborder un sujet qui était devenu synonyme de la formule hollywoodienne. Cette approche avait moins à voir avec la notion de genres spécifiques (western, thriller), ou celle d'attraits spécifiques (sexe, personnage, action, nouveauté) - lesquels, « travaillent tout le spectre médiatique quelle que soit la forme » - qu'avec une pure logique de consommation. « Aller au cinéma », c'était se rendre dans une salle dans l'attente de voir toujours les mêmes attractions de base traitées d'une certaine façon. Englobant tous les genres que Hollywood a produits,

il y a « Hollywood » lui-même, l'approche hollywoodienne d'un genre, la *formule* hollywoodienne, laquelle, nous l'avons tous remarqué, est dans une certaine mesure liée au contexte industriel du cinéma aux Etats-Unis. [...]

La formule hollywoodienne ressemblait beaucoup à ce qu'on allait finir par appeler mélodrame au sens étroit, quand il est apparu que cela n'avait aucun sens d'appeler tous les films des mélodrames. Le scénario hollywoodien racontait son histoire de façon linéaire (nonobstant les flash-back et montages alternés)¹ ; la ligne narrative était généralement sans complications, le récit était fait pour divertir et être facilement compris - ce qui poussait à tout simplifier : personnages, action, cadre moral. L'intrigue avait tendance à se centrer sur un individu avec lequel le public pouvait s'identifier. D'où l'avènement du phénomène de la star, figure idéale d'identification pour le public et qui, en tant que personnalité constante d'un film à l'autre, enracinait les mécanismes génériques, lesquels sont à base de répétition et de rituel. Le récit, essentiellement pour des raisons de clarté compte tenu de la nouveauté du moyen d'expression, était structuré autour d'un héros et d'un « traître », ou plus généralement et plus pertinemment, autour du bien et du mal. Dans presque chaque film hollywoodien, indépendamment du genre auquel il pouvait appartenir, il fallait que la Vertu triomphe, ne serait-ce que dans quelque épilogue rajouté. Cette pratique

est devenue règle absolue avec la mise en application du Code Hays en 1934. En général, la vertu active était à l'œuvre dans les films d'aventure, les westerns, etc. (films à héros masculin), la vertu passive dominant dans ce qu'on appelle généralement le mélodrame. Le mélodrame a été consolidé comme un genre cinématographique parmi d'autres, mais il est en même temps le modèle de tous les autres. Le mélodrame est l'archétype du genre. Alors qu'il y a un genre qui s'appelle mélodrame (et que j'ai nommé un peu approximativement « mélodrame familial »), le genre dans le sens archétypal

n'a aucun contenu « tant que l'expérience ne l'a pas rendu visible » (Jung). « L'archétypal est une construction métapsychologique dont la fonction est de subsumer sous une rubrique donnée - et de nous aider à reconnaître - l'air de famille qui relie entre eux nombre de phénomènes et d'expériences psychologiques distinctes et observables ». Dans ce sens, c'est le *mélodrame* qui rend visible le *genre*, bien qu'il soit communément admis que le mélodrame n'est qu'un genre. Le paradoxe étant donc que le mélodrame est déjà le modèle, l'archétype, du genre en tant que tel. [...]

Tout ce que le ciel permet (D. Sirk, 1955)

