

Maléfiques

Le Mélodrame filmique américain
et ses héroïnes (1940-1953)

Muriel Andrin



P.I.E. - PETER LANG

Maléfiques

Le Mélodrame filmique américain
et ses héroïnes (1940-1953)

Muriel Andrin



Introduction générale

Dans *Leave Her to Heaven* de John Stahl (1945), l'héroïne, Ellen Berent (interprétée par Gene Tierney), parée d'un masque impassible et d'un rouge à lèvres sanglant, ensorçèle un jeune écrivain en le fixant de son regard vide. Plus tard, arborant le même masque, elle laisse son demi-frère se noyer sans bouger, puis avorte en se jetant du haut des escaliers du foyer familial et finalement se suicide afin, dans un geste marquant toute l'étendue de sa jalousie maladive, d'incriminer sa demi-sœur qui lui aurait volé l'amour de son mari.

Face à une telle vision, une phrase s'insinue comme un leitmotiv : celle affirmant que le Mélodrame de Stahl « displace and *misplaces* » la figure de la femme fatale dans un décor domestique où l'excès du désir féminin est particulièrement visible et dangereux puisque placé dans l'univers de la scène familiale.¹ Pourquoi parler de déplacement, voire d'*hors propos* ? N'y a-t-il donc aucune légitimité à considérer cette héroïne comme un personnage mélodramatique à part entière ?

Il est vrai que la conception stéréotypée à la fois des héroïnes mélodramatiques et des femmes fatales abonde dans le sens de Mary Ann Doane. Si les images de mères, d'épouses et de maîtresses, persécutées, enclines au sacrifice et au régime du pathos constituent la conception initiale de ce que sont les héroïnes mélodramatiques, celles des séductrices, meurtrières et intrigantes se retrouvent bien dans la catégorie des femmes fatales du Film Noir. Seule la notion de 'péché' semble pouvoir s'appliquer à ces *héroïnes maléfiques*, mais dans un rapport systématique à une possibilité finale de rédemption. En ce sens, le cas de l'héroïne de Stahl paraît très éloigné des préoccupations habituelles du Mélodrame, et, en quelque sorte, effectivement, 'déplacé'.

Deux pistes permettent pourtant de remettre en cause cette vision dichotomique des représentations féminines. La première tient du genre lui-même ; si l'appartenance de l'héroïne aux types mélodramatiques semble poser problème, l'univers dans lequel elle évolue ainsi que sa représentation ne laissent aucun doute sur l'identité du genre proposé. Du nombre à la nature des péripéties s'enchaînant, de l'enjeu moralisateur au style hyperbolique et à la définition excessive du désir féminin

¹ Mary Ann Doane, *The Desire to Desire*, London, MacMillan, 1987, p. 121.

soulignée par Doane, tous les éléments constitutifs du film renvoient sans aucun doute aux caractéristiques du genre mélodramatique.

La deuxième piste se base sur une phrase de Peter Brooks dans son livre *The Melodramatic Imagination* : « evil is the motor of the plot ». ² Si la Vertu (et donc sa représentation) est, dans la conception classique et théâtrale du terme, le nœud de la construction mélodramatique, la phrase énoncée par Brooks permet de reconsidérer le caractère indispensable du Mal comme ressort narratif au sein du récit mélodramatique. Devant une telle affirmation, la sentence de Mary Ann Doane trahit la méconnaissance, ou le déplacement, du genre et de ses structures. ³ Il n'y a pas à s'y tromper ; si les critiques et les théoriciens hésitent à étiqueter *Leave Her to Heaven* comme un parfait Mélodrame et se précipitent pour l'enfermer dans la catégorie des Films Noirs, c'est, en grande partie, dû au fait que la malignité de l'héroïne principale ne correspond pas à leur vision stéréotypée du Mélodrame. ⁴

L'affirmation de Brooks concernant le rôle du Mal dans la structure mélodramatique permet d'établir une nouvelle définition du Mélodrame ainsi qu'une claire délimitation temporelle, affichant un rapport à la représentation de la malignité tout à fait particulier : 1940-1953. Dans l'esprit d'une reconsidération du terme de 'Mélodrame' et selon un des principes énoncés par Rick Altman qui, dans *Film/Genre*, établit que tout groupe de film peut à n'importe quel moment être redéfini génériquement par des critiques, ⁵ deux préoccupations charpentent le premier chapitre. Dans un premier temps, la nécessité de redéfinir le genre mélodramatique filmique pour ce qu'il est et non pour ce qu'il est devenu au fil des ans, apparaît comme une évidence. La lecture de textes portant sur l'étude de Mélodrames démontre la nécessité, non seulement de redéfinir, mais aussi de *repenser* le genre selon ses vertus premières. Comme le souligne Altman, les critiques ont tendance à utiliser la terminologie générique comme un vocabulaire « stable, fixed once, and forever after inert » ⁶, refusant d'admettre le caractère évolutif et instable

² Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven & London, Yale University Press, 1995 (édition originale, 1976).

³ Comme le démontre Rick Altman dans son livre *Film/Genre* (London, BFI Publishing, 1999), le propos de Doane dans son livre est avant tout de définir les *women's films* comme nouveau genre, ce qui entraîne des glissements sémantiques entre celui-ci et le Mélodrame.

⁴ *Leave Her to Heaven*, *Nora Prentiss* et *The Letter* se retrouvent ainsi cités dans des anthologies du Film Noir.

⁵ Altman, *Film/Genre*, *op. cit.*, p. 81.

