

Geoffrey NOWELL-SMITH, « Minelli and melodrama », *Imitations of life : a reader on film and television melodrama*, Marcia Landy (éd.), Detroit, Wayne State University Press, 1991

Minnelli et le mélodrame

Cet article propose que le genre ou la forme aujourd'hui connu sous le nom de mélodrame est né de la conjonction d'un genre historique formel (développement de la tragédie, du réalisme etc.), d'un jeu de déterminations sociales, qui ont à voir avec la montée en puissance de la bourgeoisie, et un ensemble de déterminations psychiques prenant forme autour de la famille. Les déterminations psychiques et sociales sont connectées parce que la famille dont le mélodrame met en scène les conflits est la famille bourgeoise, mais une complexité s'ajoute au problème du fait que le mélodrame est aussi une forme de représentation artistique particulière. En tant que représentation artistique il constitue aussi (en termes marxistes) une idéologie et (en termes freudiens) une « l'élaboration secondaire », mais il ne peut pas simplement être réduit à l'un ou l'autre. De préférence, on dira qu'il les signifie. Cet acte de signifier a deux aspects : d'une part il produit un contenu narré ou représenté, la vie de personnes dans la société ; d'autre part il narre et représente à l'attention de et depuis un point de vue ou une série de points de vue particuliers, des « positions de sujet ». Ici on peut penser que le premier aspect, concernant le contenu, est question d'analyse sociale (historique-matérialiste) et le second, concernant la forme, un problème pour la psychologie ou la psychanalyse. Je proposerai que tel n'est pas le cas et que les perspectives de narration sont aussi des positions sociales, tandis que le contenu narré relève aussi du psychique. Les « positions de sujet » impliquées par le mélodrame sont celles de l'art

bourgeois dans l'époque³ bourgeoise, tandis que l'« objet représenté » est celui du drame œdipien.

Mélodrame et tragédie

Le mot « mélodrame » signifie à l'origine, littéralement, drame⁴-mélос (musique), et ce sens du XVIII^e siècle survit dans le mot de l'italien *melodramma* – grand opéra. Dans sa forme première le mélodrame était cousin de la poésie pastorale, et se différenciait de la tragédie en cela que l'histoire avait habituellement une fin heureuse. Peu de ce sens original a survécu dans les usages plus tardifs – victorien et moderne – du terme. Les principales différences sont au nombre de deux, toutes deux résultent des développements des formes artistiques au XVIII^e siècle et consolidés depuis. La première de ces évolutions concerne les modes d'adresse et le second, la représentation du héros/de l'héroïne. En même temps, il doit être relevé que par bien d'autres aspects le mélodrame est l'héritier de bien des enjeux de la tragédie, bien que ceux-ci soient transposés à une situation nouvelle.

³ Le terme anglais *epoch* employé ici indique un balancement. Plutôt que l'époque de la bourgeoisie, il désigne le commencement de celle-ci (NDT).

⁴ Du latin *drama*, qui désigne l'action intra-diégétique, le terme n'est pas à confondre avec l'emploi moderne du mot « drame ». Le mot de l'anglais *drama* possède un sens médian (NDT).

Le mélodrame comme forme bourgeoise

Une caractéristique des formes tragiques et épiques jusqu'au XVIII^e siècle (environ) est qu'elles traitent de rois et de princes, tout en étant écrites par, et pour l'essentiel adressées à, des membres des strates sociales inférieures (les auteurs, même Homère, sont en règle générale des « intellectuels », tandis que le public est pensé à plus ou moins injuste titre comme « le peuple »). Avec l'avènement du roman, (cf. SCARRON : *Le Roman bourgeois* [sic¹]) et la « tragédie bourgeoise » du XVIII^e siècle, la situation change. Auteur, public et sujet en cause sont mis sur un terrain d'égalité. Comme Raymond Williams l'écrit², sont directement interpellés « nos égaux, vos égaux ». Malgré la mystification, un bourgeois s'adresse à un autre bourgeois et le sujet en cause est la vie de la bourgeoisie. Ce mouvement d'égalisation est généralement appelé (ou est amalgamé au) réalisme, mais il caractérise aussi des formes qui à d'autres égards ne sont pas flagrantes de réalisme, comme le mélodrame.

