THÈSE DE DOCTORAT

Le Romantisme dans le Cinéma de David Lean

Présentée en vue de l'obtention grade de docteur
en **études cinématographiques et audiovisuelles** de **l'Université Paul Valery Montpellier 3**

Ecole Doctorale n°58 – Langues, Littératures, Culture, Civilisation (LLCC)
Laboratoire – Représenter, inventer la réalité du romantisme Au XXIe siècle (RIRRA21)

Présentée par **Hadrien Fontanaud**

Dirigée par **Mme Marion Poirson (MCF HDR) et M. David Roche (PU)**

Soutenue publiquement **20 Octobre 2023** devant le jury composé de

Marguerite CHABROL Professeure des Universités, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis	Rapporteure
Isabelle LE CORFF Professeure des Universités, Université Bretagne Occidentale	Rapporteure
Jean-François BAILLON Professeur des Universités, Université Bordeaux Montaigne	Président du jury
Marion POIRSON Maitresse de Conférences HDR émérite, Université Paul Valery Montpellier 3	Directrice de thèse
David ROCHE Professeur des Universités, Université Paul Valery Montpellier 3	Directeur de thèse

Résumé en français : Cette thèse propose une étude de l'œuvre de David Lean à l'aune de son romantisme à travers des thèmes comme le désir contrarié, le conflit entre l'idéal et la réalité, des motifs (le paysage) ou des catégories comme le sublime ou le mélodrame. L'œuvres est faites de tensions (entre épique et intime, expressivité et retenue) qui reflétent la diversité et les contradictions du romantisme lui-même. Nous explorons ces contradictions avec la notion de bovarysme comme revers critique du romantisme et qui présente pourtant des affinités paradoxales avec la dramaturgie mélodramatique du désir. Au-delà il s'agit d'interroger dans le contexte britannique les liens profonds qui rattachent le cinéma narratif classique au romantisme avec la persistance et le renouvellement constant de formes (le mélodrame) et de figures (le héros byronien, l'héroïne bovaryste) héritées de la littérature du XIXe siécle dans un contexte culturel pourtant marqué par l'essor du modernisme. L'analyse des représentations de la subjectivité révéle ainsi la tension entre un lyrisme subjectif romantique et des moments modernistes qui mettent en relief l'opacité, l'ambiguïté et la disjonction. La thèse souligne donc les paradoxes d'un cinéma classique fondamentalement romantique jusque dans ses ramifications plus modernistes.

Mots clefs : romantisme, David Lean, bovarysme, mélodrame, cinéma classique, littérature, cinéma bitannique, subjectivité, modernisme.

English summary : This thesis aims to propose a study of David Lean films through the lense of his romanticism evident in themes like thwarted desires, the conflict of idéalism and reality, the important presence of landscapes, and categories such as the sublime or melodrama. Lean's work it appears is made of tensions (between epic and intimacy, expressivness and understatement) which mirrors romanticism own contradictions. We explore this contradictions through the concept of bovarysm, as the reverse, critical, side of romanticism, while paradoxically presenting affinities with melodrama's dramaturgy of desire. Beyond Lean we question, in the british context, the profound links between classical narrative cinéma and romanticism, evident in the persistance and constant renewal of forms (melodrama) and figures (the byronic hero, the bovaristic heroin) derived from XIXth century literature. The analysis of the representations of subjectivity reveals a tension between a subjective and romantic lyricism and modernist « moments » which insist on opacity, ambiguïty and disjunction. As such, the thesis underlies the paradoxes of a fundamentally romantic classical cinema even in its more modernists devellopements.

Keywords : romanticism, David Lean, bovarysm, melodrama, classical cinema, literature, british cinema, subjectivity, modernism

Remerciements

Je tiens à remercier en premier lieu Marion Poirson qui a suivi mon travail depuis mon mémoire de master et David Roche qui a codirigé cette thèse depuis 2020 et dont le soutien a été sans failles. Leurs conseils, toujours riches et stimulants, leurs relectures minutieuses et leurs encouragements, ont rendu possible la réalisation de cette recherche, je leur en suis extrêmement reconnaissant.

Je remercie également Jean-François Baillon, Marguerite Chabrol et Isabelle Le Corff d'avoir accepté d'être membre de mon jury et de lire et évaluer mon travail.

Je souhaite remercier également l'équipe de recherche et l'administration du laboratoire RIRRA21 ainsi que l'école doctorale 58. Je veux aussi marquer ma très vive reconnaissance à l'égard de l'équipe pédagogique du département cinéma et audiovisuel de l'Université Paul Valery que j'ai d'abbord connus en tant qu'étudiant puis comme collégues et dont les cours et les conseils ont orientés mon développement en tant que chercheur et enseignant. Je remercie particulièrement Sarah Hatchuel, Pietsie Feenstra, Frederic Astruc, Guillaume Boulangé, Delphine Robic Diaz, Christian Rollot, François Amy de la Breteque et Monique Carcaud-Macaire qui ont accepter au cours des annés de faire partie de mes comités de thèse.Je tiens également à remercier Anne-Marie Paquet-Deyris, Serge Chauvin et Anne Crémieux pour les séminaires du CICLAHO toujours passionnants et conviviaux et qui m'ont beaucoup apportés.

Je tiens aussi à remercier mes parents Monique Bourseau et Pierre-Yves Fontanaud pour le soutien qu'ils m'ont apporté dans cette entreprise et à leur témoigner mon affection.

Je remercie mes amis Benjamin Bourgeois, Pablo Cabeza-Mancuso et Vincent Jaunas pour leurs relectures, Carine Alvarez pour son soutien moral et humoristique, ainsi que Mikaël Toulza pour son écoute, ses encouragements et ses conseils.

Je remercie enfin chaleureusement Manon Pastorello et Salomé Sakouhi de la libraire anglophone le Bookshop à Montpellier dans laquelle j'ai rédigé une partie de cette thèse.

Table des matieres

Table des matieres **4**

Table des Illustrations **9**

INTRODUCTION **18**

I. LE CINEMA DE DAVID LEAN : ENTRE ROMANTISME ET BOVARYSME **36**

Chapitre 1. Une œuvre à la sensibilité romantique **37**

A. De l'exaltation de la nation au romantisme de l'individu 40

1) Portraits de la nation en guerre : héroïsme collectif et individualisme problématique dans *Ceux qui servent en mer* et *Heureux mortels* 42

2) *Brève Rencontre* et *Les Grandes espérances*, affirmation et ambiguïté de l'égoïste romantique 48

B. L'Aspiration à l'absent 51

1) L'Histoire au prisme de la nostalgie 53

2) Le passé et l'ailleurs, vecteurs de la mélancolie 59

C. La religion de l'absolu : la nature et la passion romantique 64

1) Le mysticisme de la nature 65

2) Les espaces naturels refuge de la passion romantique et aspiration à l'unité retrouvée. 69

Chapitre 2. L'Héroïsme romantique : de l'exaltation visionnaire à la désillusion **77**

A. L'entrepreneur et le poète : le visionnaire prométhéen 79

1) *Le mur du son* : entre Icare et Prométhée un éloge ambigu du visionnaire 80

2) *Docteur Jivago* : le poète romantique face au fanatisme prométhéen 88

B. *Lawrence d'Arabie* et Lord Byron : le héros tragique 96

1) Par-delà le tragique et l'épique, le modèle romanesque de Walter Scott 96

2) *Lawrence d'Arabie* et les ambiguïtés du héros byronien 102

Chapitre 3. Le bovarysme chez David Lean : la critique des illusions sentimentales **111**

A. Le modèle flaubertien : de *Madame Bovary* à *La Fille de Ryan* 113

1) Le bovarysme et l'ironie dans *La Fille de Ryan* 115

2) *La Fille de Ryan* : une version romantique de Flaubert ? 120

B. Les héroïnes bovarystes 124

1) Le bovarysme et les ambivalences du désir 125

2) Le bovarysme du voyage, l'ailleurs comme objet d'attraction et d'inquiétude (*Vacances à Venise*, *La Route des Indes*) 130
3) Bovarysme et sexualité 135
4) Par-delà la « passivité » bovaryste, les femmes d'action dans l'œuvre de Lean (*Madeleine*, *Chaussure à son pied*) 139

II. BOVARYSME ET SENTIMENTALITE : LE MODE MELODRAMATIQUE DANS LE CINEMA DE DAVID LEAN 145

Chapitre 4. Du mélodrame domestique au woman's film 146
A. Du mélodrame domestique au woman's film 148
1) Espace domestique et nation : Noël Coward et le mélodrame familial 148
2) La scénographie des intérieurs : la dramaturgie du foyer entre refuge et enfermement (*Heureux mortels*, *Madeleine*, *Chaussure à son pied*) 160
B. Réalisme ou Mélodrame : les ambiguïtés du woman's film 166
1) Réalisme et mélodrame : le cas *Brève Rencontre* 169
2) Les woman's film de David Lean : entre la reprise du modèle de *Brève Rencontre* et l'aspiration à s'en défaire (*Les Amants passionnés*, *Vacances à Venise*, *La Fille de Ryan*, *La Route des Indes*) 181

Chapitre 5. Le mode mélodramatique : émotions et figures de l'excès dans l'œuvre de Lean 194
A. Le mélodrame et le paroxysme émotionnel 197
1) Le visage féminin ; interpréter et mettre en scène l'émotion (*Heureux mortels*, *Brève Rencontre*, *La Route des Indes*) 199
2) Héroïsme romantique et pathos : débordement et déséquilibre masculin (*Le mur du son*, *Lawrence d'Arabie*) 208
3) Les paradoxes du cinéma de Lean entre mise à distance et émotion mélodramatique (*Les Amants passionnés*, *Madeleine*) 211
B. Le mélodrame et la dramaturgie du désir 215
1) Le drame de la reconnaissance et de la réconciliation (*Les Amants passionnés*) 217
2) Au-delà du woman's film, la dramaturgie mélodramatique dans *Le Pont de la rivière Kwai* 220

Chapitre 6. Bovarysme et réalisme dans le mode mélodramatique, tensions et liens 228
A. Fins consolatrices ou fins problématiques : de la régénération héroïque à la mise en question du désir 230

1) Le mélodrame de la réconciliation et la structure des « romances » (*Les Grandes espérances*, *Oliver Twist*) 231

2) *Docteur Jivago* ou la coexistence entre la fin problématique et la fin consolatrice 238

B. *Le Pont de la rivière Kwai* et *Lawrence d'Arabie* : le mélodrame tragique, tension entre le mouvement régénérateur des romances et l'éthos tragique de la fatalité 243

III. AMBIGUÏTE ET OPACITE CHEZ DAVID LEAN : INSPIRATIONS ROMANTIQUES ET PRESSIONS MODERNISTES DANS LE CINEMA CLASSIQUE 258

Chapitre 7. Le cinéma classique à l'aune du romantisme 259

A. Le romantisme du classicisme dans l'œuvre de David Lean 261

1) Un classicisme revendiqué (*Les Grandes espérances*) 261

2) « Forme dramatique » et recherche de l'unité (*Les Grandes espérances*, *Oliver Twist*, *Lawrence d'Arabie*) 265

B. Contrastes et tensions du style classique 274

1) Entre intime et épique 274

2) La dialectique de l'expressivité et de la retenue : la question de l'image-affection (*Brève Rencontre*, *Les Amants passionnés*) 283

3) L'émotion musicale : la transcendance romantique et l'ironie (*Brève Rencontre*, *Le Pont de la rivière Kwai*, *La Fille de Ryan*) 286

4) Poétique des contrastes : de l'ellipse à l'hyperbole (*Madeleine*, *Vacances à Venise*, *Docteur Jivago*) 294

3) L'individu dans l'Histoire : paradoxe et synthése dialectique entre la litote intime et l'hyperbole épique (*Heureux mortels*, *Lawrence d'Arabie*, *Docteur Jivago*) 300

Chapitre 8. Le sujet face au monde : Poétique du paysage dans le cinéma de David Lean 311

A. La représentation romantique de la nature comme motif : l'observateur et le paysage, le nuage et la lune. 314

1) Deux motifs cruciaux : l'observateur et le paysage 314

2) Le ciel « organe du sentiment » : changements atmosphériques et variations émotionnelles (*La Fille de Ryan*) 317

3) La lune romantique : entre désir et spiritualité (*Le mur du son*, *Chaussure à son pied*, *Docteur Jivago*, *La Route des Indes*) 320

B. Le paysage romantique et l'expérience du sublime (*Les Grandes espérances* et *Oliver Twist*) 331

1) Le sentiment du sublime 331

2) Esthétique gothique et sublime burkéen (*Les Grandes espérances* et *Oliver Twist*) 335

3) Du paysage menaçant à la nature déchainée: entre individuation et désintégration du sujet 338

C. Le drame du paysage dans le cycle épique 344

1) Désir et paysage (*Le mur du son*, *Vacances à Venise*) 344

2) *Lawrence d'Arabie* : à la conquête du paysage 349

3) *La Route des Indes* : le paysage-rejet 357

4) *La Fille de Ryan* : le paysage-fusion 366

Chapitre 9 : Crise de la subjectivité : entre plénitude romantique et tension moderniste 377

A. Les paradoxes du flashback : entre rupture et continuité (*La Fille de Ryan*, *La Route des Indes*, *Ceux qui servent mer*, *Brève Rencontre*) 382

1) Le flashback et la psyché fracturée (*La Fille de Ryan*) 382

2) *La Route des Indes* : l'irrésolution moderniste à l'aune du romantisme 388

3) Le flashback comme figure de la complétude (*Ceux qui servent en mer*, *Brève Rencontre*) 393

