

Au plus loin du paradis ?

Des rapports entre mélodrame et cinéma

1. Qu'est-ce que le mélodrame ? Définition et historique

- Le mélodrame primitif : naissance d'un genre

Malgré la quantité de travaux qui lui ont été consacrés, la difficulté à définir le mélodrame reste entière. S'agit-il d'un genre ? D'une forme ? D'un mode ? Et de quel mélodrame parle-t-on ? Est-il encore pertinent de se référer, par exemple, au mélodrame théâtral post-révolutionnaire pour traiter du mélodrame filmique ? Par ailleurs, le mélodrame filmique a-t-il une spécificité, une identité propre ? Peut-on l'enfermer dans les filets d'une définition claire, précise et définitive ? En bref, qu'est-ce que le mélodrame ?

La définition proposée par Jean-Loup Bourget dans son ouvrage sur le mélodrame hollywoodien constitue un bon point de départ. Elle contient, peu ou prou, les principales questions que j'aborderai ici :

« Le terme de « mélodrame », explique l'auteur, est toujours employé de façon péjorative : il désigne une oeuvre à l'intrigue à la fois invraisemblable et stéréotypée, donc prévisible, aux effets sensationnels qui bafouent la psychologie et le bon goût, à la sentimentalité souvent écoeurante. Historiquement, il s'agit d'un genre populaire et théâtral, né sous la Révolution française, et illustré en particulier par Pixérécourt, auteur de *Coelina ou l'Enfant du mystère* (...). Par son origine, il est donc lié à une époque de profonds bouleversements politiques et sociaux, à l'égard desquels il exprime des sentiments mêlés d'espoir et de désarroi. » L'ancrage historique est ici important, puisqu'il renvoie à la genèse du genre, à sa « première enfance ».

Paroles et musique : quelques repères historiques

Selon Jean-Marie Thomasseau, le mot est né en Italie au XVII^e siècle et apparaît en France au moment de la querelle entre musiciens français et italiens. Plus tard, il servira à ranger dans une même catégorie des pièces qui échappent aux étiquettes classiques (drame, comédie, tragédie) et qui, anticipant sur l'art cinématographique, utilisent la musique comme « soutien des effets dramatiques ».

Dans un article de référence, « Le Mélodrame : le mot et la chose », Jacques Goimard dresse de son côté un historique du genre.

Avant de devenir un genre à part entière, le mélodrame fut, pendant la seconde moitié du 18^e siècle, assimilé à l'opéra italien : on parle alors du « melodramma ». A en croire Goimard, le terme « mélodrame » n'est pas la version francisée d'un mot grec préexistant (qui serait composé de « Melos », chant et « drama », drame ou action) mais se trouve vraisemblablement employé pour la première fois par Rousseau entre 1765 et 1767.

Etymologiquement, le terme « mélodrame » renvoie à « un croisement du chant et du drame, de la musique et du spectacle ». En 1765, ajoute Goimard, « un tel croisement existait depuis longtemps : c'était l'opéra. Et plusieurs parmi les utilisateurs du mot employèrent mélodrame comme un synonyme d'opéra, notamment Laurent Garcin dans son *Traité du mélo-drame ou Réflexions sur la musique dramatique* (1772). »

1765 sera précisément l'année du *Pygmalion* de Rousseau, texte que l'auteur qualifiera de « scène lyrique ». L'œuvre mélange texte et musique, trace une voie médiane entre les déclamations du théâtre traditionnel et les orchestrations majestueuses de l'opéra, le but étant ainsi d' « offrir au spectateur français l'espèce de mélo-drame la plus convenable à sa langue, le genre moyen entre la simple déclamation et le véritable mélo-drame, dont il n'atteindra jamais la beauté. »

Un genre composite et romanesque

Nourri du roman « noir » ou « gothique », du drame bourgeois et de la tragédie, le « mélodrame » commence peu à peu à voler de ses propres ailes, convertit scéniquement ses emprunts romanesques et, à partir de 1792, n'est plus affilié au modèle écrasant de l'opéra.

Le mélodrame emprunte en effet au drame bourgeois son approche morale tandis que la tragédie lui lègue le schéma ancestral de la reconnaissance : c'est-à-dire le fait de se découvrir une origine sociale ou familiale autre que celle qui nous a été attribuée (mon père n'est pas mon père, je suis d'un milieu social plus noble ou, au contraire, plus modeste : Moïse découvrant dans *Les dix commandements* (Cecil B. De Mille, 1956) qu'il n'est pas fils de prince mais fils d'esclave...) -