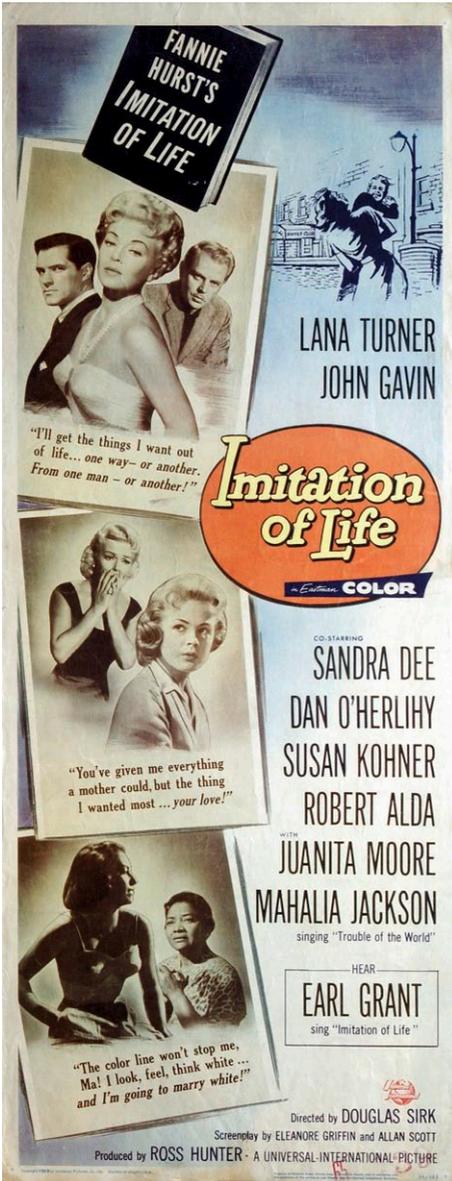


Le cinéma des États-Unis étant un cinéma de divertissement, il est tout naturel que le mélodrame y prédomine. Celui-ci est fait pour un public qui ne veut être ni culpabilisé, ni responsabilisé, qui préfère « s'identifier aux anges et blâmer les diables pour tout ce qui tourne mal »². Il faut se souvenir que le cinéma est devenu rapidement une forme utopique pour les masses. Les gens vont au cinéma en tout premier lieu parce que le cinéma réalise leurs rêves. Que ce soit ou non à l'intention des femmes (ou de la plupart des femmes et de quelques hommes), l'amour romantique et l'énorme mythologie qui s'y rattache ont été annexés par ce cinéma. La séduction, le mariage, la famille, en tant que préoccupations majeures de la société bourgeoise, se sont infiltrés dans pratiquement tous les films, et lorsqu'ils étaient le principal sujet du film, on l'appelait (et on l'appelle encore) tout simplement un mélodrame. Le cinéma, comme d'autres *mass media*, a pour effet de faire rentrer la psychologie humaine dans des formules toutes faites. L'opération de codification est fonction de l'idéologie, laquelle, dans les films hollywoodiens, a pris pour domaine privilégié celui que le public comprendra le plus facilement, auquel il s'identifiera le mieux : la famille.

Le mot mélodrame lui-même s'est cristallisé autour de certains types de mélodrame (maternel, romantique, etc.), se différenciant de beaucoup d'autres couples adjectif-substantif (mélodrame rural, mélodrame western, etc.). Utilisé pour indiquer un certain type de traitement, une approche comportant des formules connues, il est devenu quelque peu tautologique pour tout ce qui sortait de Hollywood, et donc il est devenu obsolète, sauf pour les films traitant principalement des relations personnelles,

d'identités individuelles et de la place de l'individu dans un ordre compris en termes familiaux, sociaux ou sexuels. Si l'on veut bien envisager de manière large cette notion de famille, on peut dire que c'est elle le vrai sujet du mélodrame. Ainsi, le mélodrame familial constitue un genre plein et entier, alors que tous les autres films ne sont que plus ou moins mélodramatiques, ils n'appartiennent pas au genre que nous appelons mélodrame. Le mélodrame (familial) met en scène des familles nucléaires, des familles de substitution, des pseudo-familles, « family of Man »³, des couples ou même simplement des individus (femmes célibataires, pères, mères, et ainsi de suite). Identités et rapports humains reçoivent dans le mélodrame un traitement *moral* et *émotionnel*, et les personnages sont définis en termes familiaux. Le mélodrame fait appel aux émotions des spectateurs, non à la raison ou à l'intelligence, il a tendance à situer au centre du récit la question de l'entrée dans l'ordre symbolique, ou alors celle de la résistance et de la capitulation finale devant le symbolique, en la traitant de manière anhistorique et excessive. Le mélodrame est traversé par l'atmosphère de l'enfance, par les forces irrationnelles du désir s: est mélodramatique tout film qui situe le désir au cœur de l'intrigue et de son traitement.