Dans la mesure où le mélodrame, comme le réalisme, suppose un monde d'individus égaux, une démocratie à l'intérieur de la strate bourgeoise (*alias* démocratie bourgeoise), il suppose également un monde dénué de l'exercice d'un pouvoir social. Le récit s'adresse à un public qui ne se pense pas investi de pouvoir (non plus que dépossédé, déshérité, opprimé) et de même, le contexte de l'intrigue ne comporte que des relations de pouvoir intermédiaires. Les personnages ne sont ni gouvernants ni gouvernés, mais occupent un palier intermédiaire, exerçant un pouvoir local et souffrant d'impuissances locales, à l'intérieur de la famille ou de la petite ville. Le siège du pouvoir est la famille et la propriété privée individuelle, tous deux se trouvant connectés à travers l'héritage. Dans ce monde d'horizons circonscrits (qui

correspondent de très près à la définition que Marx donne de l'« idéologie bourgeoise ») le droit patriarcal a une importance centrale. Le fils doit devenir comme son père afin de prendre la succession de sa propriété et de sa place dans la communauté (ou, dans des variantes, une femme entre en veuvage et par conséquent hérite, mais la question se pose d'à quel homme elle peut transmettre la propriété par remariage ; ou encore, le père est maléfique et le fils se doit de grandir différemment afin d'être en mesure de redistribuer la propriété au moment de l'héritage etc., etc.). Il est remarquable que la question de la loi ou de la légitimité, si centrale à la tragédie, est recentrée de « cet homme a-t-il le droit de (nous) gouverner ? » vers « cet homme a-t-il le droit de gouverner une famille (comme la nôtre) ? » Ce recentrement motive une lecture plus directement psychologique des situations, particulièrement dans le mélodrame hollywoodien des années 1950.

Action et passion

Aristote définissait l'Histoire comme « ce qu'Alcibiade fit et souffrit ». Faire et souffrir, action et passion, coexistent dans la tragédie classique, et de fait dans la plupart des formes artistiques jusqu'à la période romantique. Puis s'opère une scission, produisant une démarcation entre les formes contenant un héros actif, endurci ou immunisé à la souffrance, et celles impliquant un héros, ou plus souvent une héroïne, dont le rôle est de souffrir. D'une manière générale, dans le cinéma américain le héros actif devient protagoniste du western, le héros ou l'héroïne passif ou impuissant devient protagoniste de ce que nous connaissons comme le mélodrame. Le contraste actif/passif est, inévitablement, traversé par un autre contraste : celui entre masculin et féminin. Le monde du western est essentiellement un monde d'activité/masculinité, dans lequel les femmes ne peuvent figurer autrement que comme réceptacles (ou occasionnellement mâles de substitution). Le mélodrame est plus complexe. Il figure fréquemment des femmes comme protagonistes, et quand la figure centrale

¹ Antoine FURETIÈRE, *Le Roman Bourgeois*, Paris, Barbin, 1666 / Paul SCARRON, *Le Roman comique*, Paris, Toussaint Quinet, 1651.

² Raymond WILLIAMS, « A Lecture on Realism » dans *Screen*, vol. 18, no 1, printemps 1977.

est un homme, on observe le plus souvent une limitation à sa « masculinité » – du moins en contraste avec la puissance mythique du héros de western. Celle-ci ne peut opérer dans les simples termes du fantasme d'affirmation du masculin et de désaveu du féminin, mais la manière dont l'équation est reformulée pour accorder plus de place aux personnages féminins et à la représentation des passions traversées soulève des problèmes propres à cette forme. Tant que l'activité demeure associée à la masculinité et la passivité à la féminité, le destin des personnages, qu'ils soient mâles ou femelles, est irréalisable : il ou elle ne peut que vivre la limitation (« castration ») imposée par la loi. Dans leur lutte pour la satisfaction d'exigences sociales et sexuelles, les hommes peuvent parfois atteindre leur but, les femmes jamais. Mais ce fait concernant la structure narrative n'est pas qu'un élément de réalisme, il reflète un déséquilibre déjà présent dans la structure conceptuelle et symbolique. La « masculinité », bien que rarement atteignable, est au moins conçue comme un idéal. La « féminité », dans les termes développés ici, n'est pas seulement inconnue mais inconnaissable. Puisque la sexualité et l'efficacité sociale ne sont reconnaissables que dans une forme « masculine », les contradictions que doivent affronter les personnages féminins prennent dès le départ une forme hautement problématique. Pour hommes comme femmes, cependant, souffrance et impuissance, au-delà de constituer la donnée d'une vie de classe moyenne, sont perçues comme les formes que prend l'échec à être mâle – un échec duquel la patriarchie n'accorde aucun répit.