Ensuite, les mélo-dramaturges trouveront chez Ann Radcliffe, marraine de la littérature gothique, une source d'inspiration majeure. Je pense en particulier aux *Mystères d'Udolphe* paru vers 1797. Le roman raconte l'histoire d'Emilie, une jeune femme vertueuse, orpheline de mère, entièrement dévouée à son père. Le jour où celui-ci meurt, Emilie se retrouve entre les mains de sa tante malveillante et du nouveau mari de celle-ci, un homme sanguinaire, propriétaire d'un château dans lequel Emilie sera séquestrée. Il est important d'évoquer ce roman car il constitue un modèle à la morale qui présidera au mélodrame théâtral : « la vertu n'est jamais sans récompense, le crime n'est jamais sans châtement. » (Phrase de Nodier). Quant à l'enfermement du personnage, il rejoint directement le genre : « La claustration et l'errance du héros sont en effet des constances thématiques dans le mélodrame. »

Un genre à part entière

Une spécialiste comme Anne Ubursfeld situe la naissance du mélodrame théâtral en tant que genre vers la fin du 18^e siècle, avec *La Forêt Périlleuse* ou *Les Brigands de Calabre* de Loaisel de Tréogate : « c'est bien vers 1797, explique-t-elle, que le mélodrame prend sa forme définitive, pour dire quelque chose comme : la révolution est finie. »

Pourtant, c'est un autre nom que l'Histoire aura retenu : Guilbert de Pixérécourt, auteur de *Coelina* ou *l'enfant du mystère*. La pièce, qui va fixer les règles du mélodrame théâtral pour quelques décennies (nous allons voir quelles sont ces règles), voit le jour vers 1800-1801 et se verra qualifiée de « mélodrame » par la critique ; de son côté, Pixérécourt parlera de « drames en prose et à grand spectacle », avant de se réclamer de l'étiquette mélodramatique.

Echos révolutionnaires : idéologie et réception du mélodrame

On a dit des œuvres de Pixérécourt qu'elles étaient ouvertement conservatrices voire réactionnaires parce qu'elles prônaient un retour aux valeurs de l'Ancien Régime, à une société hiérarchisée et qu'elles tentaient, au final, de restaurer la *perte* provoquée par la Révolution.

Pour comprendre la nature de cette perte et sa portée, il faut s'en référer à l'Histoire. La Révolution française et sa revendication furieuse, jusqu'au sang, de l'égalité pour tous a

engendré ce que les psychanalystes appelleraient aujourd'hui la « mort du Père ». Cette figure de Père, c'est bien sûr celle qu'a incarné Louis XVI, avant de se faire décapiter. Symboliquement, cette mise à mort équivaldrait, selon Ubursfeld, à un « parricide » tandis que le mélodrame à la Pixérécourt s'apparenterait à une « réécriture fantasmatique de l'histoire » qui, pour combler cette perte irréparable, réhabiliterait la figure du père « déchu ou martyrisé ».

C'est ce qui fera dire à Ubursfeld que le mélodrame diffuse un « mythe du Père », figure sacrée que le mélodrame replace au sein d'une sainte trinité : le Père de famille, dépositaire de l'ordre ancien et chef réhabilité dans ses droits ; le Père-Roi, souverain bienveillant, fantôme de la monarchie déchue ; enfin le Père-Dieu, plus haute autorité morale des hommes, fatalité et Providence suivant que la vertu triomphe ou ploie sous les assauts du traître-sclérat.

Ici, réside le potentiel *réactionnaire* et *régressif* « des mélodrames qui exaltent le bonheur d'une société fondée sur l'ordre hiérarchique familial, religieux, social, et rejettent en bloc les idéaux de la Révolution qui proclame la liberté, l'égalité et la fraternité de tous les citoyens. » On retrouve ici la fameuse « piété filiale » de la tragédie (le sentiment du devoir, le dévouement à l'égard du sacré des liens du sang), dont on avait parlé précédemment avec *Les mystères d'Udolphe*. Tout cela pour dire que le père est un des personnages-phares du mélodrame. Il symbolise l'ordre social, la morale chrétienne, l'autorité.

De surcroît, cette dimension moraliste pour ne pas dire moralisatrice a été revendiquée par Pixérécourt. L'homme s'est voulu l'éducateur d'un peuple « inculte » et le propagateur d'une morale saine et rassurante. Ce qui fait du mélodrame primitif un genre manichéen, adepte de l'antithèse, des jeux d'oppositions. Comme le notera Marc Regaldo à propos du public post-Révolutionnaire : « il voulait des passions violentes et simples, des contrastes tranchés entre l'ombre et la lumière, le faible et le puissant, l'innocent et le monstre ». Le mélodrame ne cessera ainsi de retravailler le canevas suivant : dans un premier temps, la description d'un univers idyllique, paradisiaque ; dans un second temps, l'innocence persécutée, malmenée par la Fatalité ; enfin, le triomphe de la vertu et avec elle celui d'un monde lisible, qui dessine une nette frontière entre le Bien et le Mal. Les personnages ne sont donc pas des individus mais ils incarnent des notions, des concepts, des fonctions.