Si la famille est le milieu préféré du mélodrame, c'est parce que l'on y rencontre les contradictions les plus vives et les plus troublantes qui caractérisent le contexte idéologique du mélodrame. Notre sentiment d'identité est d'abord déterminé par le contexte familial. C'est pourquoi celui-ci peut générer des émotions intenses, primaires, qui excèdent toujours d'une façon ou d'une autre les

Affiche du *Mirage de la vie* (D. Sirk, 1959)

situations qui les engendrent. Le texte mélodramatique est hystérique, névrotique ou paranoïde exactement dans la même mesure que la famille. Celle-ci est un bouillon de culture pour les névroses, car c'est en son sein qu'ont lieu les premiers conflits formateurs du sujet. Certes, tous les mélodrames ne situent pas ces conflits et leurs résolutions dans un cadre familial, mais ils se déroulent comme si c'était le cas, selon les règles familiales lesquelles règles, soit dit en passant, sont comprises aujourd'hui de façon assez complexe grâce à la popularisation de la psychanalyse. Avec la prégnance du modèle familial aujourd'hui comme expression privilégiée des voies du monde dans le mélodrame, c'est le caractère hystérique d'une intrigue, ou devrions-nous dire son traitement émotionnel, que nous appelons mélodramatique. Une mise en scène mélodramatique, utilisée souvent pour des films qui ne sont pas des mélodrames en soi, est donc une mise en scène qui privilégie l'émotion. Dans le mélodrame, les émotions (états intérieurs) sont extériorisées; l'orientation du drame est interne, mais ces états intérieurs doivent être dramatisés, doivent être vus et/ou entendus. Mais puisque n'importe quel film relevant de n'importe quel genre peut traiter son sujet avec excès ou émotion sans être un mélodrame, nous voilà ramenés à la question des conventions spécifiques de l'excès qui confère au mélodrame son sceau particulier.⁴ C'est lorsque l'émotion est constamment au cœur du drame (avec ou sans une forme extérieure « baroque ») qu'un film peut être reconnu pour un mélodrame. Ce centre émotionnel, ce répertoire de sentiments connus mais souvent difficilement pénétrables, fonctionne comme le contenu latent des rêves. Dans les rêves, ce contenu

ne change jamais vraiment, même si le contenu manifeste généralement tiré des résidus de la journée écoulee, change, lui. Toute mise en scène prenant pour principe conducteur les émotions qui résonnent comme le contenu latent d'un rêve, est mélodramatique. Mais la mise en scène mélodramatique d'un sujet mélodramatique donne naissance à un film qui appartient explicitement à ce genre. [...]

Notes

1. Eisenstein tient le montage griffithien pour linéaire et donc non-dynamique, quelles que soient les circonvolutions de l'intrigue.
2. Eric Bentley, « Melodrama », in *The life of Drama*, New York, Atheneum, 1967, p 261.
3. Allusion à une vaste exposition de photographies des années 50 organisée par Edward Steichen au MoMA et qui fit le tour du monde, credo du libéralisme humaniste à l'époque de la Guerre froide. (NdT)
4. Il y a ici une certaine oscillation entre *émotion* et *excès*, parce toute émotion issue de la matrice familiale est dans un sens excessif. Le contexte est capital quand il s'agit des « excès mélodramatiques ». Jean-Loup Bourget (1985) propose une liste exhaustive de ceux-ci (sous les rubriques « Thèmes », « Structures narratives » et « Stylistiques » tels qu'ils se sont établis dans le temps selon les modes d'évolution propres aux genres (répétition, association, etc.). Les thèmes sont : situations stéréotypées (secret et aveu; infirmité, cécité; identité problématiques, bâtardise; différence d'âge; catastrophes humaines et naturelles; accidents); différences de classes sociales (aux USA & en Europe); rituels (mariages, enterrements; substitution des personnages ou réversibilité [selon la logique du déplacement et de la délégation]); nature vs culture (enfants, personnages sauvages ou plus grands que nature comme Tarzan, Robin des Bois, le Van Gogh de Kirk Douglas dans le film de Minnelli ou Ron Kirby dans *Tout ce que le ciel permet* de Sirk; le Paradis terrestre; la géographie imaginaires du mélodrame; animaux et talismans). Structures narratives: flash-backs (récits circulaires), saisons (le carnaval) ; happy-ends ; cendrillons. La stylistique englobe les images-clichés (visages de femmes; la femme à la fenêtre; gestuelle; habillement; la nappe à carreaux [!]; des stéréotypes visuels comme les images contrastées de la grande maison et du cottage, des symboles architecturaux comme les grands escaliers); la musique; la couleur; les mouvements de caméra et les effets de montage (raccords invisibles, antithèses) etc.