B. Subjectivité et tensions modernistes dans le diptyque dickensien 399

1) Influences modernistes : entre film noir et mélodrame gothique 399

2) Perception et sensation dans *Oliver Twist*, la subjectivité à l'épreuve de la ville 403

3) « Révolte moderniste » ou emprise du passé 406

C. Opacité et ambiguïté : les instants modernistes du romantisme leanien 411

1) Opacité, transparence et projection au cinéma : de la « vision » romantique à la reproductibilité mécanisé du fantasme (*Docteur Jivago*, *Brève Rencontre*, *Vacances à Venise*) 411

2) La subjectivité comme énigme : la « trilogie » Ann Todd 420

3) Le sujet élusif : disparition, opacité et multiplicité dans *Lawrence d'Arabie* et *Les Amants passionnés* 423

4) Le potentiel moderniste du flashback : boucle temporelle et subjectivité diffractée (*Les Amants passionnés* et *Lawrence d'Arabie*) 429

CONCLUSION 436

Filmographie de David Lean 453

Bibliographie 457

Index des noms propres **480**

Index des titres **487**

Index des Notions **491**

Table des Illustrations

Figure 1.1 *Heureux mortels* : Le mouvement de la séquence d'ouverture, du général (Londres) vers le particulier (une maison parmi d'autres), désigne les Gibbons comme une métonymie de la nation britannique. 45

Figure 1.2 *Heureux mortels* : la reprise en sens inverse du mouvement de l'ouverture instaure un effet de rime qui clôt le film, mais suggère aussi le caractère cyclique du temps et de l'Histoire. 48

Figures 1.3.1-1.3.2 *Lawrence d'Arabie* : L'orient comme espace imaginaire, objet d'une connaissance théorique : la carte (en haut) où se mêlent également l'exotisme et l'appel au voyage (le chameau) renforcé par la présence des barreaux, motif d'enfermement qui rend d'autant plus attrayant l'extérieur (en bas). 58

Figures 1.4.1-1.4.3 *Heureux mortels*, *Vacances à Venise* et *La Fille de Ryan* : Un motif récurrent de l'œuvre : les protagonistes en transit, embarqués vers une nouvelle vie. 61

Figures 1.5.1 et 1.5.2. *Lever de lune sur la mer* de Caspard David Friedrich (en haut) et *La Fille de Ryan* (en bas) : la composition du plan évoque la peinture de Friedrich et le soleil sombrant dans la mer métaphorise la mélancolie et la mort du héros. 63

Figure 1.6 *Les Amants passionnés* : le champ contrechamp entre le couple et le paysage de montagne scelle la complicité des amants à travers le spectacle sublime de la nature. 68

Figure 1.7.1-1.7.2 *Brève Rencontre* : la mélancolie automnale de la pastorale amoureuse (en haut) opposée à l'oppression des espaces urbains cloisonnés, l'impression d'enfermement est renforcée par les surcadrages et le motif des barreaux (en bas). 70

Figures 1.8.1-1.8.2 *Madeleine* : la danse en pleine nature devenu le lieu de la libération érotique (en haut), mais le montage alterné instaure un contraste entre les conventions de la bourgeoisie urbaine et l'énergie sensuelle du couple paysan (en bas) 72

Figures 1.9.1-1.9.2 *La Fille de Ryan* : L'opposition de la nuit de noces (en haut) et de l'adultère (en bas) est renforcée par l'opposition entre l'espace clos de la chambre nuptiale et celui ouvert, mais néanmoins dissimulé, des bois. 73

Figure 2.1 *Le mur du son* : la trainée de fumée à peine visible de l'avion contraste avec la présence massive de la montagne, mais suggère aussi l'affranchissement des contraintes terrestre et l'élan vers l'espace. 83

Figure 2.2 *Le mur du son* : le plan final du film suggère le caractère inextinguible de l'expansion humaine le télescope et la fusée pointés dans la direction du ciel étoilé désignent la conquête de l'espace comme prochaine étape de la vision héroïque de Ridgefield. 87

Figure 2.3 *Docteur Jivago* : l'image de Jivago à l'arrêt en plein milieu d'une route incarne son indécision et sa passivité. 89

Figure 2.4 *Docteur Jivago* : le visage impassible de Strelnikov exprime l'inflexibilité fanatique du révolutionnaire prométhéen. 91

Figures 2.4.1-2.4.3 *Docteur Jivago* : le regard du poète au milieu des jonquilles (en haut), transcende la réalité matérielle pour établir un lien secret entre la nature et sa muse, le fondu enchainé associe la jonquille (au milieu) avec Lara (en bas) 93

Figures 2.5.1-2.5.2 *Docteur Jivago* : en haut, dans la datcha de Varykino, les deux amants déjà séparés par une porte vitrée : Lara endormi au premier plan délaissé par Jivago plongé dans la rédaction de ses poèmes. En bas, des années plus tard, une vitre sépare à nouveau les deux amants et empêche leurs retrouvailles. 95

Figure 2.8 *Lawrence d'Arabie* : Le raccord de l'allumette cristallise l'hubris démiurgique de Lawrence, il souffle le feu « prométhéen » et embrase le ciel du désert 103

Figure 2.10 *Lawrence d'Arabie* : Lawrence en contre-jour pose en dieu solaire devant l'adulation de ses troupes (en haut). Lawrence en « comédien », se prosterne devant un public imaginaire en testant son nouveau costume (en bas). 105

Figure 2.11 *La Fille de Ryan* : le raccord de l'allumette de *Lawrence d'Arabie* en sens inverse, ce n'est plus l'aube qui montre l'émergence d'un héros, c'est le crépuscule qui annonce sa mort. 107

Figure 2.11 *La Fille de Ryan* : les teintes sombres du paysage, l'ombre des nuages amplifie et exprime la mélancolie du héros byronien. 108

Figure 3.1 *La Fille de Ryan* : un insert sur le roman sentimental lu par Rosy (en haut), Rosy plongée dans sa lecture avant sa rencontre avec Doryan (en bas), les deux plans insistent sur l'influence de la littérature sur son imagination. 121

Figure 3.2 *La Fille de Ryan* : L'empreinte des pas dans le sable et le flux et le reflux de la mer fournissent la métaphore des illusions et de la relation problématique de Rosy à la réalité, les empreintes sont littéralement une forme vide, le signe d'une absence. 122

Figure 3.3 *Brève Rencontre* : la bande annonce fictive de *Flames of Passion* concentre tous les clichés attendus d'une grande romance d'aventure hollywoodienne (le cadre exotique, l'érotisme) et constitue une parti de l'horizon culturel de Laura. 127

Figures 3.4.1-3.4.3 *Vacances à Venise* : les ordures jetées dans le canal (en haut) contrastent avec le regard naïf de la touriste américaine émerveillée par le rouge vif d'un faux verre vénitien du XVIIe siècle (au milieu) ou par les reflets du crépuscule sur la lagune (en bas). 130

Figure 3.5 *Vacances à Venise* : Le travelling arrière et le geste d'Adieux de Jane en amorce premier plan à l'arrière-plan, l'amant qui disparait dans la vue d'ensemble de Venise à mesure que le train s'éloigne dans la profondeur, nous fait assister à leur transformation en souvenir. 131

Figure 3.7 *La Route des Indes* : le raccord entre le regard d'Adela couchée dans son lit et les statues érotiques perdues dans la jungle désigne ces dernières un objet de projection où se cristallise désir et interrogation. 135

Figure 3.8 *Brève Rencontre* : la fenêtre du garage enferme les deux amants et crée au même titre que les ombres un environnement hostile et oppressant dans lequel la passion est inhibée. 137

Figures 4.1.1-4.1.2, *Brève Rencontre* : (en haut) Laura dans l'espace du foyer, lieu du confort matériel et de stabilité, et aussi d'enfermement et de culpabilité (en bas) la gare, lieu du départ et de la romance, mais la position d'Alec (dans le train) et de Laura (a quai) annonce la séparation inévitable des amants 156

Figure 4.2 *Heureux mortels* : l'espace déserté du salon familial avec le petit déjeuner abandonné sur la table après l'annonce de l'accident fatal de Reg Gibbons, résume à la fois l'importance du foyer et la tonalité nostalgique d'un film qui ne cesse de confronter l'idéal de la famille à son délitement inexorable. 160

Figure 4.3 *Chaussure à son pied* : l'ouverture du film fait écho à l'ouverture d'*Heureux mortels*, mais y ajoute la dimension inquiétante des ombres nocturnes, menace en apparences extérieure qui se confond ironiquement avec le corps grotesque du patriarche. 162

Figure 4.4 *Madeleine* : la maison de Madeleine Smith vue sous différents angles dans le Glasgow de 1950. La maison familiale devient un motif inquiétant, la survivance d'un passé que la voix off décrit comme « étrange » et « romantique », le motif des barreaux convoque un imaginaire gothique. 164

Figure 4.5 *Brève Rencontre* : la fenêtre du train devient un écran sur lequel sont projetés les fantasmes de Laura comme autant de clichés empruntés à un cinéma romantique populaire (en haut à droite la valse, en bas à gauche les gondoles vénitiennes, en bas à droite les plages tropicales et les palmiers). 175

Figure 4.6 *Brève Rencontre :* le très lent fondu enchainé qui introduit le flashback dédouble Laura, à gauche dans la gare de Milford Junction, à droite assise dans son salon. Nous avons ainsi l'impression qu'elle contemple ses souvenirs comme une spectatrice de cinéma devant un film. 176

Figures 4.7.1-4.7.3 *Madeleine* : la mise en scène met en relief l'infériorité (sociale) et la vulnérabilité de Madeleine : à genoux devant son père (en haut), battue par son amant (au milieu), mais aussi l'ambiguïté qui la caractérise et l'empêche d'être entièrement une victime mélodramatique (le regard caméra). 183

Figure 4.8 *La Fille de Ryan* : la sidération silencieuse de la victime innocente contraste avec la honte du traitre, la confrontation des gros plans fonctionne pour le spectateur, sinon pour les personnages, comme un signe de reconnaissance moral. 189

Figures 4.9.1-4.9.2 *La Fille de Ryan* : l'encerclement de Rosy par la foule en colère (en bas) rappelle celui de Michael un peu plus tôt (en haut) désignant la jeune fille et l'idiot comme deux images de l'innocence persécutée. 190

Figure 5.1 *Heureux mortels* : le jeu de l'actrice Kay Walsh laisse peu à peu transparaitre l'émotion jusque dans le comportement impulsif et contradictoire de Queenie (elle rejette Billy et l'embrasse), que les variations du cadre (tout en restant intime) prennent plus de distance à mesure que la séquence progresse 200

Figure 5.2 *La Route des Indes* : le visage d'Adela derrière la vitre, le jeu de Judy Davis est sobre, mais l'expression de l'émotion est déplacée vers le décor, les gouttes d'eau ruisselant sur la vitre pouvant évoquer des larmes sur le mode de la *pathetic fallacy*. 202

Figure 5. 3 *Brève Rencontre* : Le passage de la gestuelle du crédible (le maniement du sac à main et de la cigarette) à la sphère de l'interprète où les micromouvements du visage appuyé par le travelling avant (ici Celia Johnson mord sa lèvre inférieure) indique le trouble du personnage. 203

Figure 5.4 *Brève Rencontre* : le travelling arrière accompagne la course de Laura sous la pluie, les tensions visuelles entre ombre et lumière, le mouvement de la caméra et la présence de la musique de fosse relève de l'ornemental, mais aussi de l'excès mélodramatique : excès du personnage appuyé par la mise en scène. 205

Figures 5.5.1-5.5.2 *Brève Rencontre* (en haut), *Le mur du son* (en bas) : le décadrage comme moyen hyperbolique d'exprimer le trouble intérieur, avec la caméra c'est le monde qui semble vaciller en même temps que le personnage. 206

Figure 5.6 *Lawrence d'Arabie* : Ali supplie Lawrence de ne pas massacrer les Turcs. Le conflit intérieur de Lawrence entre des émotions contradictoires est extériorisé par le regard expressif et les traits tendus de Peter O'Toole. 211

Figures 5.7.1-5.7.2 *Les Amants passionnés* : la posture d'Ann Todd assise à une fenêtre tournant ostensiblement le dos à son amant (en haut) et sa fuite filmée au ralenti et légèrement anamorphosée paraissent étudié et artificielle, une impression que renforce la mise en scène. 213

Figure 5.8 *Madeleine* : l'excès mélodramatique tiens autant du jeu de Lesley Banks que des contrastes opérés par la mise en scène (longée/contreplongée, premier plan/arrière-plan) 215

Figure 5.9 *Les Amants passionnés* : le film reprend l'éclairage clair-obscur, les décadrages et le bandeau de lumière autour des yeux de l'héroïne. Mais le visage d'Ann Todd est d'une neutralité froide et c'est sur le monde autour d'elle qu'est projeté (via les décadrages) le sentiment de déséquilibre. 216

Figure 5.10 *Les Amants passionnés*, la rupture de la communication traduite en champ-contrechamp met en place les conditions (à commencer l'écart de savoir entre Mary et Howard Justin) du suspense mélodramatique autour du sauvetage de Mary. 218

Figure 5.11 *Le Pont de la rivière Kwai* : l'impossible rencontre des regards entre Saïto et Nicholson suggère autant la curiosité que l'incompréhension entre les cultures japonaise et britannique et prépare l'affrontement des deux hommes. 221

Figures 5.12.1-5.12.3 *Le Pont de la rivière Kwai*, les sévices infligés à Nicholson (la lèvre en sang, la peau bleuie par son séjour dans le four) participe de son héroïsation, à l'inverse les pleurs de Saïto contribuent à l'humaniser. 222