Le jeu des générations

Qualifier de patriarcal le système qui décrète la souffrance et le handicap (ne serait-ce qu'en tant que moteurs de l'action dramatique) et les décrète inégalement pour hommes et femmes ne va pas sans soulever le problème des générations. La castration qui est présentée dans le mélodrame (et d'après certains auteurs dans toutes formes

narratives) n'est pas une structure anhistorique ou intemporelle. Au contraire, elle est permanence renouvelée à l'intérieur de chaque génération. La perpétuation de la division sexuelle symbolique ne survient que dans la mesure où c'est le Père qui la perpétue. Ce n'est pas simplement la place de l'homme relativement à la femme, mais celle du parent (masculin) relativement aux enfants, qui est cruciale ici. Le mélodrame met en scène, souvent une perturbante littéralité, le « roman familial » décrit par Freud – c'est-à-dire le scénario imaginaire joué par les enfants dans leur relation à leur parenté, le fait de poser et de répondre à la question : de qui suis-je (ou aimerais-je être) l'enfant ? En addition au problème des adultes, particulièrement des femmes, en relation avec leur sexualité, le mélodrame hollywoodien se préoccupe aussi fondamentalement des difficultés de l'enfant à s'épanouir dans une identité sexuelle au sein de la famille, sous la coupe d'une loi symbolique incarnée par le Père. Est en jeu (également pour des raisons socio-idéologiques) la survie de l'unité familiale et la possibilité pour les individus d'acquérir une identité qui est aussi une place dans le système, une place dans laquelle ils puissent à la fois être « eux-mêmes » et « chez eux », dans laquelle ils puissent simultanément pénétrer, sans contradiction, l'ordre symbolique et la société bourgeoise. Que l'obtention d'une telle place ne soit pas aisé et ne survienne pas sans sacrifice est une condition de du drame, mais il est très rare que cela soit perçu comme impossible. Les problèmes posés sont toujours dans une certaine mesure résolus. Seulement dans le film d'Ophüls, *Letter from an unknown woman*, où Lisa périt après le décès de son enfant (sans père), sont tous les problèmes étalés dans toute leur force poignante, et aucun d'entre eux résolu.

Hystérie et excès

La tendance du mélodrame à culminer dans une fin heureuse n'est pas sans exceptions. Le *happy end* est souvent impossible mais surtout, le public en est bien conscient. Plus encore, une