ANALYSE DE FILM

Laurent Jullier

SPECTATEURS DU DÉSASTRE

Dans *Minnie et Moskowitz* Minnie et Florence vont revoir, pour la énième fois *Casablanca*. En sortant, cependant, Minnie lâche :

- Je n'ai pas trop aimé la fille.

Qu'a fait – ou n'a pas fait - Ilsa, le personnage interprété par Ingrid Bergman, pour mériter ce commentaire ? Ilsa, on s'en souvient, a l'occasion de passer sa vie auprès d'un de ces *mecs bien* que Minnie désespère de rencontrer un jour. Mais saisit-elle cette occasion ? Absolument pas. Tenir le monde dans ses bras et le laisser aller son chemin - voilà quelque chose qui manifestement échappe à Minnie...

Rappelons, même s'il s'agit d'une des fins les plus connues du cinéma hollywoodien, ce qui arrive à la dernière bobine de *Casablanca* : Ilsa, très clairement, est confrontée au choix entre *éros* et *agapè*. Le premier est représenté par Rick, le patron du Café Américain de Casablanca, avec qui elle a connu l'amour-passion quelques semaines dans le Paris d'avant l'Occupation, lorsqu'elle croyait son mari tombé au champ d'honneur. Le second est représenté par Victor, ce mari miraculeusement revenu d'entre les morts au mauvais moment, cet homme brillant qui l'a instruite et pour lequel elle a ressenti, selon ses propres termes, « quelque chose qu'elle prenait pour de l'amour », quand un œil extérieur y aurait vu de la reconnaissance (cas d'école de confusion des sentiments). Ilsa, on s'en souvient, au grand désespoir de

Minnie, choisit *agapè*. Elle ressent de la pitié pour l'héroïque Victor, le grand *résistant* (il a même résisté à la torture) ; un nouveau coup lui serait fatal, il a besoin d'aide pour sauver le monde du nazisme... etc. - ce ne sont pas les raisons qui manquent, comme d'habitude avec l'amour-charité.

La raison plus intéressante est celle que donne Ilsa à Rick. Puisqu'ils se sont revus ici à Casablanca, elle a pu rompre avec un peu plus de clarté qu'à l'époque de sa lettre griffonnée à la hâte, celle que Rick lisait sur le quai sous la pluie sans y rien comprendre. Maintenant que tu sais tout de cette histoire de gentil mari revenu d'outre-tombe, explique Ilsa à Rick, nous pouvons rompre définitivement car « nous avons retrouvé Paris » - notre belle histoire passionnelle n'est plus tachée par un final bâclé. Cette raison avancée par Ilsa possède une dimension esthétique qui rappelle le *Journal du séducteur* de Kierkegaard : son *nous pouvons rompre* a tout l'air d'un *nous devons rompre*, nous *devons* rompre car jamais cela ne pourra plus être *aussi beau* (il s'agit de tirer de l'autre une « jouissance d'artiste », dit le séducteur). Jamais plus nous ne retrouverons cette insouciance, la légèreté de ces ballades en décapotable dans la campagne de l'Île-de-France et celle des bulles du champagne que l'on ouvre au Ritz. Encore ne sait-elle pas que ce monde deviendra par la même occasion, à la fin de cette guerre, celui d'avant Auschwitz... Proust lui aussi, dans sa *Recherche*, a mis une histoire de beaux souvenirs qu'on ne

doit pas gâcher en essayant de reproduire ce qui les a causés. Il la fait raconter par Odette dans *Le temps retrouvé* : « nous vivions d'une vie divine », explique-t-elle au narrateur à propos d'un garçon qu'elle a passionnément aimé des dizaines d'années plus tôt, avant de le quitter brusquement car « je trouvais que c'était plus beau de ne pas laisser diminuer un amour qui ne pourrait pas rester toujours à ce point ».¹