Figure 6.1 *Les Grandes espérances* : Pip lors de son retour fait entrer la lumière à l'intérieur de Satis House pour libérer sa bien-aimée avant de partir avec elle dans la lumière du jour devenu adulte. 232

Figures 6.2.1-6.2.2 *Oliver Twist* : le film joue sur le contraste entre les quartiers criminels de Londres sombre et sale, et la maison d'une blancheur éclatante de M. Bronwlow dans lequel Oliver trouve un refuge et une famille. 233

Figure 6.3 *Les Grandes espérances* : le gâteau de mariage, enveloppé de poussières et de toiles d'araignées, rongé par les rats, est le symbole du « royaume » pourrissant de Mlle Havisham. 237

Figures 6.4.1-6.4.2 *Docteur Jivago* : le plan montrant la mort de Jivago (en haut) et celui de la « disparition » de Lara (en bas) ont une composition en miroir avec un axe central

symétrique vertical et les lignes de fuites horizontales. L'image est coupé en deux entre d'un côté l'Histoire (en haut, le monument soviétique à droite ; en bas, le portrait de Staline à gauche) et de l'autre la fiction mélodramatique de Jivago et de Lara. 240

Figure 6.5 *Le Pont de la rivière Kwai* : Nicholson penché à la rambarde de son pont contemple la nature et médite sur la trace qu'il aura laissée dans le monde à travers la transformation de ce paysage. 248

Figure 6.6 *Le Pont de la rivière Kwai* : le moment de l'anagnorisis tragique exprimé à travers l'expression de stupeur et d'effroi capturé en gros plan sur le visage d'Alec Guinness. 249

Figures 6.7.1-6.7.2 *Le Pont de la rivière Kwai* : l'horreur face à l'absurdité de la guerre, les porteuses cingalaises s'écartent de Warden avec effroi (en haut), le médecin Clipton confronté à la catastrophe du pont détruit, déambule parmi les cadavres (en bas). 250

Figures 6.8.1-6.8.2 *Lawrence d'Arabie* : de l'exaltation du héros solaire (en haut) à l'humiliation pathétique (en bas). 252

Figure 7.1. *Madeleine* : Madeleine verse de l'arsenic dans une bassine pour blanchir ses mains et ses avants-bras. Le geste condense l'ambiguïté de la jeune femme : la blancheur est un symbole de pureté et le poison est utilisé dans un but cosmétique, mais la facilité avec laquelle elle manie la substance toxique suggère la possibilité d'un usage moins innocent. 278

Figures 7.2.1-7.2.2 *Le Pont de la rivière Kwai* : le détail des chaussures dépareillés ou des pieds nus, contraste ironiquement avec l'emphase de la musique qui transforme presque ce défilé de vaincus en parade victorieuse. 292

Figures 7.3.1-7.3.2 *La Fille de Ryan* : Rosy dans la chambre conjugale au mur nu et défraichie, sa déception visible sur son visage (en haut), Charles dans l'encadrement de la porte à côté du buste de Beethoven, le surcadrage invite à comparer l'image idéalisé de l'artiste romantique (mais qui n'est qu'une reproduction) et la réalité décevante d'un mari plus âgé et ordinaire (en bas). 293

Figures 7.4.1-7.4.2 *Heureux mortels* : la transition en fondu enchainé des regalia vers le portrait d'Edward VIII sur le calendrier du salon suggère la continuité entre la nation et la famille (en haut) ; sur un mode plus irrévérencieux la crise de l'abdication est résumée à travers la réorganisation de l'intérieur du foyer : Ethel enlève et jette l'image du roi déchu (en bas). 302

Figures 7.5.1-7.5.3 *Docteur Jivago* : le visage et le regard horrifié de Jivago témoin du massacre (en haut) ; le sang des manifestant sur la neige (au milieu) ; le visage prostrée de Lara après avoir été violé par Komarovski (en bas). La flaque de sang sert de synecdoque à la

violence politique tout en métaphorisant la défloration brutale de Lara. Le montage rabat l'un sur l'autre le drame privé et le drame politique. 304

Figure 7.6.1-7.6.2 *Lawrence d'Arabie* (en haut) et *Docteur Jivago* (en bas) : Les lunettes abandonnée marque l'ellipse de l'instant mortel, elles sont synecdoque d'un regard et par extension d'une subjectivité, et de sa disparition dans la mesure où elle dessine les contours d'une absence, n'ouvrant. 307

Figure 8.1 *La Fille de Ryan* : l'ouverture de *La Fille de Ryan* capture les variations lumineuses de l'aube et le mouvement des nuages dans le ciel, au-delà du motif romantique du nuage, ce paysage progressivement dévoilé par les premières lueurs annonce métaphoriquement le thème de l'éveil sensuel de la jeune héroïne. 319

Figures 8.2.1-8.2.2 *Docteur Jivago* : la lune du point de Jivago, apparait à travers les volutes de fumée de la locomotive suggérant la tension entre l'iindustrie et la nature (en haut). Le visage de Lara magiquement illuminé par le clair de lune en arrière-plan sous le regard de Jivago réduit ici à une ombre en amorce à droite (en bas). 321

Figure 8. 3 *Le mur du son* : la surface désertique de la lune comme symbole d'un univers hostile, mais le fait qu'il s'agisse d'une photographie suggère la possibilité d'en domestiquer la menace, et la présence de l'enfant la désigne comme prochain étape de l'épopée humaine. 323

Figure 8.4 *Chaussure à son pied* : la lune comme mirage romantique, tension entre le reflet apparemment a portée, et la position de l'astre, inaccessible dans le ciel, qui conduit le rêveur vers sa chute. 324

Figure 8.5 *La Route des Indes* : le désert lunaire projection subjective des angoisses de Mme Moore sur « un univers sans Dieu ». La lune est devenue le symbole non plus du mystère romantique, mais du désenchantement du monde. 328

Figures 8.6.1-8.6.2 *La Route des Indes* : Le reflet du clair de lune sur l'eau dans le silence nocturne après la mort de Mme Moore (en haut) trouve un écho dans la trainée d'écume dans le sillage du bateau après ses funérailles en mer et la disparition de son corps dans les flots (en bas). 329

Figures 8.7.1-8.7.2 *Les Grandes espérances* et *Oliver Twist* : l'imaginaire gothique dans les adaptations de Dickens, le décor macabre du cimetière (en haut), le topos de la vieille bâtisse isolée et abandonnée (en bas). 336

Figure 8.8 *Les Grandes espérances* : les déplacements du personnage principal de droite à gauche puis de gauche à droite, structurent l'espace diégétique et contribue avec les raccords regard et la voix off et contribue à construire l'impression que la perception diégèse est filtré par la conscience de Pip. 341

Figure 8.9 *Oliver Twist* : L'alternance entre contreplongée et plongée, et la coexistence à l'intérieur de chaque plans d'un conflit entre éléments terriens et aériens suggère un drame élémentaire extérieur au personnage de la mère mais qui ajouter au pathétique de sa situation et à son impuissance. 343

Figure 8.10 *Le mur du son* : Le cratère et les restes de l'avion disloqué de Tony sont le symbole de la défaite humaine face aux forces de la nature. La prise de vue en contreplongée renforce l'impression d'écrasement et de chute. 346

Figures 8.11.1-8.11.2 *Vacances à Venise* : Jane en contrejour semble plaquée par-dessus la vue de la place saint-marc comme une ombre projeté sur la carte postale vénitienne (en haut), la contreplongée depuis le clocher fait disparaitre Jane dans la vue d'ensemble, la renvoyant à son anonymat parmi la foule des touristes (en bas). 348

Figures 8.12.1-8.12.2 *Lawrence d'Arabie* : Gassim perdu dans le désert, la contreplongée ferme l'horizon pour le personnage qui se détache d'une surface blanche uniforme, seul sa présence et celle de son équipement abandonné donne un sens des distances et des volumes (en haut). Le triomphal de Lawrence, le cadrage latéral en plan général exalte l'immensité vide du désert, mais la silhouette à dos de chameaux l'emplisse de leur présence (en bas). 353

Figure 8.13 *Lawrence d'Arabie* : Lawrence assis en tailleurs devant ses « disciples » le visage et les poings crispés après une nuit de méditation intense dans le désert. Le cadre désertique et la montagne en arrière-plan évoque le Mont Sinaï et la figure de Moïse dans les péplums bibliques, désignant Lawrence comme un nouveau prophète. 355

Figure 8.14 *Lawrence d'Arabie* : Lawrence, le visage défait et couvert de sable, se fond dans le désert. 356

Figure 8.15 *La Route des Indes* : La composition de cette image construite autour des tensions entre le premier et l'arrière-plan, les lignes horizontales (le train) et verticales (la statue du cavalier), fait ressortir l'opposition entre la civilisation industrielle occidentale et l'image orientaliste de l'Inde ancestrale. 359

Figure 8.16 *La Route des Indes* : l'impossible rencontre entre « l'occident » et « l'orient dans l'espace compartimenté et hiérarchisé du club. Les Britanniques sont assis à des tables situées sur une terrasse en hauteur, les Indiens invités se tiennent debout en contrebas. 360

Figures 8.17.1-8.17.2 *La Route des Indes* : La rencontre avec l'altérité indienne partagée, à travers le regard euro centré et orientaliste d'Adela, entre nature et culture, est à la

fois une rencontre avec ses propres fantasmes (en haut) et une expérience du rejet par la nature indienne elle-même (en bas)..... 364

Figure 8.18 *La Fille de Ryan* : L'étreinte des amants est juxtaposée au montage avec les vibrations de la nature. Le soleil perçant à travers le feuillage, deux fils d'araignées qui se balancent au gré du vent, les pétales dispersés des pissenlits. 371

Figure 8.19 *La guerre. L'exilé et l'arapède* : Le tableau de Turner sans être explicitement cité dans *La Fille de Ryan* développe une imagerie du héros déchu isolé face à son reflet dans l'eau, méditant sur son insignifiance, alors que la nature environnante, sur un mode éminemment romantique, reflète sa chute à travers l'embrasement des dernières lueurs du jour. 373

Figures 8.20.1-8.20.3 *La Fille de Ryan* : Comme Napoléon chez Turner, Doryan est une figure mutique et mélancolique isolée sur le rivage (en haut) entourée par le reflet des derniers rayons du soleil qui attire son regard vers les explosifs (en bas) son suicide est élidé au profit du coucher de soleil à l'horizon, la disparition de la lumière faisant office de métaphore du déclin et de la mort. 374

Figure 9.1 *La Fille de Ryan* : La gestuelle mélodramatique de Christopher Jones et le traitement de l'image exprime le touble mental à travers les déformations du grand angle, mais surtout met en avant la rupture représenté par l'irruption du passé (ici l'explosion) dans la continuité de l'espace-temps diégétique..... 387

Figures 9.2.1-9.2.2 *Les Grandes espérances* : le retour de Pip à Satis House dans l'épilogue est rempli d'allusion à la première visite de l'enfant et instaure un jeu décho entre deux incarnations du même personnage dans des temps différents 410

Figures 9.3.1-9.3.2 *Docteur Jivago* : Lara émerge des ténèbres sous le regard de Jivago à l'intérieur d'un dispositif qui rappelle celui du cinéma et que renforce la présence de Jivago en amorce et la scéne mélodramatique entre Lara et Komarovski. 413

Figure 9.4 *Vacances à Venise* : les monuments vénitiens sont rapportés au regard de Jane à travers l'objectif de sa caméra, mais le point de vue impossible des plans sur les automates interroge cette fiction d'une vision diégétisée par le raccord regard. 417

Figure 9.6 *Madeleine* : le raccord regard entre Madeleine et le ciel, où passe une étoile filante suggère le caractère romantique de la jeune femme, mais aussi la dimension élusive de son désir..... 422

Figures 9.7.1-9.7.2 *Lawrence d'Arabie* : Le visage masqué de Lawrence en gros plan sur lequel défile les ombres et les lumières (en haut) exprime la sensation de la vitesse tout comme les plans subjectifs sur la route (en bas). 426

Introduction

> Romance aujourd'hui est devenu une sorte de gros mot et parce qu'il en est venu, je crois, à connoter quelque chose de faux… on met du sucre pour mieux faire passer la pilule… et ainsi de suite… trop de sucre. Je ne crois pas que ce soit le cas — si vous me demandez pourquoi je suis romantique, je peux seulement répondre que j'aime la vie. J'adore la vie. J'ai vécu de merveilleux moments. Je ne veux pas mourir. Et j'imagine que j'ai tendance à transposer ces merveilleux moments à l'écran. Je veux les montrer à l'écran. Je crois que l'excitation provoquée par une histoire d'amour est difficile à battre. Et c'est ce que nous avons tenté de faire dans ce film[1].