« fin heureuse » prenant la forme d'une acceptation de la castration ne peut être atteint qu'au coût d'un refoulement. La résolution des problèmes par des moyens « réalistes » ouvre toujours le champ à la génération d'un excès qui ne pourra être traité. Plus l'intrigue progresse vers une résolution, plus il est difficile de traiter cet excès. Ce qui est caractéristique du mélodrame, aussi bien dans son sens originel que dans celui moderne, est la manière dont l'excès est évacué. L'émotion accumulée sans espoir de traitement dans le cadre de l'action, subordonnée qui plus est aux exigences de la lignée, est traditionnellement exprimée par la musique et, dans le cas de films, par certains éléments de mise en scène. Autant dire que musique et mise en scène ne se contentent pas de souligner le pouvoir émotionnel d'un élément de l'action : dans une certaine mesure ils s'y substituent. Le mécanisme ici présent est d'une manière frappante similaire à celui de la psychopathologie de l'hystérie. Dans l'hystérie (et spécifiquement dans ce que Freud a désigné comme « conversion hystérique ») l'énergie attachée à une idée qui a été refoulée revient convertie en symptôme physique. Le « retour du refoulé » s'opère, non à travers le discours conscient, mais déplacé sur le corps du patient. Dans le mélodrame, où figure toujours un contenu qui ne peut être exprimé par le discours ou les actions des personnages sans révéler des pivots de l'intrigue, une conversion peut advenir dans le corps du texte. Tel est particulièrement le cas chez Minnelli. Non seulement les personnages sont souvent prompts à l'hystérie, mais que le film lui-même somatise son propre excès en attente de traitement, qui par conséquent paraît déplacé ou à la mauvaise place. Tel est le cas dans les comédies musicales (*Pirates*, *Meet me in St Louis*, etc.), qui tendent à être bien plus mélodramatiques que d'autres du même studio et dans lesquels musique et danse sont les principaux véhicules d'évacuation de l'excès mais qui peuvent toujours présenter des explosions d'un contenu réprimé plutôt qu'exprimé ; il en va de même dans les drames proprement dit où les situations extrêmes suscitent un élément qui en

soi ne peut être représenté au sein de la convention de l'intrigue et de la mise en scène.

Il convient d'accentuer le fait que les conventions basiques du mélodrame sont celles du réalisme : c'est-à-dire que sont représentés des événements censément réels, perçus soient « objectivement » soit comme l'addition de plusieurs points de vue individuels et discrets. Souvent, le moment « hystérique » du texte peut être identifié comme le point de rupture de la convention de réalisme. Ainsi dans la scène de *the Cobweb* où le lac est sondé à la recherche du corps de Stevie, rien n'est certain de ce qui est représenté (la femme à qui s'adresse Stuart est-elle Meg ou Karen ?), ni de quel point de vue, humain ou non. La rupture de la stable convention de représentation permet de suspendre (temporairement) de telles questions dans ce qui n'est à un certain niveau que simple confusion narrative, mais qui à un autre niveau peut être vu comme mise en acte d'une fantaisie impliquant tous les personnages que l'intrigue a réunis. Au niveau de cette fantaisie, Stevie est l'« enfant » de Stuart et Meg et par conséquent l'enfant que Stuart aurait pu avoir avec Meg, s'il n'en avait pas déjà un avec Karen (de qui il s'est distancié). La possibilité de la mort de Stevie amène cette fantaisie submergée à la surface, mais pas directement dans l'articulation de l'intrigue. La représentation réaliste ne peut assimiler la fantaisie, tout comme la société bourgeoise ne peut supporter sa réalisation.

Conclusion provisoire

On peut donc percevoir le mélodrame comme un croisement contradictoire, dans lequel certaines déterminations (sociales, psychiques, artistiques) sont réunies, mais dans lequel le problème de l'articulation de ces déterminations n'est pas résolu avec succès. L'intérêt du mélodrame (du moins dans ses versions que l'on doit à Ophuls, Minnelli, Sirk) réside précisément dans cet échec idéologique. Parce qu'il ne parvient pas à s'accommoder de ces problèmes, ni dans un présent réel ni dans un futur idéal,

mais les dévoile dans toute leur contradiction éhontée, il ouvre un espace que la plupart des formes hollywoodiennes ont consciencieusement clos.

Un mot sur le « roman familial »

L'expression « roman familial », dont l'interprétation est en jeu dans les propos à venir, a été introduite par Freud dans sa correspondance avec Fliess en 1897-98. Ses premières mentions¹ la lient spécifiquement à la paranoïa, mais successivement ses applications deviennent plus étendues. Dans un commentaire de l'histoire de C.F. Meyer, *Die Richterin*, qu'il perçoit comme l'activation d'un mécanisme de défense à l'égard d'une affaire incestueuse, Freud écrit : « La seule chose remarquable est que cela se produit exactement de la même façon que dans la névrose. Tous les névrosés construisent un prétendu roman familial (qui devient conscient dans la paranoïa) ; d'un côté cela sert le besoin d'auto-agrandissement et de l'autre fonctionne comme défense contre l'inceste. Si votre sœur n'est pas la mère de votre enfant vous êtes dispensé de culpabilité² ». La principale mention de ce concept figure dans l'article « *Der Familienroman der Neurotiker*³ ». Ici le roman familial de l'enfant est pensé comme un mouvement de distanciation des parents et comme comprenant deux étapes, une première (prépubère et asexuée) dans laquelle les parents existants sont remplacés par d'autres, supérieurs, et une seconde (découlant d'une connaissance accrue de la sexualité) dans laquelle seul la figure paternelle est défiée et la mère imaginée s'engageant dans des infidélités secrètes. Les