Il restera donc à Rick et à Ilsa *les beaux souvenirs*... Hélas ! ce n'est pas grand-chose. Le sac et le ressac des remémorations successives transforment les pierres les plus finement ciselées en galets tous identiques, alors ne demeure plus qu'une vague nostalgie de paradis perdu que Kierkegaard appelle le *ressouvenir*. Beaucoup de romances classiques y accordent cependant de l'importance : ce qui inquiète l'héroïne d'*Elle et lui* ce n'est pas de vieillir sans amour, c'est de vieillir sans beaux souvenirs : « L'hiver doit être rude pour ceux qui n'ont pas de beaux souvenirs, explique-t-elle à son compagnon pour le convaincre de se marier, et nous avons déjà manqué le printemps... ». Que l'on puisse y voir comme elle une chose bonne et douce mettait Adorno en fureur. « La phrase selon laquelle les souvenirs seraient le seul bien qu'on ne puisse jamais nous retirer, écrivait-il, appartient à l'arsenal des consolations sentimentales et impuissantes, grâce auquel nous voudrions nous faire croire que le sujet qui renonce et se replie sur l'intériorité atteint justement l'accomplissement dont il est privé » ; tout le monde cependant n'a pas le talent de Marcel Proust (qui réussit cet accomplissement, mais à quel prix dans sa vie réelle) et ce patrimoine intime se trouve bientôt séquestré au lieu que le passé et le présent viennent s'y « entremêler indissociablement » pour en entretenir la



Casablanca (M. Curtiz, 1942)

flamme - or quand les souvenirs deviennent contrôlables, conclut Adorno, *ils se fanent*.² Paris, La Belle Aurore, le Ritz, le sourire maladroît de Rick, vont vite se changer en chromos, et peu à peu entretenir avec le vécu dont ils étaient les charmants icônes, le rapport que la momie entretient avec le pharaon. En misant sur le ressouvenir, Ilsa fait exactement la même chose que Julie dans *La nouvelle Héloïse*, qui choisit la raison (la vie avec Monsieur de Wolmar) au lieu de la passion (la vie avec Saint Preux). Et bien sûr - le roman de Rousseau va plus loin dans le temps que *Casablanca* - cela va finir par tourner mal - « une seule chose manque, dit Allan Bloom à propos de Julie, qui lui coûte le bonheur »³.

Même si Rick et Ilsa ont décidé d'adopter l'attitude la plus altruiste (un chef soutenu par sa femme sera plus efficace, même si son prénom connote de toutes façons le

succès militaire), les trois membres du trio final quittent la scène malheureux : Rick parce qu'il perd Ilsa (et s'en va sublimer sans enthousiasme dans l'activisme politique), Victor parce qu'il vient de voir dans les yeux d'Ilsa un amour-passion dont il n'est pas la cause, enfin Ilsa parce qu'elle les perd tous les deux (l'amour naïf que lui portait Victor a péri avec cette révélation qu'il a eue en la regardant regarder Rick). Sur l'aéroport de Casablanca, cette nuit-là, il s'agit pour tous de faire contre mauvaise fortune bon cœur - la bande-son diffuse même une pimpante Marseillaise réorchestrée par Max Steiner - mais on voit mal ces trois-là stoïquement « préférer se dire que ce qui n'est pas, c'est ce qui ne pouvait pas être » (Gide). Parlant plus que jamais au conditionnel passé, le film prie le spectateur d'imaginer ce monde possible où Rick et Ilsa *auraient prolongé* jusqu'à la fin de leur vie leur courte idylle parisienne. Pour filmer les protagonistes déçus qui s'enfoncent dans la nuit et le brouillard de l'aéroport, le réalisateur a choisi la figure de style usuelle des fins de films classiques - un travelling ascendant combiné à un panoramique descendant. Cette figure (encore utilisée parfois de nos jours) fonctionnait à la fois comme une invitation à prendre de la hauteur devant nos propres problèmes, et comme un effet de transition entre le monde fictionnel et le monde réel au moment de quitter la salle ; mais ici, elle se teinte d'une nuance de *désintéret* qu'a bien ressentie Minnie. Puisqu'ils ont choisi la voie de la raison, pourquoi devrait-on rester plus longtemps en leur compagnie, nous qui vivons déjà, jour après jour, sous cet empire du raisonnable ?