David Lean s'exprime ici lors de la promotion de *La Fille de Ryan* (*Ryan's Daughter*) en 1970, en réponse à une question de Joseph Gelmis qui l'interrogeant sur son gout des histoires d'amour – son précédent film *Docteur Jivago* (*Doctor Zhivago*, 1965) proposait déjà « une grande romance projetée sur un arrière-plan historique[2] » – lui demande si cela fait de lui « une personne terriblement romantique[3] ». Les mots « romantique » et « romance », tels qu'ils sont employés par Gelmis, dessinent les contours d'une sensibilité artistique et personnelle caractérisée par un intérêt marqué pour la représentation de la passion. La réponse de Lean s'inscrit dans la suite de cette perspective et définit son caractère « romantique », et le « romantisme » de son film, comme un attachement profond à la vie, dont l'amour offrirait la manifestation la plus intense. Cependant, l'intérêt de ces remarques tient dans l'ambivalence manifestée par le cinéaste à l'égard de cette étiquette. Son insistance sur les connotations négatives attachées au mot « romance » traduit une certaine hésitation à se fondre dans une catégorie qui pourrait se retourner contre lui et son travail. David Lean prend soin de se distancier de ce qu'il juge être une conception répandue, mais naïve de la romance en tant que genre identifiée à une forme de complaisance sentimentale trompeuse et vulgaire ; il anticipe ainsi les critiques qui seront adressées à son film au moment de sa sortie. *La Fille de Ryan* sera en effet violemment rejeté par un large pan de la critique étatsunienne et britannique[4], ainsi que française[5], en raison de ce qui est alors perçu comme un sentimentalisme excessif et la

[1] Texte original : « Well, it's difficult to say because romance has become a rather dirty word and because it has, I suppose, now-a-days a connotation of being untrue… of putting sugar on a pill… and so forth and so on… too much sweet. I don't think this is – if you ask me why I'm romantic, I think I can only say that enjoy life. I love life. I've had some marvellous times. I don't want to die. And I suppose I tend to put some of the wonderful things of life on the screen. I want to put them on the screen. I think the excitement of a love affair is hard to beat. And in this film we tried to do that », Joseph Gelmis, « A Lean Portrait: An Audio Interview with David Lean », *Sound on Film* radio program #10 Novembre 1970, transcrit dans Steven Organ
, *David Lean Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009, p.44, je traduis.

[2] Texte original : « (Zhivago) has a great romance set against an historical background », *Ibid.*, p.44, je traduis.

[3] Texte original : « Are you a terribly romantic person? », *Ibid.*, p.44 je traduis.

[4] La réception critique anglophone du film fait l'objet de synthèses détaillées dans l'ouvrage que Michael Tanner a consacré au film, *Troubled Epic, On Location With Ryan's Daughter*, Cork, The Collins Press, 2007, 2012, pp. 226-238 ; voir également Mélanie Williams, *David Lean*, Manchester, Manchester University Press, Manchester, 2014, pp. 204-209.

[5] Sur la réception française on pourra consulter la thèse de Medhi Derfoufi qui offre un panorama film par film de l'évolution du discours critique sur Lean en France, *L'esthétique de l'altérité dans le cinéma de David Lean, du*

disproportion des moyens financiers et techniques mis en œuvre pour ce qui s'avère être une banale histoire d'adultère : « *La Fille de Ryan* est un film cher, écrira notamment Pauline Kael dans le *New Yorker*, mais c'est une romance à deux sous. Lean et Bolt sont sans doute les chefs de file du romantisme bourgeois : les pires excès rendus respectables par des millions de dollars[6] ».

Les termes « romantique », « romantisme » et « romance », que leur usage soit positif, négatif ou simplement descriptif, sont ici associés au sentiment amoureux, mais aussi à l'artifice et au rêve ; ils ont à voir autant avec l'élan vital de la passion amoureuse qu'avec la tromperie et l'illusion. Cette acception quelque peu réductrice des termes « romantique » et « romance », rencontrée aussi bien dans la bouche de Lean que sous la plume de ses détracteurs, s'accorde avec le sens courant pris par ces termes au cours du XXe siècle en anglais comme en français. Le dictionnaire anglais Collins souligne justement comme sens premier cette dimension sentimentale, renvoyant l'évocation du mouvement artistique en quatrième position :

> *adj* **1** of, or dealing with love. **2** idealistic but impractical: *a romantic notion*. **3** evoking or given to thoughts and feelings of love: *romantic images*. **4 Romantic** or relating to a movement in European art, music and literature in the late 18th and early 19th centuries, characterised by an emphasis on feeling and content rather than order and form. **5**. a person who is idealistic or amorous. **6** a person who likes or produces artistic works in the style of Romanticism **romantically**[7]

Par contraste, le dictionnaire français renvoie en premier lieu au mouvement artistique du romantisme :

> **adj. 1.** Relatif au romantisme : *La poésie romantique*. **2.** Qui touche à la sensibilité, invite à l'émotion : *un paysage romantique*. **adj.** et **n. 1.** Se dit des écrivains et des artistes qui se réclament du romantisme, au XIXe s. *Les classiques et les romantiques*. **2.** Se dit de qqn chez qui la sensibilité et l'imagination l'emportent sur la rationalité[8]

Le terme de « romance » recouvre en anglais un champ similaire :

> *n* **1.** a love affair : *a failed romance* **2.** love, esp. romantic love idealized for its purity or beauty **3.** a spirit of or inclination for adventure or mystery **4.** a mysterious or sentimental quality **5.** a story or film dealing with love, usually in an idealized way **6** a story or film dealing with events and characters remote from ordinary life **7** an extravagant, absurd or fantastic account **8** a medieval narrative dealing with adventures of

Pont de la rivière Kwai (1954) à La Route des Indes (1984), thèse de doctorat dirigée par Giusy Pisano soutenue en 2012, Université Paris-Est, pp. 86-97.

[6] Pauline Kael, « Bolt & Lean » in *Chroniques Européennes*, Paris, Sonatine, 2010, p.132.

[7] *Collins Dictionary*, Glasgow, HarperCollins Publishers, 2019.

[8] *Le Grand Larousse Illustré*, Paris, Larousse, 2022.

chivalrous heroes[9].

A l'entrée « romance » *Le Grand Larousse* renvoi à un genre de la poésie espagnole de « tonalité épique » ou courtoise, et à un genre de poésie sentimentale accompagnée de musique, et les pièces instrumentales qui peuvent en être inspirées. Si l'on retrouve des éléments communs avec les définitions anglaises (l'évocation de l'univers chevaleresque, la tonalité sentimentale ou épique) le terme français n'a pas la même ampleur et désigne des genres littéraires ou musicaux spécifique plutôt qu'une sensibilité. La prééminence accordée au sentiment amoureux dans la définition anglaise, témoigne de la tendance courante à réduire la sensibilité romantique à la seule sentimentalité. Si le *Larousse* ne relève pas cette réduction en français, la comparaison des deux entrées suggère que les deux langues se rejoignent dans la définition de la sensibilité romantique comme une forme d'excitation de l'imagination et des sentiments qui s'opposerait à la rationalité, voire une fuite hors de la réalité au profit d'une rêverie guidée par les émotions.

L'ambiguïté d'une telle acception du mot romantique semble d'un côté désigner certaines qualités propres à la fiction et nécessaire au plaisir qu'elle procure et de l'autre une disposition de l'esprit potentiellement dangereuse : « Nous avons très intentionnellement exagéré le romantisme en sorte que le retour à la réalité soit brutal, lorsque la jeune fille réalise que son paradis n'existe pas[10] » affirme ainsi Lean en justification de ses choix sur *La Fille de Ryan*. Le cinéaste met en avant le caractére artificiel du romantisme sentimental, voire même une dimension ironique dans son film, le rapprochant, sans le dire explicitement, de son hypotexte littéraire, *Madame Bovary* de Gustave Flaubert (1865). Bien que la transposition cinématographique s'éloigne notablement du roman au point de ne pas le mentionner au générique, *La Fille de Ryan* trouve son origine dans le projet de Robert Bolt, le scénariste *Lawrence d'Arabie* (*Lawrence of Arabia*, 1962) et de *Docteur Jivago*, d'adapter le roman de Gustave Flaubert[11]. Le cœur du film, l'adultère d'une jeune fille assoiffée de romance mariée à un homme plus âgé, qui cherche dans les bras d'un amant plus jeune la passion que son époux ne peut lui offrir, est dérivé du roman de Flaubert, ainsi que l'attitude démystificatrice à l'égard des illusions romantiques. *Madame Bovary* a été souvent considéré comme une répudiation du romantisme, un roman ou, comme l'écrit Claude Millet : « la tension du réel et de l'idéal se

[9] *Collins Dictionary*, *op. cit.*

[10] Texte original : « We certainly made it intentionally over-romantic so that the girl would have a frightening fall back to earth and realize that her heaven does not indeed exist. », Steven Ross, « In Defense of David Lean », *Take One*, no. 22, 1972, repris dans Steven Organ, *op. cit.*, p.55, je traduis.

[11] Lean ayant poussé son scénariste à construire une intrigue inspirée du roman mais néanmoins bien distincte Kevin Brownlow, *David Lean*, *Une vie de cinéma*, tad. Catherine Gaston-Mathé, Paris, Cinemathéque Française, 2003, p.583.

résout dans le creusement de la distance entre la perfection lisse du style et la médiocrité qui tasse le monde du roman, sans autre ouverture vers l'ailleurs que quelques récits à l'eau de rose lus par Emma et les promesses illusoires de ses amants vulgaires[12] ». Dans le roman de Flaubert, le personnage d'Emma Bovary est défini par son insatisfaction perpétuelle que nourrit son attirance pour un certain romantisme littéraire. Elle est présentée comme une lectrice de Walter Scott et de Victor Hugo, mais aussi de romans sentimentaux du XVIIIe siècle tel *Paul Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre dont elle cherche à concrétiser l'univers romanesque et poétique dans sa vie, alors que le texte ne cesse de creuser l'écart entre son désir, ses rêves et la réalité.

Ce décalage cruel autour duquel est construit tout le roman et qui conduit l'héroïne au suicide a donné naissance à la notion de Bovarysme, définie par Jules de Gaultier à partir du personnage créé par Flaubert comme « la faculté départie à l'homme de se concevoir autrement qu'il n'est[13] ». D'abord conçu dans le champ de la psychologie comme un état pathologique, une « maladie originelle de l'âme[14] » dont le personnage de Flaubert ne serait que la représentation archétypale, la notion, aujourd'hui abandonnée dans le champ psychiatrique, appartient aussi pleinement au vocabulaire de la critique littéraire où elle désigne aussi bien un type psychologique incarné par un ou plusieurs personnages qu'un discours métalittéraire sur la relation entre le lecteur et la littérature (le pouvoir particulier qu'a la fiction de façonner nos imaginaires et nos désirs[15]). Ce drame du désir et de l'insatisfaction, s'il se nourrit directement dans le cas de *La Fille de Ryan* de l'inspiration flaubertienne, traverse, nous le verons, toute la filmographie de Lean où l'on rencontre de nombreuses héroïnes fuyant un quotidien ennuyeux ou oppressant dans des histoires d'amour idéalisées, souvent montrées à travers le prisme déformant de leur subjectivité. Les grands drames de la passion *Brève Rencontre* (*Brief Encounter*, 1945) et *Les Amants passionnés* (*The Passionate Friends*, 1949), auxquels on peut ajouter *Madeleine* (1950) et *Vacances à Venise* (*Summertime*, 1955), doivent être rattachés à la catégorie du « woman's film », définie notamment par Jeannine Basinger, à la suite des travaux de Molly Haskell ou Mary Ann Doane, comme « un film qui place au centre de son univers une femme qui est confrontée à des problèmes émotionnels, sociaux, et psychologiques

[12] Claude Millet, *Le Romantisme Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, Paris, Le Livre de Poche, 2007, p.19.
[13] Jules de Gaultier, *Le Bovarysme. La Psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, Paris, Librairie Léopold Cerf, 1892, p.26.
[14] *Ibid*., p.26.
[15] Pour un panorama sur les origines de la notion de Bovarysme, son évolution et ses différents usages médicaux, courant ou littéraire, lire l'article d'Yvan Leclerc « *Bovarysme*, Histoire d'une notion » placé en introduction de l'ouvrage collectif dirigé par Nicole Terrien et Yvan Leclerc, *Le Bovarysme et la littérature de langue anglaise,* Rouen, Publications de l'université de Rouen, , 2004.

spécifiquement liés au fait qu'elle est une femme[16] ». Ces films, par l'accent mis sur les sentiments privé et le plus souvent sur la sphère domestique et familiale, relèvent en grande partie du mélodrame familial, tel que le définit notamment Thomas Elsaesser[17]. La mise en avant des émotions et de la sensibilité, souvent sous la forme d'un appel aux larmes, est un terrain propice au développement d'un certain romantisme sentimental.

Les premiers mélodrames de Lean explorent en effet, nous le verrons, la sphère de l'intime : les relations sentimentales et le domaine du désir et de la sexualité, de la sensibilité dans ce qu'elle peut avoir de plus privé et personnelle de personnages, souvent des femmes, filmés dans un cadre domestique ou à l'intersection, la plupart du temps problématique, du foyer et du monde extérieur[18]. L'intimisme de ces films qui, outre la mise en scène des émotions, se caractérise par la dramatisation de l'espace intérieur de la maison familiale, contraste avec le cycle de films épiques auquel *appartient La Fille de Ryan*, caractérisé à l'inverse par l'exotisme des grands espaces. *Le Pont de la rivière Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*, 1957) entame un cycle de superproductions internationales qui par leurs durées extensives, leur dimension spectaculaire et leurs intrigues inscrivants les destins individuels dans le cours de la grande Histoire sont à ranger dans la catégorie des « epics »[19]. Les deux films qui ont établi la réputation internationale de Lean comme réalisateur d'épopées historiques, *Le Pont de la rivière Kwai*, et *Lawrence d'Arabie*, sont des films qui représentent un univers guerrier essentiellement masculin, où les femmes n'interviennent que dans des rôles anecdotiques, quand elles ne sont pas simplement réduites à des figures muettes, lointaines ou cachées (*Lawrence d'Arabie*). Leurs récits sont centrés sur des protagonistes masculins, le colonel Nicholson (Alec Guinness) dans *Le Pont de la rivière Kwai* et de T.E. Lawrence (Peter O'Toole) dans *Lawrence d'Arabie*, qui pour toutes leurs différences peuvent néanmoins être vus comme des variations autour d'un même type de personnage : il s'agit dans les deux cas d'un officier britannique en mission loin de chez lui, représentant la puissance coloniale anglaise confrontée à l'autre « oriental », les

[16] Basinger Jeanine, *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930–1960*, Middletown, Wesleyan University Press, 1995 p. 20.
[17] Thomas Elsaesser, « Tales of Sound and Fury, Observations on the Family Melodrama » in *Home is Where the Heart Is, Studies, in Melodrama and the Woman's Film*, Christine Gledhill (dir), BFI Publishing, 1987.
[18] Voir David Roche et Isabelle Schmitt-Pitiot, « "I feel different inside", An Introduction to Intimacy in English Language Cinema » in David Roche et Isabelle Schmitt-Pitiot (dir), *Intimacy in Cinema*, Jefferson, McFarland & Company, Inc, Publishers, 2014, pp. 1-15.
[19] Pour Sheldon Hall et Steve Neale ce terme d'emploi courant renvoit à l'ampleur de la production, mais aussi à un type de récit impliquant des personnages pris dans le cours de l'histoire ou qui parviennent à le modifier : « The former (epic) was as indicative of size and expense as it was of particular kinds of historical setting, of protagonists who are caught up in large-scale events as it was of those who sway the course of history or the fate of nations » in Sheldon Hall et Steve Neale, *Epics, Spectacles and Blockbusters, A Hollywood History*, Detroit, Wayne States University Press, 2010, p.5, je traduis.