Là où le mélodrame s'avère être un genre plus ambigu, c'est dans sa manière de prendre acte du traumatisme révolutionnaire, de l'inclure à sa rhétorique, comme si le spectacle quotidien de sa violence avait trouvé sur la scène théâtrale un prolongement cathartique, au point de devenir indispensable au genre et à ceux qui le consomment. Pour insister sur cette idée, sur cette contamination de la poétique par la politique, je voudrais vous lire ce passage :

« Comment la tragédie classique, avare de cris et perpétrant déceimment ses meurtres en coulisse n'eut-elle point paru timide et languissante à des gens qui avaient vu de leurs propres yeux le déferlement du torrent populaire, des têtes au bout de piques et l'éclair du couperet tranchant le col d'un roi ? »

Ainsi, les cataclysmes, fléaux, catastrophes et autres dérèglements de la nature peuvent être considérés comme des paraboles sur la Révolution mais aussi comme des avertissements ou des châtements émanant de Dieu lui-même. Là réside donc l'ambiguïté idéologique d'un genre tiraillé entre Ordre et Chaos, ou pour reprendre les mots de Robert Lang, « folie et autorité ».

D'un point de vue socioculturel, le mélodrame théâtral voit un certain élargissement des publics, la popularité grandissante de la littérature, l'essor de la presse qui lancera la mode du feuilleton. Si, pour certains, le mélo post-révolutionnaire est essentiellement l'expression des valeurs et préoccupations de la bourgeoisie, le mélo aura, pour d'autres, rassemblé, différents publics allant des couches « populaires » aux classes plus aisées.

Thomasseau y verra « le lieu où se fait la réconciliation fantasmagorique d'une société, où la bourgeoisie se rêve comme totalité » tandis que Philippe Rouyer considère « le mode mélodramatique comme une réponse combattante à l'élitisme de la modernité, au nom de la culture populaire ».

- Le mélodrame, genre-roi du cinéma des premiers temps

Le passage du mélodrame théâtral au mélodrame cinématographique ne se fait pas sans modifications et réajustements. Des éléments primitifs disparaissent : le contexte social, historique et politique ; la typologie sommaire des personnages ; le manichéisme (sauf chez Griffith...). D'autres subsistent : le mélo au cinéma s'intéresse de la même manière aux figures de victimes, est toujours porté vers le spectacle de la catastrophe, en appelle toujours à la Providence opposée au destin et à la Fatalité. Les héros vivent très souvent le choc de la reconnaissance et sont toujours en quête du paradis perdu. L'emphase et le lyrisme sont toujours de mise.

A priori, rien ne distingue ici le mélodrame filmique de son modèle théâtral, excepté l'aspect sentimental, quoique... Ce que l'on peut dire c'est précisément que le mélodrame filmique du début du 20^e siècle a supplanté le mélodrame théâtral du 19^e siècle, ainsi que la littérature qui caractérise la période : Dostoïevski, Dickens, Balzac, Hugo, pour ne citer que ceux-là.

Le mélo cinématographique est un spectacle populaire, magnifié par le grand écran et devient *mélo-drame* au sens plein et littéral du terme, puisque la musique y joue un rôle crucial. En bref, le mélo a été le genre dominant d'un cinéma naissant et populaire. Dans son *Les stars*, le sociologue Edgar Morin note que le mélo des premiers temps disparaîtra au profit d'un certain « réalisme » et d'un certain embourgeoisement de ce qu'il appelle l'« imaginaire cinématographique » :

« Spectacle plébéen à l'origine, le cinéma s'était emparé des thèmes du feuilleton populaire et du mélodrame où se retrouvent à l'état pur où se retrouvent à l'état presque fantastique les archétypes premiers de l'imaginaire : hasards providentiels, magie du double (sosie, jumeaux), aventures extraordinaires, conflits oedipiens avec parâtre, marâtre, orphelins, secrets de la naissance, innocence persécutée, mort-sacrifice du héros. Le réalisme, le psychologisme, le *happy end*, l'humour révèlent précisément la transformation bourgeoise de cet imaginaire. »

Les Deux Orphelines de D.W. Griffith (1921) représente une transition parfaite entre le mélodrame théâtral et le mélodrame cinématographique. En effet, le film se déroule pendant la Révolution française et réactive l'idéologie propre au genre. Cet événement historique majeur et fondateur pour notre histoire devient dans l'œil d'un Américain une catastrophe humaine, incontrôlable, comparée à la révolution bolchevique de 1917.

2. La perte originelle et le conflit entre Loi et Désir

On pourrait dire que les mélodrames étudiés ici, quelle que soit leur époque, posent ces trois questions universelles : de quelle(s) manière(s) les évolutions de la société ont-elles modifié les rapports intimes, qu'ils soient amoureux ou familiaux ? comment vivre au mieux la marche irréversible du temps ? dans quelle mesure le monde peut-il s'accorder à nos désirs ?