La fièvre dans le sang présente un final similaire - plus désespérant encore, sans Marseillaise ni refuge dans la gloire militaire. A nouveau une héroïne *laisse aller* celui

qu'elle aime vers un destin d'où elle est exclue ; à nouveau la passion s'incline devant la raison. Deany ne diffère d'Ilsa que par une chose, elle n'a *pas le choix*... Au moment où débute ce final, elle vient de passer plusieurs années à l'hôpital psychiatrique parce que le monde entier semblait se liguier pour saboter sa liaison avec Bud, son grand amour de jeunesse. Malgré sa beauté elle ne constituait pas une bonne affaire pour les parents de Bud, ce jeune homme promis à un grand avenir, qu'ils voyaient sortir de Yale pour convoler avec quelque riche héritière de l'aristocratie, non devenir fermier pour épouser une fille du peuple comme Deany. Mais les années ont passé, Bud n'a pas dépassé la première année à Yale, et le krach de 1929 a poussé son père au suicide... Dans une jolie robe neuve, accompagnée de ses amies d'enfance, tandis qu'il ne reste plus que cinq minutes au film et que le spectateur se demande encore s'il va ou non assister à l'un de ces *happy endings* qui permettent ensuite de retourner le cœur léger à la vie réelle, Deany se rend à l'adresse qu'on lui a indiquée, celle d'une ferme où vit désormais Bud. Pendant ses années d'hôpital, elle a sans le vouloir gagné le cœur d'un autre patient, quelqu'un comme elle qui essayait de remonter la pente, il l'a même demandée en mariage. Mais Deany n'a pas encore renoncé, du moins pas avant cette ultime visite... Le chapeau blanc qu'elle a coiffé nous aide même à concevoir qu'elle a pu miraculeusement garder intacte sa fraîcheur d'âme malgré tout ce qui lui est arrivé... Le cœur battant, elle entre dans une cuisine crasseuse. Bud a un sourire un peu niais. « Ça fait longtemps... », est tout ce qu'il trouve à dire. Derrière lui, une femme enceinte fait frir des steaks, jetant un coup d'œil inquiet à cette jeunesse éblouissante qui menace de lui enlever son mari ; non loin d'elle, dans la poussière, un



La fièvre dans le sang (E. Kazan, 1961)

enfant joue, dont le prénom est « Bud Jr. ». Oui, Bud s'est marié entre-temps, non, personne n'a osé le dire à Deany de peur de la voir s'enfoncer une nouvelle fois dans la dépression...

- « Tu es heureux, Bud ?
- Je crois que oui... Tu sais, j'ai cessé depuis longtemps de me poser cette question.
- Je vais me marier dans un mois.
- J'espère que tu seras heureuse.
- Je suis comme toi, je ne pense pas beaucoup au bonheur.
- Ça m'a fait plaisir de te revoir.
- Moi aussi. Au revoir ».

Chacun va donc suivre la voie de la raison, Deany en épousant sans l'aimer celui qu'elle a rencontré à l'hôpital (devenu médecin

dans l'intervalle, ce qui nous éclaire sur le rôle qu'il aura à jouer face à elle), et Bud en s'abrutissant de travail pour éviter de réfléchir, ou en se réfugiant dans les bras de la mère de substitution qu'il a épousée (lorsqu'ils s'étaient rencontrés, des années plus tôt, le premier élan de la jeune femme avait été de lui proposer à manger...). A quoi bon momifier cette fraîcheur d'âme, cette passion inentamée, quand on pourrait par ailleurs - via l'amour-charité - faire le bonheur de quelqu'un d'autre ? A l'avant-dernier plan du film, dans la voiture qui les emmène loin de la petite ferme, une amie demande :

- « Deany, tu crois que tu l'aimes encore ? »

Ce sera la dernière phrase du film. Un sourire incertain sur les lèvres, Deany se remémore

quatre vers de l'*Ode à l'immortalité* de Wordsworth, ce poème romantique qu'elle a étudié jadis au collège, au temps où elle vivait le grand amour avec Bud :

- « Rien ne peut ramener/l'heure de la splendeur dans l'herbe, la gloire dans la fleur/Au lieu de pleurer nous trouverons/de la force dans ce qui reste derrière ».