Japonais dans *Le Pont de la rivière Kwai* et les Arabes dans *Lawrence d'Arabie*.

Il peut être tentant d'opposer l'intimisme des mélodrames de la passion amoureuse et les dimensions épiques des films de guerre, d'autant plus que ces deux tendances semblent se partager harmonieusement entre la carrière exclusivement britannique de Lean dans les années 1940 et 1950, et les superproductions internationales à partir du *Pont de la rivière Kwai*. Cette division a été notablement amplifiée par un discours critique d'inspiration auteuriste et parfois hostile aux superproductions épiques du cinéaste et qui peut être résumé par la formule d'Andrew Sarris : « Maintenant que Lean a été statufié dans les différentes Académies, toute la sensibilité artistique qu'il a pu jadis posséder est désormais bel et bien embaumée dans la tombe du cinéma impersonnel[20] ». Aujourd'hui, l'écho de ce jugement se fait encore entendre via le critique britannique David Thomson écrivant dans un article du Guardian publié en 2008 à propos de l'exotisme de *Lawrence d'Arabie* et de *La Route des Indes* : « Il ne fait aucun doute que les films des années 40 paraissent désormais plus modernes, plus personnels et plus complexes[21] ». En France, le critique Noël Herpe, dans un texte qui se veut pourtant une réévaluation positive de l'œuvre de Lean, distingue également entre les premiers films, et en particulier *Brève Rencontre*, tout en évoquant l'autre carrière du cinéaste, « celle d'un imagier virtuose à défaut de s'affirmer comme un auteur dans l'acception française du terme[22] », une formule ambiguë qui reconnait des mérites aux films concernés, mais qui n'en rejoint pas moins les accusations de superficialité et impersonnalité souvent adressées aux films épiques de David Lean.

En France de récents travaux comme la thèse de Medhi Derfoufi *L'esthétique de l'altérité dans le cinéma de David Lean, du « Pont de la rivière Kwai » (1957) à « La Route des Indes » (1984)*, soutenue en 2012, ou encore la publication en 2023. du *Dictionnaire du Cinéma Britannique* écrit par Jean François Baillon et N.T. Binh qui contient une longue notice consacrée au cinéaste et quatre autres aux *Grandes Espérances*, *Le Pont de la rivière Kwai*, *Lawrence d'Arabie* et *La Route des Indes*, s'inscrivent dans un mouvement de réévaluation du cinéma de Lean. La thèse de Mehdi Derfoufi propose une réévaluation des films épiques de Lean et dans une perspective postcoloniale influencée par les travaux d'Edward Saïd, se penche

[20] Texte original : « Now that Lean has been enshrined in the various Academies, whatever artistic sensibility he once possessed is safely embalmed in the tomb of the impersonal cinema », Andrew Sarris, *The American Cinema, Directors and Directions 1929–1968*, University Press of Chicago, Chicago, 1985, 1968, p.160, je traduis.
[21] Texte original : « There is no doubt that the films from the 40s now seem the most modern, the most personal and the most complicated », David Thomson,« Unhealed Wound » in *The Guardian*, 10 Mai 2008, je traduis, https://www.theguardian.com/books/2008/may/10/fiction1, consulté pour la derniére fois le 25/07/2023
[22] Noël Herpe, « L'horizon chimérique », in *Positif*, n°278, 2000, p.90.

sur leur représentation de l'altérité orientale tout en replaçant l'œuvre du cinéaste dans son contexte historique et dans une histoire plus vaste des représentations de l'altérité et du colonialisme. Dans le domaine anglophone, dès 1974 un ouvrage de Gérald Pratley *The Cinema of David Lean*, commente l'ensemble de l'œuvre jusqu'à *La Fille de Ryan*, et accompagne les analyses d'entretiens avec David Lean, l'étude de Michael Anderegg, *David Lean* (1984), et celle d'Alain Silver et James Ursini, *David Lean and His Films* (1991), abordent de manière chronologique l'ensemble de la filmographie (le livre d'Anderegg s'arrête avec *La Fille de Ryan*) et proposent des analyses film par film des constantes thématiques et stylistiques de l'oeuvre (l'ouvrage de Silver et Ursini insiste tout particulièrement sur ce dernier point). L'ouvrage de Catherine Moraïtis, *The Art of David Lean : A Textual Analysis of Audio-Visual Structure* (2004) entreprend, une analyse formelle de huit films, interrogeant l'usage signifiant et expressif que fait Lean du son, de la musique, des éclairages et de la couleur. L'ouvrage de Constantine Santas *The Epic Films of David Lean* paru en 2011 propose une étude englobant tous les films du cinéaste du *Pont de la rivière Kwai* à *La Route des Indes* ; il les replace en contexte, rappelant l'histoire de la production tout en proposant des analyses stylistiques et thématiques des films. Le récent ouvrage de Melanie Williams, *David Lean*, paru en 2014 embrasse aussi l'ensemble de la carrière du cinéaste ; elle revient sur le contexte de production et la réception de chaque film tout en proposant des analyses précises souvent autour de la question du genre (au sens de *gender*), avec une attention toute particulière à la récurrence des récits centrés sur des personnages féminins.

Notre propre travail autour de David Lean s'appuiera sur les informations et analyses rassemblées dans ces ouvrages ; il s'inscrit particulièrement dans la lignée de l'étude pionnière d'Alain Silver et James Ursini, en cherchant à mettre en évidence les constantes esthétiques et thématiques qui traversent l'ensemble de la filmographie à travers une approche plus thématique que chronologique toutefois. Il ne s'agit pas de nier les évolutions stylistiques de ce cinéma, ni la diversité des genres abordés, entre ses premiers films durant la Seconde Guerre mondiale, les films historiques épiques des années 1960 et son dernier film en 1984. En plus des mélodrames déjà cités, ses premiers films britanniques témoignent d'une grande variété générique : les deux premiers, *Ceux qui servent en mer* (*In Which We Serve*, 1942) et *Heureux mortels* (*This Happy Breed*, 1944) sont des œuvres de propagande visant à contribuer à l'effort de guerre. Le premier est un film de guerre célébrant le courage des soldats engagés dans la marine royale, le second chronique la vie d'une famille londonienne entre les deux guerres mondiales et rend hommage à la résilience et au stoïcisme des Britanniques ordinaires. L'accent

mis sur les relations intrafamiliales et la confrontation des générations peut raprocher *Heureux mortels* du mélodrame familial[23], tout comme le plus tardif, *Le mur du son* (*The Sound Barrier*, 1952) où l'aventure scientifique et technologique, des ingénieurs et aviateurs cherchent à créer un appareil capable de franchir le mur du son, est entremêlée à la relation conflictuelle entre un père et sa fille. *L'Esprit s'amuse* (*Blythe Spirit*, 1945), adapté, comme *Heureux mortels* et *Brève Rencontre*, d'une pièce de Noël Coward, et *Chaussure à son pied* (*Hobson's Choice*, 1954), adaptée d'une pièce d'Harold Brighouse, sont des comédies. Il a également adapté avec *Les Grandes espérances* (*Great Expectations*, 1946) et *Oliver Twist* (1948), deux romans de Charles Dickens reconnus pour marrier de différents genres ou registres comme le mélodrame, le grotesque, le gothique et le réalisme social.

Sans nier donc la diversité de ces films et la versatilité de Lean dans sa capacité à adapter sa pratique de réalisateur à ces différents contextes narratifs, notre objectif est d'aborder ces films comment faisant partie d'une œuvre qui trouve sa cohérence autour de thèmes et de motifs récurrents. Ainsi, un élément aussi caractéristique des films épiques que l'abondance de paysages vastes et spectaculaires filmés naturels, en plan d'ensemble ou plan général est-il déjà présent dans les deux adaptations de Charles Dickens. *Ceux qui servent en mer* et *Heureux mortels*, annoncent eux aussi les futures fresques historiques. Le premier est un film de guerre où le spectaculaire des combats et la narration chorale dresse le portrait de la nation en guerre affichent déjà une dimension épique que l'on retrouve dans le second ou l'histoire personnelle de la famille Gibbons est toujours reliée aux événements historiques de l'entre-deux-guerres en Grande-Bretagne. Le mélange entre la sphère intime, familiale, et le destin de toute une nation est aussi présent dans *Ceux qui servent en mer*, tant de nombreuses séquences sont consacrées aux femmes restées au pays, introduisant des préoccupations domestiques et des éléments de romances sentimentales que l'on attend plus volontiers dans le mélodrame familial que dans le film de guerre.

Si nous avons d'abord mis en relief les oppositions qui structurent apparemment la filmographie de Lean, et notamment ce contraste entre des récits épiques et récits plus intimistes, nous voyons bien que ces aspects a priori contradictoires coexistent dans les premiers oeuvres du cinéaste et font l'objet d'un traitement complémentaire. En ouvrant sur *La Fille de Ryan* nous avons choisi un film qui a accompli une combinaison similaire de tendances en apparence opposées, ce qui nous permet ainsi de considérer la multiplicité des directions

[23] Marcia Landy, *British Genres, Cinema and Society 1930–1960*, Princeton University Press, 1991, p.298.

empruntées par Lean mais aussi la cohérence sous-jacente de son œuvre. Avec *La Fille de Ryan*, Lean semble avoir un temps envisagé de revenir à un cinéma aux dimensions plus modestes, proche de *Brève Rencontre*, un « petit bijou », selon sa propre expression[24]. Le résultat final assume la synthèse paradoxale entre le modèle des woman's films des années 1940 et 1950, resserrées sur l'intimité et les dilemmes sentimentaux des personnages, et l'ampleur des films épiques. Dans *Docteur Jivago* aussi l'intrigue était construite autour d'un noyau intimiste, le triangle amoureux entre Jivago (Omar Sharif), son épouse Tonya (Géraldine Chaplin) et son amante Lara (Julie Christie), mais toujours centrée sur le héros éponyme, alors que *La Fille de Ryan*, suivant le modèle de *Brève Rencontre*, met en avant la perspective du personnage féminin. Rosy Ryan est l'héritière des héroïnes des années 1940 et 1950, et le personnage de son amant, le commandant Doryan est, lui, dans la continuité de Nicholson et Lawrence, les héros militaires du *Pont de la rivière Kwai* et *Lawrence d'Arabie*. Les destinées de Nicholson et de Lawrence font l'objet, nous le verrons, d'un traitement ironique qui confronte le caractère grandiose de leurs actions, et leurs conséquences tragiques. Mais la désillusion trouve son incarnation la plus forte dans le personnage de Doryan dont l'héroïsme militaire apparait, nous le verrons, comme une forme d'aliénation analogue au bovarysme des héroïnes mélodramatiques. Le bovarysme dans le cinéma de Lean ne serait pas seulement une affaire de femmes, ni circonscrit à la caractérisation des personnages.

Nous avons pu déjà tracer les contours d'une série de tensions qui structurent la filmographie de David Lean. La diversité des genres abordés et les hybridations que nous avons observées interdisent cependant toutes catégorisations rigides ou binaires. La sensibilité romantique dont nous avons vu plus haut qu'elle est à la fois un point de convergence et de contradictions entre les différents discours critiques tenus autour de l'œuvre sera l'axe directeur de notre approche. Si certaines déclarations du cinéaste semblent nous inviter à interpréter le romantisme de ses films à l'aune du bovarysme, d'autres, comme son affection revendiquée pour un film comme *Vacance à Venise*, qu'il considérait comme son préféré[25], semblent contredire la posture distanciatrice. Ce film a notamment déplu à l'auteur de la pièce originale en raison du traitement sentimental et d'une photographie de Venise relevant selon lui du « dépliant touristique[26] ». Lean et le producteur Alexandre Korda avaient pour projet revendiqué d'en mettre « plein les yeux » en montrant la magnificence des monuments vénitiens[27]. Pour

[24] Kevin Brownlow, *op. cit.*, pp.584-585.
[25] Kevin Brownlow, *op. cit.*, p.343.
[26] *Ibid*, p. 360.
[27], *Ibid*, pp. 347-348.