« Faisant « comme si », le mélodrame s'inscrit dans une démarche qui, bien plus qu'elle se contenterait d'avaliser tel ou tel type d'ordre politique ou social (société féodale, ordre capitaliste...) prône une manière de régression (possiblement infantile) vers un univers non pas tant objectivement disparu que subjectivement ressenti comme faisant défaut : Eden, petite enfance, voire ventre maternel, univers onirique... »

Paul Obadia, *Le mélodrame dans l'œuvre cinématographique de Pedro Almodovar*

« Le mélodrame cherche à comprendre comment « nos désirs et nos interdits » les plus fondamentaux sont maintenus sous tension, il cherche à connaître le rapport entre le désir du sujet et l'interdit de la Loi. »

Robert Lang, *Le Mélodrame américain*

Amour, haine, déchirements : le couple et la famille dans le mélodrame

- Les rapports amoureux et la portée critique du genre (*Tout ce que le ciel permet, Tous les autres s'appellent Ali, Loin du Paradis, Elle et lui, Riz amer, West Side Story*)

Dans un article consacré au mélodrame hollywoodien, Jean-Pierre Pitou remarquait que « le genre a longtemps été le reflet d'un certain conformisme social ». L'auteur soulignait également que sa principale caractéristique était de mettre en opposition deux mondes bien distincts, de réconcilier l'inconciliable. L'amour romantique, comme vous le savez, est un des thèmes forts du mélodrame et constitue un enjeu dramatique assez puissant pour porter tout un film (vous en aurez une des plus belles preuves avec *Elle et lui*).

Il n'est donc pas si étonnant de voir que ce que nous appelons « mélodrame » se dit aux Etats-Unis non pas « melodrama » (terme réservé aux films d'action et d'aventures) mais « romantic drama ». Autrement dit, la sentimentalité est une donnée indispensable pour tout mélodrame « normalement constitué ».

L'amour romantique peut être source de bonheur comme de déchirements, d'aliénation comme de libération. Il vient interroger et parfois saper les fondements et valeurs d'une société.

La femme prisonnière des années 40 (*Caught*, Max Ophuls, 1949) _

Au cours des années 30 et 40, Hollywood a produit ce que l'on a appelé des « woman's film », c'est-à-dire des oeuvres destinées au public féminin, avec pour figures centrales des personnages de femmes tour à tour prisonnières, indépendantes, conformistes dans leur choix de vie (faire un beau mariage) ou au contraire modernes dans leur volonté de se réapproprier le mythe très américain et masculin du *self made man*. Comme l'expliquait une théoricienne féministe : « le woman's film place au centre de son univers une femme qui essaie de résoudre des problèmes émotionnels, sociaux et psychologiques qui sont spécifiquement en rapport avec le fait même qu'elle est une femme. » J'aurais pu citer mille exemples. *Mildred Pierce* est de ceux-là. Mais j'ai choisi de vous parler d'un film peu connu de Max Ophuls, qui date de 1949, dont le titre est assez évocateur : *Caught*, qui signifie « captive », « prisonnière ». Le film raconte l'histoire de Léonara, jeune femme d'un milieu modeste, convaincue que le bonheur réside dans le fait d'épouser un homme riche. Léonara

dévore les magazines de mode, soigne son apparence, jusqu'au jour où elle épouse un magnat des médias. Peu à peu, elle prend conscience de la tyrannie et de la mégalomanie de son mari – personnage inspiré du fameux Howard Hughes – et fuit le foyer pour s'installer dans une chambre de bonne située dans un quartier populaire de New York. Pour subvenir à ses besoins, Léonara travaille comme secrétaire pour un médecin dont elle finit par tomber amoureuse. *Caught* est, dans un premier temps, l'histoire d'un enfermement dans une cage dorée : Léonara incarne l'image type de la femme au foyer soumise, rattachée à la sphère domestique. Dans un second temps, le film de Max Ophüls se fait le récit plus « moderne » d'une femme au travail – rappelons que le film que le film sort dans l'après-Guerre. Pour autant, cette vision « progressiste » ne fait pas de Léonara une femme libérée. Celle-ci devra choisir entre deux hommes, deux milieux sociaux et passer ainsi du statut de femme prisonnière à celui de femme tiraillée, clivée. Le film se clôt sur la perte de son enfant : faut-il y voir une libération ou, au contraire, une nouvelle forme de violence exercée contre le personnage ? La question reste ouverte...

Directement empruntés au roman gothique, les thèmes de la claustration et de la tyrannie masculine se retrouveront dans bon nombre de films de la décennie : *Hantise* de Georges Cukor, *Le secret derrière la porte* de Fritz Lang, *Le château du dragon* de Joseph Mankiewicz, etc.

Une relation anti-conformiste dans l'Amérique des années 50 ou l'amour comme « instrument de l'oppression sociale »

Voyons maintenant le cas de *Tout ce que le ciel permet*, un film de Douglas Sirk sorti en 1956, qui a fait l'objet de deux « remakes » : *Tous les autres s'appellent Ali* de Fassbinder et *Loin du paradis* de Todd Haynes. *Tout ce que le ciel permet* raconte donc une histoire d'amour impossible entre une veuve quadragénaire (Jane Wyman) et son jeune jardinier (Rock Hudson). Cette histoire pourrait prêter à sourire aujourd'hui (autre temps, autres mœurs) mais elle prend toute sa dimension et s'avère d'une extrême violence lorsqu'on la replace dans le contexte des années 50.