⁶ *Ibid.*, p. 70.

de celle-ci. Les critiques prenant en compte cette évolution et instaurant de nouvelles définitions pèchent par ailleurs par d'autres excès, incapables de « reflect earlier understanding of the term ». ⁷ On constate ainsi un véritable gouffre sémantique entre les premières acceptions du terme, alliant grand spectacle, affrontement d'entités morales et rhétorique basée sur les figures de l'excès, et celles plus tardives, mettant l'accent sur la psychologie du sacrifice, le pathos et l'univers domestique. De plus, l'emploi d'expressions telles que le « mode mélodramatique » ou l'« imagination mélodramatique » (reprise à Brooks) a trop souvent pallié à l'absence véritable de définition du terme en tant que genre cinématographique et à l'établissement de composantes esthétiques.

L'opposition flagrante existant entre la clarté de la définition du modèle classique théâtral et la difficulté de cerner le genre lorsqu'il s'inscrit dans le domaine cinématographique, servent ainsi de base à un deuxième point : le fait de considérer l'hypothèse d'un nouveau sous-genre, qui prendrait en compte le caractère central d'un personnage féminin incarnant le Mal, sans que celui-ci ne soit perçu comme un déplacement sans véritable objet des sphères du Film Noir. Cette hypothèse, qui trouve ses racines dans des cas comme *Leave Her to Heaven*, se voit concrétisée sous ce que je propose de nommer *Mélodrame Maléfique*.

Le deuxième chapitre permettra de démontrer le rôle primordial de l'*héroïne maléfique* au sein de ce sous-genre, à travers l'étude des racines de sa représentation, à la fois dans le domaine du Mélodrame Classique théâtral et dans les représentations filmiques du genre qui précèdent les occurrences du Mélodrame Maléfique. Nous verrons ainsi comment s'effectue le déplacement de l'héroïne maléfique d'un statut relativement marginal à une centralité affichée, et examinerons également l'évolution de la représentation de sa malignité à travers les décennies.

Une fois ces stratégies mises en place, il sera temps de s'interroger sur la spécificité même de ces héroïnes, aussi bien vis-à-vis de leurs *alter egos* masculins théâtraux que d'autres représentations féminines du Mal. L'étude d'une filmographie significative permettra de définir aussi bien les invariants narratifs structurants que les variations typologiques des personnages, dépendant notamment d'un rapport étroit avec des éléments mythiques qui font l'originalité de ces représentations.

Enfin, le troisième chapitre sera constitué de l'étude de deux cas particuliers, présentant et rejetant à la fois les caractéristiques des héroïnes maléfiques, et qui illustrent des résistances au sein de la détermination idéologique du sous-genre. La formation de ce double discours se base

⁷ *Ibid.*, p. 72.

essentiellement sur la mise en exergue de la véritable assimilation des structures et des éléments mythiques au sein des rouages spécifiquement filmiques de ces deux exemples. Cette perspective est redevable à la fois aux écrits de Nina Auerbach et à ceux de Lynne Pearce.⁸ Dans un premier temps, la conception d'Auerbach permet de mettre en lumière l'imagination mythique sous-jacente à une iconographie en apparence soumise à la cohérence et au dictat de l'esprit victorien. L'héroïne maléfique, même si elle sert d'alibi moralisateur au sous-genre dont elle est le personnage principal et subit donc les affres d'une telle prédétermination, tend de même, par la fascination qu'elle engendre et la complexité de sa composition, à dépasser ce simple rôle. Elle offre ainsi au domaine des représentations féminines une des sources les plus intéressantes de cas où les intentions premières du texte filmique sont sans cesse minées de l'intérieur. Dans un deuxième temps, l'approche de Pearce, même si elle engendre d'abord le même genre de double lecture, force la relativisation de telles affirmations puisque

Powerful as the Pre-Raphaelite femme fatale may, at first, appear, she is contained by narrative and formal devices that foreshadow her 'death', deny her existence. Victories won by women on such terms (...) can only be considered as pyrrhic victories.⁹

Il en va de même pour les héroïnes maléfiques dont le pouvoir n'est, finalement, que temporaire puisqu'il cohabite avec l'enjeu moralisateur qui le sous-tend.

Comme le démontre ce 'programme', j'ai délibérément écarté une méthode théorique qui s'articulerait sur un seul point de vue, qu'il soit narratologique, historique ou encore stylistique. Envisageant la nécessité de me servir de plusieurs outils d'analyse disponibles, ma démarche s'inscrirait ainsi plutôt dans l'idée d'une perspective 'post-théorique', comme le proposent David Bordwell et Noël Carroll dans leur collection d'essais *Post Theory – Reconstructing Film Studies*.¹⁰ Voie théorique *a priori* 'prévisible' pour l'étude d'un tel sujet, l'emploi d'études féministes est, dans ce sens, indispensable. Mais il est en même temps limitatif et se doit d'être dépassé pour se diriger vers d'autres hypothèses qui ont peu été envisagées jusqu'à présent et ouvrent les portes d'une étude pluridisciplinaire. Quitte à prendre le risque d'engendrer un « argument

⁸ Nina Auerbach, *Woman and the Demon*, London, Harvard University Press, 1982 ; Lynne Pearce, *Woman/Image/Text – Readings in Pre-Raphaelite Art and Literature*, Oxford, Harvester/Wheatsheaf, 1991.

⁹ Lynne Pearce, *Woman/Image/Text – Readings in Pre-Raphaelite Art and Literature*, *op. cit.*, p. 139.

¹⁰ David Bordwell & Noel Carroll (eds.), *Film Theory – Reconstructing Film Studies*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996.

as bricolage », ¹¹ le recours à une nouvelle forme de ‘théorisation’ du cinéma sous cet angle me semble ainsi une des seules approches possible afin de cerner la nature exacte de ces héroïnes maléfiques.

¹¹ *Ibid.*, p. 21.