Mélanie Williams, le film « vacille constamment sur le fil de l'absurdité dans son hyperromantisme, son recours à tous les clichés de la romance exotique[28] ». La récurrence et la centralité des histoires d'amour chez Lean, jusque dans les films épiques comme *Docteur Jivago* où *La Fille de Ryan*, et sa tentative d'adapter la romance sentimentale et exotique de Richard Mason *The Wind Cannot Read* (1948) entre *Vacances à Venise* et *Le Pont de la rivière Kwai*, atteste d'un intérêt constant pour la représentation de la passion amoureuse dans des fresques où l'Histoire et les paysages exotiques viennent rehausser l'intensité des sentiments privés[29].

Le terme de romantisme est nous l'avons vu employé par Lean lui-même à popos de *La Fille de Ryan*, mais il fait partie de la discussion critique autour du cinéaste depuis l'ouvrage du critique britannique Raymond Durgnat *A Mirror for England, British Movies from Austerity to Affluence* (1970) consacré au cinéma britanniques de l'après guerre. Durgnat propose de distinguer au sein du cinéma britannique entre les réalisateurs qu'il qualifie de « moralistes », comme Thorold Dickinson, les frères Boulting, Roy Ward Baker ou Joseph Losey, et les « romantiques » comme Michael Powell, Terrence Fisher et David Lean[30]. Durgnat identifie dans les films de Lean une tension entre l'élan romantique pour la passion et l'absolu et ce qu'il considére comme son échec à s'affranchir de certaines conventions : « la muse de Lean semble, comme Nicholson, Lawrence et Jivago, en équilibre entre l'authorité et l'indépendance, les causes officielles et les causes personnelles, la flaque d'eau et le cirrocumulus[31] ». L'étude d'Alain Silver et James Ursini reprend la qualification de romantique dans un sens plus élogieux en émaillant leurs analyses de références littéraires, et de citations ayant pour objectif de transferrer sur David Lean une part du capital culturel des œuvres et des écrivains convoqués. Elles sont issues de sources diverses, nullement limitées aux œuvres théâtrales ou romanesques effectivement adaptées par Lean, beaucoup proviennent de textes de poètes emblématiques du romantisme anglais dont le sonnet *When I have fears that I may cease to be* de Keats à propos de *Brève Rencontre*[32], *Prometheus* de Byron en lien avec *Le mur du son*[33], ou *The Eolian Harp*

[28] Texte original : « The film constantly teeters on a knife-edge of absurdity in its hyper-romanticism, its embrace of all the clichés of exotic romance », Mélanie Williams, *David Lean*, *op. cit.*, p. 123, je traduis.
[29] Kevin Brownlow, *op. cit.*, pp. 361-371.
[30] Raymond Durgnat, *A Mirror for England, British Movies from Austerity to Affluence*, Londres, BFI, Palgrave MacMillan, 1970, 2011, p. 249.
[31] Texte original : « Lean's muse seems, like Nicholson, Lawrence and Zhivago, poised between authority and independance, official and personal causes, puddle and cirrocumulus », *Ibid*, p. 250, je traduis.
[32] Alain Silver et James Ursini, *David Lean and His Films*, Los Angeles, Silman-James Press, 1991, p.29.
[33] *Ibid*., p.97.

de Coleridge[34] et *Ode to the West Wind* de Shelley[35] à propos de *Docteur Jivago*. Silver et Ursini font de Lean le descendant des poètes romantiques. Ces multiples références théâtrales romanesques et poétiques souvent placées en exergue des chapitres visent aussi certainement à une forme de valorisation des films de Lean en surlignant leurs liens avec une culture classique et lettrée.

L'ouvrage de John Orr, *Romantics and Modernists in British Cinema* (2010), reformule et précise la dichotomie posée par Durgnat en remplaçant les « moralistes » par des « modernistes » proposant de repenser l'approche esthétique du cinéma britannique à l'aune de quelques réalisateurs clefs, dont David Lean. Pour Orr, ces deux termes désignent des pôles créatifs entre lesquels oscillent tous les cinéastes qu'il se propose d'aborder : « Les romantiques, écrit-il, cherchent à transcender au moyen de l'art le monde fracturé et conflictuel qu'ils perçoivent autour d'eux afin de le recomposer, apposant ainsi leur marque artistique[36] », alors que « les modernistes s'efforcent d'explorer la vaste mosaïque de la nature immanente du monde, et de le saisir tel qu'il est, un mystère en lui-même, ce qui rend l'acte de le représenter tout aussi mystérieux[37] ». Si la distinction entre romantiques et modernistes permet à Orr de ranger Lean parmi les romantiques, ces catégories ne sont pas rigides et il montre bien comment dans toutes les œuvres qu'il commente elles se mêlent l'une à l'autre. Les analyses de John Orr consacrées à David Lean restent limitées aux trois films tournés avec l'actrice Ann Todd : *Les Amants passionnés*, *Madeleine*, *Le mur du son*, et parmi les films épiques, *Lawrence d'Arabie*. Mais elles mettent en avant les tensions à l'œuvre chez David Lean entre ce qu'il désigne comme son romantisme et l'impulsion moderniste qui redouble le mystère du monde par celui de l'œuvre d'art. Le retour de ce questionnement de Raymond Durgnat à John Orr, invite à travers l'exemple emblématique de David Lean, la persistance du romantisme dans le cinéma britannique, et les tensions qui accompagnent aussi bien ses formes classiques que ses manifestations plus modernes.

En tant que mouvement artistique et culturel, le romantisme est généralement situé entre la dernière décennie du XVIIIe et la première moitié du XIXe siècle, mais comme l'indiquait déjà notre examen des définitions courantes du nom et de l'adjectif, c'est une notion complexe

[34] *Ibid*., p.169.
[35] *Ibid*., p.175.
[36]Texte original : « Romantics whish through art to transcend the fractured and divisive lifeworld they see around them and recompose it, making their artistic mark by so doing », John Orr, *Romantics and Modernists in British Cinema*, Edinbourg, Edinburgh University Press, 2010, pp.2-3, je traduis.
[37]Texte original: « Modernists strive to explore the vast mosaic of the lifeworld's immanent nature and take it as is, a mystery in itself which makes the act of representing it equally mysterious », *Ibid*., p.3, je traduis.

et difficile à circonscrire. L'histoire des termes « romantique » et « romantisme », faits d'échange entre l'anglais, le français et l'allemand, reflète déjà cette complexité à travers le caractère transnational d'un courant qui, s'il trouve ses expressions les plus emblématiques en Allemagne, en Angleterre et en France, s'étend en réalité à toute l'Europe et à l'Amérique du Nord. L'adjectif est apparu en premier dans la langue anglaise, « romantic », mais il est dérivé du « roman » médiéval français, et sert justement à désigner selon Alain Vaillant « soit une ambiance atmosphère "moyenâgeuse" ("gothique") soit un romanesque échevelé et volontiers merveilleux, soit les deux à la fois ». En d'autres termes « romantic » désigne l'univers de ce que l'anglais nomme « romance », il se rapporte à la fiction et à l'imaginaire, un sens que conserve dans leur première acception le français « romantique » et l'allemand « romantisch ». C'est en Allemagne autour de la revue *Athenaeum* (1798-1800) qu'apparait le nom « Die Romantik » pour véritablement désigner un ensemble de revendications esthétiques[38]. La diversité des usages de ces mots, et la variété des manifestations nationales du romantisme font, bien que l'on puisse distinguer des thèmes et des caractéristiques communes, qu'ils ne sauraient posséder de définition unique.

Dans un sens élargi, le romantisme désigne aussi une certaine sensibilité qui se rencontre dans les œuvres historiquement reconnues comme romantiques, mais qui ne s'y limite nullement. John Orr caractérise les romantiques par leur foi dans le pouvoir transcendant de l'art ; on peut ajouter comme trait saillant souvent repris de la sensibilité romantique la mise en avant du rôle de l'imagination, l'exaltation lyrique des sentiments et de la subjectivité au détriment d'un certain rationalisme, la nostalgie des temps passés ou des horizons lointains, et un sentiment religieux associé à la contemplation de la nature[39]. Dans son usage contemporain le plus courant, c'est surtout la dimension sentimentale qui est retenue et mise en avant, plus précisément le nom romantisme comme l'adjectif romantique sont le plus souvent utilisés pour désigner tout ce qui se rapporte au sentiment amoureux. Comme nous l'avons noté, c'est dans ce sens que Lean emploie les mots « romantic » et « romance » à propos de *La Fille de Ryan*. De fait, l'intrigue amoureuse est le cœur de ce film, comme de nombreux autres, qui incluent *Docteur Jivago*, et la plupart des « woman's film » de *Brève Rencontre* à *Vacances à Venise*.

[38] Alain Vaillant, *Qu'est-ce que le romantisme*, Paris, CNRS Editions, 2012, 2016, pp. 9-12, voir également Anne Souriau et Etienne Souriau (dir), *Le Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presse Universitaire de France, 1990, 2010, pp. 1319-1320.

[39] Sur la diversité des définitions, usages et connotations diverses associés aux termes romantiques et romantismes à des époques et dans des pays différent, voire Lilian R. Furst, *Romanticism*, Londres, Methuen & co Ltd, 1969, 1976, pp.1-14; Michael Ferber, « Introduction », in Michael Ferber (dir) *A Companion to European Romanticism*, Oxford, Blakewell Publishing, 2005, pp.1-9.

Bien que placé au second plan, le thème de la romance est aussi notablement présent dans des films comme *Ceux qui servent en mer*, *Heureux mortels*, *Les Grandes espérances*, *Le mur du son* ou *Chaussure à son pied*.

C'est ce romantisme du sentiment amoureux qui est étroitement lié au bovarysme, non seulement via le transfert de *Madame Bovary* vers *La Fille de Ryan*, mais aussi, comme on le verra, dans la plupart des woman's films. Les deux termes sont ici indissociables puisque c'est dans leur propension à se rêver en héroïne romantique vivant de grandes passions amoureuses par opposition à leurs vies d'épouses rangées ou de filles de bonnes familles, que se manifeste la capacité départie à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est. Par bovarysme, nous entendons donc, conformément à la définition de Jules de Gaultier, une donnée psychologique, mais aussi la manière dont elle est exposée à l'intérieur de la fiction : la confrontation systématique de deux points de vue antagonistes, l'un attribué à la subjectivité du personnage, l'autre présenté comme objectif venant en contrepoint du premier pour corriger les illusions qui lui sont attribuées. La confrontation de points de vue contradictoires s'apparente par sa dimension démystificatrice à la démarche évaluative et éthique de l'ironie qui interroge la vérité du monde et des êtres[40]. Cependant, la confrontation entre deux conceptions antagonistes, même si elle vise en dernière instance à un jugement de valeur, implique leur coexistence. Il y a donc une nécessité de représenter, comme le dit David Lean à propos de *La Fille de Ryan*, le « rêve romantique » et ses excès, de laisser le sentimentalisme attribué aux personnages s'exprimer, avant d'en proposer suivant l'exemple flaubertien une mise à distance critique.

L'objectif de cette thèse est de mettre en évidence, à travers l'étude des motifs romantiques qui la traversent, les tensions constitutives d'une œuvre généralement associée au cinéma classique, voir pour ses critiques hostiles, nous l'avons vu, à une forme d'académisme. La diversité des influences romantiques (thématiques et esthétiques), mais aussi l'interrogation critique du romantisme, suggère au contraire la complexité d'une œuvre paradoxale où la tension entre des visions contradictoires rend problématique toute délinéation claire entre mensonge et vérité, illusion et réalité. Des films comme *Madeleine* ou *La Route des Indes* nous convoquant, comme on le verra, à une expérience de l'ambiguïté où l'opacité des situations et des personnages est souvent renforcée par des ellipses stratégiques. À l'inverse nous verrons dans des œuvres comme *Brève Rencontre* ou *Les Amants passionnés*, une mise en avant de la subjectivité qui menace d'emporter le discours moral et critique censé dénoncer les pièges du

[40] Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, édition du Seuil, 2001, pp.318-319.

désir. La subjectivité devient de fait un élément structurant de la narration. Par le recours aux flashbacks et aux monologues intérieurs en voix off des protagonistes, la présentation des événements est liée à la mémoire des personnages, elle-même toujours activée par leurs affects. Pareille adhésion à la subjectivité, extériorisant toute la vie intérieure des personnages, entraine un traitement profondément lyrique des sentiments et du désir. Le contraste entre la passion fantasmée et la réalité ainsi que la résignation finale de l'héroïne ne font qu'en renforcer le caractère pathétique et donc notre adhésion émotionnelle sans distance critique.