Le milieu social dépeint par Sirk est celui de la *upper-class* américaine. L'histoire se déroule dans une Amérique provinciale et banlieusarde, plus précisément à Hartford dans le Connecticut, un des états les plus riches des Etats-Unis. Le film de Sirk aborde le grand thème de la différence des classes et dénonce le conformisme et la superficialité de la bourgeoisie locale. Le cinéaste oppose également deux modes de vie, deux visions de la vie américaine : celle de la petite ville, avec ses rites sociaux, son hypocrisie, ses règles de bienséance, et celle, plus sauvage, plus pastorale et plus « authentique », de la campagne, du retour au *wilderness*. Plus largement, opposition entre Nature (synonyme ici de pureté) et Culture (synonyme de corruption et de décadence), qui parcourt tout le mélodrame hollywoodien.

A des époques différentes, *Tous les autres s'appellent Ali* et *Loin du Paradis* reprennent plus ou moins le même discours. Le film de Fassbinder, moins flamboyant et plus franchement politique, se veut aussi beaucoup plus « subversif » et moderne que le film de Sirk.

Il faudrait d'ailleurs s'arrêter un moment sur le titre original du film et sur sa signification : « Angst essen Seele auf » qui signifie « la peur dévore l'âme ». Voilà un titre qui donne un indice sur l'idée que Fassbinder se faisait des sentiments. En gros, Fassbinder avait une vision politique et dialectique de ce que l'on appelle l'« amour ». Soumise aux rapports de force (il y a toujours un dominant et un dominé), la relation amoureuse reproduit ou accueille à une échelle intime les schémas et mécanismes de la machine sociale, notamment les tensions entre les différentes classes (*Le Droit du plus fort*). Pour Fassbinder, il ne saurait y avoir de séparation nette entre la sphère du privé, de l'individuel et celle du public, du politique. Comme il l'a dit un jour : « *D'après les films de Douglas Sirk, l'amour me semble être davantage encore le meilleur, le plus insidieux et le plus efficace instrument de l'oppression sociale* »

Quant au film de Todd Haynes, il pastiche le style visuel de *Tout ce que le ciel permet* et d'*Écrit sur du vent* et prend pour toile de fond l'Amérique des années 50. Thématiquement, il opère une espèce de synthèse entre l'univers de Sirk et celui de Fassbinder : il aborde les thèmes de l'oppression sociale, du racisme (déjà présent dans *Imitation of life*) et traite frontalement de l'homosexualité masculine.

- **Les liens du sang : la famille dans le mélodrame**

Le « mélodrame familial » des années 50 et la figure du Père

On peut dire du « mélodrame familial » qu'il retravaille le « scénario oedipien » (les rapports mère/fils, père/fils, etc.) et réadapte en termes fictionnels le « roman familial » freudien : ne suis-je pas d'une extraction sociale plus noble ou, au contraire, plus modeste ? suis-je un enfant « légitime » ou bien un « bâtard » qui s'ignore, bientôt amené à vivre le choc de la « reconnaissance » ?

Dans certains cas, le mélodrame familial investit la sphère privée jusqu'à l'asphyxie et charrie un imaginaire reconnaissable entre milles : la banlieue paisible, le quartier résidentiel uniformisé, la ménagère épanouie et consommatrice, symboles d'une *middle-class* triomphante mais aliénée.

Ainsi, des oeuvres telles que *La fureur de vivre* (Nicholas Ray, 1955), *Derrière le miroir* (Nicholas Ray, 1956), *Celui par qui le scandale arrive* (Vincente Minnelli, 1962), *La fièvre dans le sang* (Elia Kazan, 1961) et dans une moindre mesure, *La chatte sur un toit brûlant* (Richard Brooks, 1958) peuvent être considérés comme des mélodrames familiaux.

Ces exemples ne sont pas choisis au hasard. Tous ces films forment une veine mélodramatique axée autour de la figure paternelle. D'un côté, le patriarche, homme puissant et castrateur, grand propriétaire terrien et garant d'un ordre féodal-archaïque dont la Loi dépasse, excède la sphère familiale (Kazan, Brooks, Minnelli, Sirk). De l'autre, le *pater familias* émasculé ou féminisé, en proie à l'effondrement intérieur, aux larmes, à la crise morale et identitaire, qui oscille entre défaut d'autorité et excès de Loi. Il peut être un « chicken », une « poule mouillée », un mari soumis portant le tablier de la ménagère (*La fureur de vivre*) ou ce père-tyran et délirant qui, au nom de Dieu et D'Abraham, s'apprête à sacrifier sa progéniture (James Mason dans *Derrière le miroir*). Dans un ouvrage sur les genres du cinéma américain, Thomas Schatz parlera d'ailleurs de « male weepie » à propos des deux films de Nicholas Ray.

Cette fois, c'est un homme, un personnage masculin qui incarne la fragilité, l'impuissance, qui se pose en victime.