Le poème de Wordsworth est l'équivalent de la Marseillaise de *Casablanca*, il est censé donner du cœur au ventre à des personnages qui ont enfin tourné la page et se lancent dans une nouvelle aventure, mais la mélancolie imprègne tout de même chaque seconde de ces images - dans la grande tradition de l'ambiguïté hollywoodienne, le spectateur pessimiste y trouve autant de raisons de désespérer que son joyeux voisin de se réjouir.

Pour indiquer sans le claironner trop haut de quel côté son cœur penche, Elia Kazan utilise l'arme du montage, faisant se suivre deux *cuts* que tout oppose. Le premier est un atroce raccord dans l'axe, occasionnant une saute désagréable à l'œil, sur Bud qui embrasse sa femme pour la rassurer aussitôt que Deany a franchi le seuil de la maison. Le second, comparable à celui qui a été décrit au début de *Liaisons secrètes*, est un raccord-mouvement qui va lier ce baiser sans passion, désespéré presque, au geste de Deany ôtant dans la voiture le chapeau blanc de ses illusions perdues.

Le jeu de l'actrice principale pousse également à voir beaucoup d'amertume dans le poème de Wordsworth. Natalie Wood est l'une de ces actrices inquiètes qui, comme Marilyn Monroe, donnent à chaque plan ou presque l'impression qu'elles ont fondu en larmes juste après que le metteur

en scène a crié « coupez ». Son sourire final, laborieux, sur le fil, glace le sang. Enfin, le dernier plan du film n'utilise pas seulement la figure classique de la voiture qui s'en va au loin, de plus en plus petite (en plongée, comme dans *Casablanca* et tant d'autres). Il présente, en compagnie de cette voiture, la silhouette anonyme d'un cavalier solitaire, figure de western qui fonctionne à la fois comme le signe de la solitude intérieure promise à l'héroïne contrainte de renoncer à la passion, et comme la marque du *pale rider* (le cavalier fantôme, c'est-à-dire le souvenir de Bud qui hantera toujours Deany, comme celui de Saint Preux empêchant à jamais Julie de trouver le bonheur dans *La nouvelle Héloïse*). La « splendeur dans l'herbe » (*splendor in the grass*, le titre original du film) a beau constituer pour Wordsworth le réservoir d'énergie qui permet un nouveau départ - comme le champagne du Ritz avait pour mission de maintenir hors de l'eau sale des regrets les têtes de Rick et d'Ilsa - le spectateur mélancolique a de quoi n'être pas convaincu par cette vision optimiste du rôle des beaux souvenirs, ceux que les Romantiques trouvaient « amer et doux » de ressasser. Bien plutôt, le sourire de Natalie Wood exprime « la dérision du destin qui ne réalise notre bonheur que dans la forme qui nous plaît le moins » (*Le temps retrouvé*).

Notes

1. Proust, *A la recherche du temps perdu*, vol. 4, p. 598.
2. T.W. Adorno, *Minima moralia*, p. 156.
3. Allan Bloom, *L'amour et l'amitié*, p. 160.

LECTURES CONSEILLÉES

Sarah Hibberd and Nanette Nielsen, Music in Melodrama : « The ineffable burden of expression ? », *Nineteenth-Century Theatre*, 31(1), 30-39, Manchester University Press, 2003, <http://www.manchesteruniversitypress.co.uk/uploads/docs/290030.pdf>

Laurent Jullier, *Hollywood et la difficulté d'aimer*, Paris, Stock, coll. Un ordre d'idées, 2004

Robert Lang, *Le mélodrame américain*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels Étrangers, 2008

SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

Robert Lang, « Le genre », in *Le mélodrame américain*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels Étrangers, 2008

Laurent Jullier, « Spectateurs du désastre », in *Hollywood et la difficulté d'aimer*, Paris, Stock, coll. Un ordre d'idées, 2004