La même ambiguïté est à l'œuvre en ce qui concerne les protagonistes masculins des films épiques. À l'image de Ridgefield, l'homme d'affaires, ingénieur et aviateur du *Mur du son* engagé dans une quête sans fin pour le progrès technique et qui prédit que l'humanité finira par s'élancer vers les étoiles, ce sont des visionnaires, poètes, comme Jivago, ou conquérant, comme Lawrence. La relation ambiguë que ce dernier entretien avec l'Angleterre, ses errances, son engagement pour la cause du nationalisme arabe avec laquelle il finit par se confondre, présente des parallèles avec une figure aussi emblématique du romantisme anglais que le poète Byron, lui aussi exilé et mort à Missolonghi alors qu'il combattait les Turcs aux côtés des Grecs, devenus à titre posthume héros national de la Grèce. Jivago est également un poète errant, qui dédie sa vie et son œuvre à la poursuite d'un idéal féminin et amoureux qui ne cesse de lui échapper. Ainsi, le spectaculaire et la grandeur héroïque associés à l'épopée et à la tragédie, les intrigues étant construites de manière à conduire invariablement les personnages vers leur destruction, cohabitent avec la volonté de commenter leurs actions et de les démystifier ainsi que les valeurs qu'ils représentent. La coexistence paradoxale entre deux points de vue antithétiques qui se nourrissent l'un de l'autre ouvre sur une dialectique des contraires sans résolution définitive. Celle-ci nous invite à interroger la relation du cinéma de Lean aux normes de causalité narrative, d'équilibre et de transparence censées caractériser le classicisme cinématographique, et au-delà les liens profonds entre le cinéma classique et le romantisme. Cette thèse a donc pour objectif premier de proposer une étude nouvelle de l'œuvre, mais elle a aussi pour ambition d'interroger plus profondément les liens entre le cinéma narratif et le romantisme. L'œuvre de David Lean de par ses influences mais aussi son ampleur historique est un cas d'école idéal pour interroger l'entremêlement des sensibilités romantiques héritées du XIXe siècle

Nous proposons donc de partir dans notre première partie de la tension dialectique entre des tendances à priori antithétique qui se trouve au cœur des films de Lean. Si nous avons pu pointer d'autres exemples d'oppositions — entre intime et épique ou « woman's films » et films

de guerre — la tension entre romantisme et bovarysme nous parait les englober toutes et traverser l'ensemble de la filmographie nous offrant ainsi les perspectives critiques les plus riches. Nous commencerons dans le premier chapitre par essayer de circonscrire le romantisme de David Lean autour d'un certain nombre de thèmes : l'individualisme, la relation à l'Histoire et la nostalgie ce que le vocabulaire d'esthétique appelle l'aspiration à l'absent et qui recouvre aussi bien l'attrait pour le passé plus ou moins lointain que l'insatisfaction avec l'hic et nunc[41], et la quête de l'absolu tel qu'elle peut s'incarner dans la passion amoureuse et dans la relation de l'humain avec la nature. Nous aborderons ensuite, dans le deuxième chapitre la présence dans l'œuvre de Lean des héros byroniens et de la figure du poète romantique notamment à travers les protagonistes masculins comme Lawrence, Jivago ou Doryan. Avant de revoir dans le troisième chapitre le romantisme sous l'angle critique du bovarysme, et son association avec une vision pathologique du désir, envisagés comme une négation de la réalité au profit d'un idéal fantasmé et donc inatteignable, nous rattacherons la distinction apparente qui émerge ici entre héros romantiques et héroïnes bovarystes à celle couramment pointée par les analyses féministes qui ont façonné le discours critique autour du woman's film et du mélodrame : entre les films construits autour de protagonistes masculins qui sont des films d'action ou les conflits sont extériorisés, souvent résolus dans la violence et peuvent entrer en résonance avec la grande histoire et ouvrir sur l'épopée, et ceux qui mettent en avant des personnages féminins, aux enjeux plus modestes liés à la sphère domestique où le désir de l'héroïne apparait sous la forme d'un fantasme transgressif et souvent inaccessible[42].

Notre deuxième partie se concentrera sur ces questions à travers l'analyse du mode mélodramatique dans les films de David Lean. Nous commencerons d'abord dans le quatrième chapitre de la thèse par analyser les woman's films de Lean et leur association avec le genre du mélodrame familial. Nous élargirons dans les cinquième et sixième chapitres la réflexion du genre mélodramatique, vers la question du mode que l'on retrouve dans de nombreux autres genres au-delà du woman's films et du mélodrame familial. Les analyses de Steve Neale à propos du cinéma hollywoodien questionnent l'assimilation courante du mélodrame au seul woman's film et suggèrent que les fictions « masculines », telles que les films de guerre, relèvent aussi d'une inspiration mélodramatique[43]. Nous explorerons donc aussi, en nous

[41] Anne Souriau, Etienne Souriau, *op. cit.*, pp. 1322-1323.
[42] Voir notamment l'article Laura Mulvey, 'Notes on Sirk and Melodrama', in *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 1989, pp.39-44; et le chapitre consacré par Marcia Landy au « Woman's film », *op. cit*., pp.189-236, ainsi que celui intitulé « Melodrama and the women's picture » dans Pam Cook, *Screening the Past, memory and nostalgia in cinema*, Londres, Routledge, 2005, pp.60-74.
[43] Steve Neale, *Genre and Hollywood*, Londres, Routledge, 2001, pp.168-193.

appuyant sur les travaux de Peter Brooks pour la littérature et de Linda Williams pour le cinéma, l'inspiration mélodramatique dans les films épiques masculins comme *Le Pont de la rivière Kwai* ou *Lawrence d'Arabie*. A travers l'exemple de Lean nous reviendrons ainsi sur l'influence au cinéma des formes mélodramatiques qui ne sont pas bornées au genre théâtral du même nom, mais que l'on peut tracer jusqu'au roman sentimental de la fin du XVIIIe siècle — exemplifié notamment par les œuvres de Samuel Richardson en Angleterre — et qui irrigue les œuvres des grands romanciers européens du XIXe siècle comme Victor Hugo ou Charles Dickens[44].

En discutant du mélodrame et de l'héritage littéraire et théâtral qui l'accompagne, nous considérerons aussi la relation de David Lean au classicisme cinématographique. Les déclarations de Lean tout au long de sa carrière témoignent de son attachement à un cinéma narratif, ou l'image prime sur le dialogue, mais où la mise en scène ne doit pas attirer l'attention sur elle-même. Dans notre troisième partie nous nous placerons dans la perspective d'une poétique du cinéma de David Lean, et nous questionnerons cette adhésion aux normes du cinéma classique, poétique devant être compris dans le sens que lui donne David Bordwell : « l'étude de l'œuvre finie comme résultat d'un processus de construction — un processus incluant un élément d'artisanat (les règles de bases), les principes les plus généraux selon lesquels l'œuvre est construite, ses fonctions, ses effets et usages[45] ». Nous nous concentrerons dans le septième chapitre sur les procédés esthétiques et narratifs mis en œuvres par Lean, et la manière dont ils articulent les tensions qui traversent ses films. Nous aborderons la question d'une esthétique dont l'expressivité est fondée sur le contraste entre les excès du mélodrame et la retenue. Nous reviendrons ainsi sur la place du romantisme à l'intérieur du cinéma classique dont Lean est un représentant emblématique en nous concentrant sur le motif du paysage dans le huitième chapitre et son lien avec le regard, et plus spécifiquement sur la subjectivité dans le neuvième chapitre. Nous analyserons les procédés représentés pour représenter la subjectivité des personnages, notre attention se portera à la fois sur des questions de narration (le flashback et l'articulation de points de vue interne et externe) sur ce que François Niney nomme « le partage du regard[46] », et aussi sur la représentation d'états mentaux particuliers. Notre objectif est de mettre en évidence certaines contradictions dans le romantisme de David Lean autour de sa représentation de la subjectivité qui semblent ouvrir par moment, tout en restant ancrer dans les formes du cinéma classiques, sur une approche plus moderniste.

[44] Thomas Elsaesser, 'Tales of Sound and Fury, Observations on the Family Melodrama' in*, op. cit.*, 1987, pp.43-69.
[45] David Bordwell, *Poetics of Cinema*, Londres, Routledge, 2008, p.12.
[46] François Niney, *Le Subjectif de l'objectif*, Paris, Klincksieck, 2014, p.11.

I. Le cinéma de David Lean : entre romantisme et bovarysme

Chapitre 1. Une œuvre à la sensibilité romantique

Notre proposition d'explorer la tension entre romantisme et bovarysme dans l'œuvre de David Lean peut sembler reproduire la dichotomie classique entre un romantisme résolument tourné vers l'idéal et l'imagination et un réalisme anti-romantique. C'est oublier que l'œuvre de Flaubert, parfois considérée comme « une sorte d'Hermès avec une face romantique et une face réaliste[47] », est elle-même traversée par cette même tension entre réalisme et romantisme. L'auteur de *Madame Bovary* se décrivait lui-même comme « un vieux romantique enragé, ou encrouté[48] ». Si l'étiquette du réalisme a pu être revendiquée en France par des auteurs critiques du romantisme qui entendaient réagir à ses excès en définissant leur approche en partie contre lui[49], le romantisme ne saurait se réduire aux connotations d'irréalités et d'exagérations attachées à son lexique, et encore moins à l'univers des romances médiévales auquel a été dans un premier temps associé l'adjectif anglais « romantic » et le nom « romance ». Alain Vaillant suggère que l'on peut « résumer le romantisme au rêve (utopique ou fantasmatique, peu importe) de fusion entre le matériel et l'idéel, le concret brut et la représentation abstraite[50] » en conséquence la vulgate qui fait succéder au romantisme, et en réaction à lui, le réalisme et le symbolisme néglige les continuités entre ces deux esthétiques et le romantisme. Ils en incarnent plutôt les deux pôles antagonistes. La tension entre l'idéal et la réalité que chercherait à dépasser l'œuvre d'art romantique, si elle ne suffit pas à rendre compte de l'ensemble de mouvement dans sa diversité, constitue néanmoins un trait central de la sensibilité que nous nommons encore aujourd'hui romantique, comme nous l'avons vu en introduction.

Cependant, en tant que mouvement artistique et intellectuel, le romantisme reste notoirement difficile à circonscrire. Il se manifeste dans de trop nombreux domaines et recouvre une très vaste aire géographique et culturelle embrassant plusieurs traditions nationales qui font qu'à l'intérieur du mouvement global on peut identifier plusieurs romantismes, chacun reflétant des spécificités nationales. L'appréhension du mouvement est encore compliquée par le fait que ces romantismes nationaux n'apparaissent pas tous simultanément et se divisent eux-mêmes en

[47] Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1935, p. 286.
[48] Gustave Flaubert, « Lettre à Sainte-Beuve, 5 mai 1857 », Bernard Masson (choix et présentation), *Correspondance*, Paris, Gallimard Folio, 1975, 1998.
[49] Gilles Castagnés, « L'antiromantisme des premiers réalistes : originalités et contradictions » in *Romantisme*, 2018, 4, n°182, pp. 49-59.
[50] Alain Vaillant, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, Paris, CNRS Editions, 2012, 2016, pp. 16-17.

plusieurs générations, comme c'est le cas en Grande-Bretagne ou en Allemagne[51]. Il en résulte un foisonnement de définitions, souvent contradictoires, qui reflète la variété des œuvres et des positions formulées par les écrivains associés au mouvement[52]. Déjà en 1836, Alfred de Musset ironisait dans la première des *Lettres de Dupuis et Cotonet*, sur la signification constamment changeante des termes « romantisme » et « romantiques », de sorte que la réalité du mouvement se dissout dans la masse des adjectifs qui lui sont associés[53]. Face à une telle prolifération, Paul Valery a pu déclarer qu'il fallait « avoir perdu tout esprit de rigueur pour s'essayer à définir le romantisme[54] », et Arthur O. Lovejoy conclut dans un texte important de 1925 à l'impossibilité de parvenir à une définition unitaire et satisfaisante du romantisme et donc à l'inanité d'une étiquette embrassant un complexe d'idées aussi larges[55].

La complexité du problème est renforcée par le fait qu'il s'agit, dans certains cas comme celui du romantisme anglais, d'une catégorisation a posteriori, le terme n'ayant jamais été revendiqué[56]. À l'inverse, Claude Millet remarque qu'en France « 'romantisme' est le nom donné par ses contemporains à une rupture, et à la fondation d'un nouveau régime du système symbolique[57] », tandis qu'Alain Vaillant rappelle que c'est sous l'impulsion des intellectuels allemands rassemblés autour d'August Wilhelm Schlegel et de Friedrich Schlegel que le nom de « romantisme » (Die Romantik) a commencé à être utilisé « pour englober sous une étiquette commune, un ensemble varié d'aspirations artistiques et philosophiques, toutes fortement teintées d'idéalisme[58] ». Ainsi, s'il nous faut plutôt parler *des* romantismes au pluriel, face à la persistance du terme et à la réalité de ses usages, y compris par certains contemporains, le sentiment subsiste qu'il s'est bien produit quelque chose à la charnière du XVIIIe et du XIXe siècle, « une grande révolution des consciences » comme l'écrit l'historien des idées Isaiah Berlin[59], touchant tous les domaines du savoir, de la pensée et de la sensibilité humaine

[51] Voir les pages consacrées par Alain Vaillant à la géographie et à la mondialisation du romantisme, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, *op. cit.,* pp. 20-28.
[52] L'ouvrage d'Isaiah Berlin consacré au romantisme offre un florilège de ces définitions abondantes et contradictoires, *Les racines du romantisme*, trad. Thomas Bourdier, Paris, R&N éditions, 1999, 2020 (traduction française), pp. 29-35 ; on pourra également consulter à ce sujet la brève étude introductive de Lilian R. Furst et l'introduction de Michael Ferber au *Companion to European Romanticism* ; Lilian R. Furst, *op. cit*., pp. 1–11; Michael Ferber, « Introduction », Michael Ferber (dir), *op. cit.,* pp. 1–9.
[53] Alfred de Musset, *Lettres de Dupuis et Cotonet*, Clichy la Garenne, France Univers, 2010.
[54] Cité par François Picquet, *Le romantisme anglais, émergence d'une poétique*, Paris, Presse Universitaire de France, 1997, p. 1.
[55] Arthur O. Lovejoy, « On the Discrimination of Romanticisms », *Publications of the Modern Language Association*, Vol. 39, No. 2, 1924, pp. 229–253.
[56] François Picquet, *op. cit.,* p. 1.
[57] Claude Millet, *op. cit.,* p. 11.
[58] Alain Vaillant, *Qu'est-ce que le romantisme*, *op. cit.,* p. 12.
[59] Isaiah Berlin, *op. cit.,* p. 37.

et dont les ramifications s'étendent jusqu'au XXe siècle[60]. Henri Peyre évoque « la force de ce mouvement qui a ébranlé notre sensibilité, élargi immensément notre imagination, libéré l'individualisme, et a rendu l'homme moderne à jamais insatisfait de sa destinée[61] ». Ni l'individualisme, et ce qui, selon Vaillant, l'accompagne « l'exacerbation de la subjectivité et la sphère personnelle », ni l'imagination et l'insatisfaction, ne suffisent à rendre compte du foisonnement romantique, mais leur conjonction semble bien témoigner d'une certaine disposition d'esprit, d'une sensibilité commune aux différents romantismes.