Il est intéressant de voir comment les thèmes de la Loi du Père et des liens sacrés (ou désacralisés, ce qui revient au même) du sang trouvent leur place dans le cinéma contemporain et, plus précisément à travers les oeuvres de François Ozon et de James Gray. A priori éloignées, aussi bien géographiquement que thématiquement, François Ozon et James Gray cultivent tous deux une forme d'ambiguïté vis-à-vis de la Loi, vis-à-vis de la figure du Père et vis-à-vis de la famille en général.

François Ozon : quand le rat n'est pas là, les souris dansent

Pour Ozon, le Père représente une figure de la disparition, figure qu'il s'acharne à détruire mais dont il pleure en même temps l'absence (*Sitcom*, *Huit femmes*, *Sous le sable*). S'il est jouissif ou ludique de « tuer le père », le défaut de Loi provoque au final une forme de chaos destructeur. Dans *Sitcom* et *Huit femmes*, c'est l'absence du père qui engendre la fiction et partant l'implosion de la cellule familiale. D'un point de vue purement formel, cet

effacement se traduit par un investissement très fort du hors-champ, de la part cachée et imaginaire du cadre. Par la place qu'ils accordent à l'espace domestique et aux classes aisées, *Sitcom* et *Huit femmes* se rattachent bel et bien au mélodrame familial. Leur passéisme et leur attention maniaque à la couleur et au décor ne font que renforcer cette impression, tout comme cette façon de susciter la suffocation et de désigner le père comme « centre aveugle » du récit.

James Gray : quand le mélo rencontre la tragédie

Du côté de James Gray, l'affaire relève davantage de la tragédie et d'une forme de résignation ou de renoncement face au destin et à la loi. L'adage des films du cinéaste new-yorkais – films que lui-même qualifie de « mélodrames opératiques » – pourrait être, pour reprendre et modifier le fameux proverbe latin, « trista lex sed lex » : la Loi est triste mais c'est la Loi. Prenons l'exemple de *La nuit nous appartient*. Bobby Green est sur le point d'édifier un empire au cœur de New York, de réaliser le « rêve américain ». Il mène une vie faite de plaisirs et de désir. Mais il s'avère que sa boîte de nuit est dirigée en sous-main par la mafia russe et que son frère et son père, tous deux policiers, sont menacés par Boujayev, parrain local et « père de substitution » de Bobby. Celui-ci devra choisir entre deux camps et deux figures paternelles. Aux yeux de son vrai père, Bobby incarne le « mauvais fils », le fils prodigue, bientôt appelé à rejoindre le giron familial. Pour protéger les siens, Bobby basculera finalement du côté de la Loi. Il vengera la mort de son père. Mais, contrairement à ce que l'on a pu dire, cette vengeance n'a rien d'héroïque ni de passionnée. Elle est simplement implosive et dévastatrice car, en suivant les traces de son père, en sacrifiant à l'« absolu de la loi du sang », Bobby n'y laisse pas moins que son âme et la femme qu'il aime.

Comme l'écrivait Northrop Frye dans un ouvrage sur Shakespeare : « La fin d'une tragédie laisse l'homme seul dans la désolation et le vide du chaos de l'expérience et avec un monde à reconstruire à partir de là »

Vie rêvée, vie réelle : comment faire avec le monde ?

- Surenchère, artificialité, lyrisme : réel vs imaginaire ?

« Le mélodrame est le naturalisme de la vie rêvée »

Eric Bentley

Inutile d'insister là-dessus : le mélodrame est un genre de l'excès, en porte-à-faux avec ce que l'on appelle communément le « réalisme ». Pas de mélo sans coups du sort, sans *deus ex machina*, sans deuils ni sacrifice, sans paradis ni innocence perdus, sans mort brutale ni bonheur soudain. Bien qu'il s'agisse – pour les raisons que je viens d'évoquer – d'un genre encore méprisé, le mélodrame a acquis une légitimité grâce à des réalisateurs comme Douglas Sirk, Vincente Minnelli ou encore Leo Mc Carey. A propos de leurs films, on a parlé de « mélodrames flamboyants ». Jean-Loup Bourget y verra l'apogée du genre en même temps que son extinction.

La prédominance du Technicolor au cours des années 50 (alliée au Cinémascope) n'est évidemment pas étrangère à ce succès. De plus en plus utilisée pour concurrencer la télévision, la couleur vient ici exacerber les conflits, donner une texture visuelle et une plasticité aux passions, élans, tourments, revirements narratifs et revers de fortunes des personnages.

A propos de Sirk, le critique Yann Lardeau a dit la chose suivante :

« Le cinéma de Douglas Sirk ne cherche pas à être vraisemblable. Il exprime des sentiments forts, des émotions puissantes à l'aide de la lumière, du cadre, des décors, du montage et de la musique, et non pas par une identification massive des spectateurs à un héros, à une star. [...] L'image peut donc à la fois être invraisemblable, réfléchir sans honte sa nature artificielle, qui est celle du studio, et traduire des émotions vraies. »

Si je devais reformuler cette idée en termes baziniens (en référence au célèbre critique André Bazin), je dirais que le mélodrame est un genre qui « lève l'hypothèque du réalisme ».