motifs de cette seconde étape peuvent inclure une curiosité sexuelle à l'encontre de la mère, une revanche contre les parents sur les punitions concernant la coquinerie sexuelle de l'enfance, et même une revanche contre certains frères et sœurs qui se voient abâtardis dans le roman tandis que (dans une curieuse variation) l'auteur(e) se perçoit comme légitime. Freud écrit : « si n'importe quel autre intérêt particulier est en jeu, il peut orienter le cheminement du roman familial ; car ses multiples facettes et son grand champ d'applicabilité permettent à celle-ci de remplir toutes sortes de pré-requis⁴ ».

Deux points peuvent être appuyés ici. Le premier concerne les « multiples facettes » de cette activité de fantaisie, l'importance du sujet des relations familiales au cours de la puberté et le rôle du roman familial en tant qu'effort de régulation des anxiétés dans les moments tardifs de traitement du complexe d'Oedipe. Ainsi, dans une note ajoutée à l'édition de 1920 de ses *Trois essais sur la théorie sexuelle*⁵, Freud fait référence au roman familial en connexion avec les fantaisies propres à la puberté « qui se distinguent par leur très générale occurrence et par leur globale indépendance de l'expérience individuelle ». Deuxièmement, la connexion entre romance familiale et art *via* « l'activité imaginative ». Ceci est évident non-seulement dans le traitement de l'histoire de Meyer et l'article de 1909, mais aussi dans « La création littéraire et le rêve éveillé⁶ » où l'écriture créative est perçue comme une correction de la réalité, « réconciliant » principes de plaisir et de réalité et permettant « le jeu complet des souhaits érotiques et ambitieux », etc. La connexion est déjà présente dans le terme *Familiensroman*, traduisible aussi bien par « romance » que « roman ».

La pertinence du concept appliquée à l'art, et au mélodrame en particulier, ne repose pas tant dans la présumée universalité de la romance

¹ Sigmund FREUD, œuvres complètes, W. W. Norton & Company; The Standard Edition edition, 1990, vol. 1, p. 244, 265.

² Sigmund FREUD, « The origins of psychoanalysis » [correspondance avec Wilhelm Fliess], dans œuvres complètes, *op.cit.*, vol. 1, p. 256.

³ Sigmund FREUD, « Family romances » [le roman familial des névrosés], dans œuvres complètes, *op. cit.*, vol. 9, p. 235-241.

⁴ *Ibid.* p. 240.

⁵ Sigmund FREUD, œuvres complètes, *op. cit.*, vol. 7, p. 662 et suiv.

⁶ Sigmund FREUD, œuvres complètes, *op. cit.*, vol. 9, p. 141-153.

familiale (qui laisserait tout de même chaque romance la propriété privée de son auteur) que dans l'intersection du moment constitutif (la fantaisie proprement dite) avec d'autres, dans les termes de la radicale hétérogénéité de la formation du sujet. Ainsi, tandis que l'histoire du sujet décrite par la psychanalyse est spécifique, cette spécificité doit être perçue comme hétérogène, inscrite et s'inscrivant dans des déterminations historique, linguistique, sociale, sexuelle, etc. C'est sur de telles hétérogénéités que

des institutions comme le cinéma exercent leur fonctionnement idéologique, et comprendre le mélodrame au cinéma revient nécessairement à essayer de concentrer l'investissement en une constante répétition de la fantaisie du roman familial, aussi bien dans ses thèmes que dans ses procédés de relation et positionnement au sujet-spectateur.

Traduction de l'anglais par Gary DEJEAN