Aussi peut-on voir dans le mélodrame hollywoodien et les imitations qu'il a suscitées le genre artificiel par excellence. Qu'est-ce qui relie Sirk, Minnelli, Fassbinder, Pedro Almodovar, François Ozon ? C'est cette même tension vers l'artifice, cette idée que l'artificialité avouée sert au final une forme de réalisme : non pas celui du monde sensible reproduit avec fidélité ou authenticité mais celui des sentiments, des émotions, de la vie intérieure des personnages.

Pour illustrer cette idée de tension artificielle et émotionnelle, milles exemples encore s'offraient à moi. Mais j'ai choisi un exemple un petit peu atypique. Il s'agit d'un extrait de *Mulholland Drive* de David Lynch. Il s'agit de la scène où Betty et Rita se trouvent dans une salle de spectacle. Une sorte de prestidigitateur leur répète sans cesse que la performance à laquelle elles vont assister n'est pas exécutée en direct mais se trouve être pré-enregistrée. On pourrait voir dans cette séquence un discours réflexif sur l'illusion cinématographique. Je l'ai également choisie pour trois raisons : parce que la performance scénique à laquelle vous allez assister rappelle fortement l'univers théâtral d'Almodovar, parce que le film de Lynch fait référence à toute une mythologie hollywoodienne, notamment aux flamboyantes années 50 et parce qu'enfin, les larmes du mélodrame y coulent à flot. Bien que j'ai insisté sur l'artificialité plastique, celle qui parcourt cet extrait repose davantage sur le son. L'émotion qu'elle provoque n'en est pas moins puissante et, pourrait-on dire, pure.

Il est maintenant possible d'intégrer tout ce que je viens de dire à une thématique plus large qui est celle du **conflit entre réel et imaginaire, entre rêve et réalité**. Quelqu'un comme Vincente Minnelli n'a cessé d'explorer cette dualité. Pourtant, ce n'est pas de lui dont je parlerai, du moins pas directement, mais d'un de ses héritiers : François Ozon, encore lui, à travers deux de ses films, *Sous le sable* et *Angel* : soit deux films centrés sur des femmes qui ont du mal à faire avec la réalité. La première, interprétée par Charlotte Rampling, vit son deuil (la disparition inexplicable de son mari) dans l'aveuglement et le déni. La seconde, *Angel*, cultive une autre forme d'aveuglement, plus fertile. Ecrivain à succès, elle affirme la domination de son imaginaire sur un réel finalement assez sinistre : modestie voire misère de son milieu social, pauvreté des sentiments d'Esmé, son mari, à son égard, mort, guerre, suicide, maladie... allant jusqu'à s'inventer des origines plus nobles : son père aurait été un homme riche et puissant et sa mère, épicière, était en fait une musicienne de talent. *Angel* trouvera en « Paradise », sorte de Xanadu au féminin, un refuge idéal pour fuir le monde et mener une vie qui repose entièrement sur le désir. *Angel* rejoint ainsi le mélo à la Minnelli en ce qu'il dépeint une figure d'artiste autiste, qui peine à s'accommoder de la norme et de la réalité.

- **La course du temps : linéarité et circularité**

Il arrive que le mélodrame se fasse réflexion sur le temps, sur sa fugacité, son irréversibilité et son inscription sur les corps. En cela, le genre prolongerait l'œuvre monumentale de Proust. Dans *Le Temps retrouvé*, lors de la réception de la princesse de Guermantes, Marcel assiste au défilé d'êtres vieillis, enlaidis et comme guettés par la « terrible chose » : « le Temps, qui n'est pas visible, écrit l'auteur de *La*

Recherche, cherche pour le devenir, des corps et partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique ».

Dans un ouvrage passionnant sur le thème de la catastrophe, Michel Ribon explique que, de tous les désastres envisagés ou vécus par l'homme, le Temps serait notre « catastrophe intime ». Nul ne peut en effet mettre fin à son oeuvre.

Face à la tragédie du temps, le mélodrame réagirait de deux façons qui ne sont pas exclusives l'une à l'autre :

- il peut créer un temps circulaire, fatidique, ou simplement synonyme de répétition : narration en flash-back et retour à la situation initiale, « éternel retour » d'une situation, reproduction atavique des schémas familiaux, etc. Le temps circulaire peut aussi être un temps éternel, un temps hors-temps en quelque sorte, clos sur lui-même (je donnerais un exemple avec *Le temps qui reste* mais on peut prendre ceux de *Je t'aime, je t'aime* d'Alain Resnais et d'*Eternal Sunshine of the Spotless Mind* de Michel Gondry, bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler de mélodrames).

Prenons le début d'*Écrit sur du vent* de Douglas Sirk. Voilà un bon exemple, classique, de temps circulaire et « fatal », puisqu'on sait que le film va « mal » se terminer.

Dans *Celui par qui le scandale arrive*, Theron reproduit le comportement de son père Robert Mitchum, en abandonnant la mère de son futur enfant.

Dans *Huit femmes*, la jeune génération a du mal à se défaire des mythes et romans familiaux : la « bâtarde » Virginie Ledoyen enfantera un « bâtard », la rivalité fraternelle entre Deneuve et Huppert tend à se reproduire au sein du couple de sœurs Catherine (Ludivine Sagnier) – Suzon (Virginie Ledoyen), le meurtre du père se répète, la disposition au crime est comme transmise d'une génération à l'autre.

- Le mélodrame peut aussi faire sien le temps humain, c'est-à-dire ce temps linéaire, horizontal, « fléché vers la mort », en ligne droite ; un temps qui s'inscrit sur le corps des personnages ; un temps dont le principe-clé est l'*altération* : vieillissement de la peau, blanchissement artificiel des cheveux, dégradation du corps lorsqu'il s'agit d'une maladie grave (amaigrissement, tâches, « stigmates » etc).

Il est frappant de voir la vitesse à laquelle vieillissent les personnages non seulement dans le mélodrame classique mais aussi dans cette catégorie du mélo qu'est le *soap opera*. Les enfants y grandissent également à une vitesse phénoménale, fulgurante. Loin du cinéma hollywoodien, on peut citer l'exemple de *Mort à Venise* de Visconti.

Pour finir sur cette thématique du temps, je voudrais étudier un exemple qui réunit les deux formes de temps dont je viens de parler. Il s'agit du *Temps qui reste* de François Ozon, qui est l'histoire d'un deuil de soi : Romain, un jeune photographe d'une trentaine d'années, apprend qu'il a un cancer généralisé. Il ne lui reste plus que six mois à vivre. Comme pour se réconcilier avec lui-même, faire un deuil apaisé de sa vie, Romain a des « visions » de lui enfant. Ce ne sont pas des flash-backs. Ce sont des réminiscences, des manifestations vivaces d'une « mémoire involontaire », à la Proust. Romain revit son état d'enfant « en direct », dans un simple contre-champ, comme s'il admirait un paysage ou était en train d'halluciner.

François Ozon ne croyait pas si bien dire lorsqu'il affirmait que « *Le temps qui reste* épousait la forme de la ligne droite ». Involontairement, cette déclaration fait écho à un passage de *L'insoutenable légèreté de l'être* : « Le temps humain, écrit Kundera, ne tourne pas en cercle mais avance en ligne droite. C'est pourquoi l'homme ne peut être heureux puisque le bonheur est désir de répétition. »

Dans *Le temps qui reste*, le cercle le dispute à la ligne droite, la dégradation du corps du personnage (le temps linéaire) va de pair avec une forme d'innocence retrouvée, convocable à merci et éternelle, puisqu'elle est hors temps, fruit de l'imaginaire du personnage.

La circularité est également présente à travers la structure narrative du film, qui s'ouvre et se clôt sur une plage, comme *Sous le sable*.

Dans *Sous le sable* et *Le temps qui reste*, la plage est en effet un décor appelé à ouvrir et à clore des parcours mélodramatiques. Marie y perd Jean mais court l'y retrouver dans le dernier plan du film. Romain enfant contemple les vagues sur une plage anonyme. Dans ses derniers jours, Romain, adulte et décharné, a retrouvé ce corps d'enfant et s'abandonne sur le sable avant sa mort. Ozon filme ici la tragédie du temps mais compense cette perte par la magie d'un « temps retrouvé », celui de l'enfance.

Le mot de la fin

Pour les spécialistes, le mode mélodramatique prolongerait la vision tragique et viendrait en quelque sorte combler sa perte. Il surviendrait au moment où s'effondrent les grands repères de l'humanité (Dieu, la Royauté) et avec eux le « sentiment du Sacré », pour reprendre la formule de Robert Lang.

Le mélodrame croit malgré tout en l'existence de valeurs morales, du moins tente-t-il de les ranimer. Plus révolté et « infantile » que la tragédie, il s'insurge devant toutes les formes d'injustice et prend en compte l'idéologie, la mécanique sociale, le politique. Très souvent, ses héros cherchent à retourner vers un paradis originel. Dans l'article de Goimard déjà cité, on pouvait lire la chose suivante : « la tragédie est le monde de la faute, le mélo celui de l'innocence ».

Bibliographie sélective

BOURGET Jean-Loup, *Le mélodrame hollywoodien*

GOIMARD Jacques, « Le Mélodrame : le mot et la chose » in *Cahiers de la cinémathèque*, n° 28, 1979

LANG Robert, *Le mélodrame américain (Griffith, Vidor, Minnelli)*

LARDEAU Yann, *Rainer Werner Fassbinder*

PRZYBOS Julia, *L'entreprise mélodramatique*

RIBON Michel, *Esthétique de la catastrophe*

THOMASSEAU Jean-Marie, *Le mélodrame*

UBURSFELD Anne, « Mélodrame » in *Encyclopaedia Universalis*