L'exotisme épique de la poésie de Byron et les romans historiques de Walter Scott sont également marqués, nous le verrons, par la mélancolie et la nostalgie qui forment également le fond du bovarysme flaubertien (bien que sous une forme hautement ironique). Les films de David Lean héritent, comme la majeure partie du cinéma de fiction classique à la fois de la grande forme romanesque réaliste et de ces premiers avatars de la culture de masse aux XIXe siècles que furent les romans-feuilletons ou les mélodrames (sur lesquels nous reviendrons dans notre deuxième partie)[62]. Leur romantisme tient en partie à cet héritage, sensible dans les adaptations de Dickens, mais surtout à travers des thématiques organisées autour de métaphores, motifs dérivés de la littérature et de l'art romantique comme on le verra. Notre objectif sera donc dans un premier temps d'identifier les différents thèmes romantiques qui traversent le cinéma de Lean et leurs interactions les unes avec les autres. Nous nous intéresserons ainsi à la place accordée au sujet individuel, la tendance à mettre en avant des individus visionnaires qui peuvent apparaître comme des avatars du héros, ou du génie, romantique, des personnages dont la sensibilité exacerbée les placent en porte-à-faux avec le reste de la société ; la relation à l'Histoire comme volonté de comprendre l'évolution des peuples, mais qui se confond aussi avec une disposition à la nostalgie et l'aspiration personnelle à un ailleurs géographique autant que temporel, d'autant plus idéalisé qu'il est inaccessible ; la composante spirituelle du romantisme, la poursuite d'un absolu transcendant, mais qui dans un paradoxe caractéristique de ce mouvement passe par les formes matérielles de l'amour et de la nature. Les deuxième et troisième chapitres proposent une étude des protagonistes du cinéma de Lean. En partant d'une dichotomie genrée avec d'un côté les héros masculins du cinéma

[60] Sur l'impact du romantisme sur tous les champs du savoir et de la pensée européenne voir Georges Gusdorf, *Le romantisme*, *Tome I : Le savoir romantique* ; *Tome II : L'homme et la nature*, Paris, Payot, 1993 ; on pourra également consulter le dernier chapitre de l'ouvrage d'Isaiah Berlin qui suggère l'héritage et les dérive du romantisme dans des courants de pensées ou des idéologies diverses tel que l'existentialisme, le fascisme ou, à l'opposé, le libéralisme politique, *op. cit.,* pp. 181-223.
[61] Henri M. Peyre, *Qu'est-ce que le romantisme?*, Paris, Presse Universitaire de France, 1971, 1979, p.5.
[62] Alain Vaillant, *Qu'est-ce que le romantisme*, *op. cit.,* p. 19.

épique et leur lien avec un romantisme héroïque et prométhéen dont Lord Byron fut l'emblème, et de l'autre les héroïnes bovarystes héritières d'une tradition romanesque dont Emma Bovary est l'une des manifestations les plus célèbres et une référence dont la présence dans le cinéma de Lean est attestée. Cependant, cette dichotomie qui témoigne d'une répartition des rôles conventionnelle et patriarcale (les hommes héroïques, sujets de l'action et aux prises avec le monde extérieur, et les femmes passives associées aux sentiments et à la sphère domestique) est mise à mal par les films eux-mêmes. Ainsi, nos analyses chercheront à mettre en relief les ambiguïtés de ces deux types fictionnels, en indiquant la part de bovarysme chez les visionnaires masculins et la détermination des personnages féminins à affirmer leur indépendance.

A. De l'exaltation de la nation au romantisme de l'individu

Au début de *Brève Rencontre*, Laura Jesson, l'héroïne du film, après avoir mis fin à une aventure amoureuse qui l'a conduite au bord de l'adultère et du suicide, rentre chez elle auprès de Fred son mari, un homme affectueux, mais peu passionné. Plongé dans ses mots croisés, Fred sollicite l'aide de sa femme : « Tiens Laura toi qui es férue de poésie, pourrais-tu m'aider. De Keats : "Quand je vois au front étoilé de la nuit le symbole nébuleux d'une noble…", un mot en sept lettres ». Le mot manquant est : « romance », qui « s'insère parfaitement entre "délire" et "Béloutchistan" », affirme Fred. La citation de Keats et sa juxtaposition avec les mots croisés ont pour fonction première de contraster la sensibilité poétique de Laura avec l'esprit plus trivial et dépourvu d'imagination de Fred. Dans *La Fille de Ryan*, la mention de grandes figures du romantisme par le personnage de l'instituteur Charles Shaughnessy offre un même contraste. À son ancienne élève et future épouse, Rosie Ryan, qui vient de lui déclarer sa flamme, il adresse cette mise en garde : « Vous ne comprenez pas, Rose, je vous ai seulement enseigné Byron, Beethoven et le Capitaine Blood, moi-même je ne suis pas comme eux ». Il s'agit à nouveau d'opposer le caractère supposé ordinaire de l'instituteur avec l'aura légendaire des artistes ou des aventuriers. Les deux allusions témoignent de la référence récurrente au romantisme dans des contextes assez similaires malgré les vingt-cinq années qui séparent les deux films : Elles rendent comptent d'un imaginaire romantique attribué à un personnage qui se distingue par son goût de la poésie. L'utilisation du vocable « romance » dans le sonnet de Keats, cité dans *Brève Rencontre*, peut évoquer l'amour, mais aussi les aventures merveilleuses

des romans de chevalerie, tout un univers exceptionnel bien éloigné du quotidien des personnages. Cependant, le sujet principal du poème est l'angoisse du poète confronté à la perspective de sa propre mort avant d'avoir pu récolter tous les fruits de sa créativité, et que sa lucidité plonge dans la solitude : « alors sur le rivage/Du vaste monde, seul je demeure et songe/Le temps qu'amour et gloire s'abîment au néant[63] ». Dans *La Fille de Ryan*, l'association de Byron et de Beethoven avec un héros de fiction populaire comme le Capitaine Blood souligne bien que l'on ne convoque pas tant leurs personnes historiques que le mythe de l'artiste inspiré et solitaire dont le sonnet de Keats était déjà une illustration.

Byron et Beethoven sont des figures centrales du mouvement romantique non seulement en raison de leur importance littéraire et musicale, mais également parce qu'ils en incarnent l'éthos héroïque et individualiste. L'historien des idées Isaiah Berlin dans sa tentative de définition du romantisme, désigne « le visage ébouriffé de Beethoven », comme « la figure qui domine le XIXe siècle en tant qu'image » : le compositeur autrichien « s'assoit dans sa mansarde et il crée. Il crée en accord avec la flamme qui est en lui, et c'est là tout ce qu'un homme devrait faire, c'est ce qui fait d'un homme un héros[64] ». Quant à lord Byron, son influence considérable sur la littérature et les arts en Europe tient autant à son œuvre qu'à sa vie marquée par l'exil et le scandale, ainsi que par ses engagements politiques radicaux culminant dans sa mort à Missolonghi durant la guerre d'indépendance grecque en 1824[65]. Ce sont des figures de rebelles visionnaires qui se dressent dans la solitude contre une société incapable de les comprendre. Au-delà des allusions directes aux personnalités, et aux œuvres, romantiques, les analystes de l'œuvre de Lean ont souvent relevé l'importance du type du fanatique tout entier engagé dans la poursuite de son idéal qui le met à part de l'humanité ordinaire. Un personnage tel que T.E. Lawrence (Peter O'Toole), à la fois stratège militaire et idéaliste politique, participe de ce type ; mais c'est également le cas de l'industriel aéronautique John Ridgefield (Ralph Richardson) dans *Le mur du son* tout entier dévoué à son projet d'avion supersonique, ainsi que du colonel Nicholson (Alec Guinness) dans *Le Pont de la rivière Kwai*, aveuglé par son idéal militaire, ou encore du poète Iuri Jivago (Omar Sharif) qui poursuit un idéal poétique et amoureux. Les protagonistes féminins des mélodrames intimistes comme

[63] John Keats, « When I have fears that I may cease to be », traduction Robert Davreu, *Seul dans la splendeur*, Paris, Points, 2009, p.55.
[64] Isaiah Berlin, *op. cit.*, p.27.
[65] Sur la popularité et l'impact de Lord Byron sur l'imagination européenne et le développement du romantisme voir Peter Cochran, « Byron's Influence on European Romanticism », in Michael Ferber (dir), *A Companion to European Romanticism*, Blackwell Publishing, 2005, pp.67-85 ; sur l'engagement politique de Byron voir Robert Escarpit, « Byron figure politique » in *Byron*, *Romantisme* : *revue de la société des Études romantiques*, n°7, 1974, pp.8-15.

Brève Rencontre, *Madeleine* ou *Vacances à Venise*, ou d'un film épique tel que *La Fille de Ryan*, doivent être aussi rattachés à cet archétype : ces femmes amoureuses entretiennent contre les conventions de leur époque et de leur milieu des désirs sexuels et sentimentaux transgressifs dont les conséquences morales et les implications émotionnelles fournissent la matière dramatique développée par les films.

1) Portraits de la nation en guerre : héroïsme collectif et individualisme problématique dans *Ceux qui servent en mer* et *Heureux mortels*

L'individualisme romantique est un thème présent et récurrent du cinéma de Lean, mais ses manifestations restent empreintes d'ambiguïtés, et les premiers films contrastent fortement avec les œuvres plus tardives dans leur peinture des relations entre l'individu et la communauté, souvent incarnée sous les formes de la nation et de la famille. Les quatre premiers films de Lean sont placés sous l'influence du dramaturge Noël Coward, qui fut le coréalisateur et producteur de *Ceux qui servent en mer* et qui a également fourni les sujets d'*Heureux mortels*, *L'Esprit s'amuse* et *Brève Rencontre*, tous adaptés de son théâtre. Ces œuvres, à l'exception de *L'Esprit s'amuse*, une comédie surnaturelle dont Lean et Coward sont restés tous les deux insatisfaits[66], contiennent déjà les thèmes qui allait devenir emblématique du cinéma de Lean : la guerre et l'histoire, le voyage (ou l'aspiration au voyage), ainsi que le désir contrarié (souvent sous la forme de l'adultère). *Ceux qui servent en mer* et *Heureux mortels* en particulier annoncent la manière dont les films épiques, à partir du *Pont de la rivière Kwai*, mêleront des enjeux personnels et intimes aux grandes crises historiques du XXe siècle (les deux guerres mondiales, les révolutions russes, la fin des empires coloniaux). Mais ces similitudes mettent d'autant plus en relief l'écart entre les superproductions des années 1960 et ces premiers films notamment en ce qui concerne le traitement de l'individualisme.

Dans *Ceux qui servent en mer* et *Heureux mortels*, l'individu doit s'inscrire avant tout dans la collectivité et les deux films mettent l'accent sur la solidarité. Le premier se déroule durant la Seconde Guerre mondiale et s'inspire du naufrage du HMS Kelly, le destroyer commandé par lord Mountbatten, au large de la Grèce en 1941[67]. Le second chronique l'évolution de la société durant l'entre-deux guerre à travers la vie d'une famille londonienne de la classe moyenne. Dans leur mise en scène d'un conflit encore en cours et par leur discours

[66] Kevin Brownlow, *op. cit.,* pp. 216-217.
[67] *Ibid.*, p.181.

ouvertement patriotique ces deux films se rattachent au cinéma de propagande[68], et célèbrent ce que Robert Murphy a décrit comme « l'éthos d'un peuple mobilisé et uni, sacrifiant les différences de classes dans l'effort commun pour vaincre l'ennemi[69] ». S'il l'on y décèle une sensibilité héritée du romantisme, elle tient précisément dans l'exaltation de la singularité du caractère national, de ses valeurs et de ses traditions qui fondent l'unité d'une société. Le romantisme en tant que mouvement culturel a accompagné, et alimenté, l'émergence des consciences nationales à travers l'exaltation des traditions littéraires et artistiques autochtones, et la redécouverte d'un folklore parfois fictif — dont le modèle reste l'épopée *Fingal* (1761) attribuée au barde écossais du IIIe siècle Ossian, mais en réalité composée par le poète James Macpherson (1736-1796) à partir de fragments folkloriques —, en réaction à l'hégémonie du classicisme français et du modèle gréco-romain[70]. Par son intérêt pour les traditions populaires, ou pseudopopulaires et sa position contre une culture classique élitiste, le romantisme a contribué à l'essor du sentiment patriotique en Europe ainsi qu'à un réel intérêt pour l'histoire et la singularité culturelle des peuples, dans un contexte exacerbé par la Révolution française et les guerres napoléoniennes[71].

Le patriotisme affirmé du cinéma britannique des années 1940 est bien sûr circonstanciel, mais certains films comme *Lady Hamilton* (*That Hamilton Woman*, Alexander Korda, 1941) et *Le jeune monsieur Pitt* (*Young Mr Pitt*, Carol Reed, 1942) exploitent l'analogie entre la situation actuelle du pays et le passé victorieux de la Grande-Bretagne contre la menace expansionniste venue du continent incarné par la figure inquiétante de Napoléon Ier. D'autres comme *Le conte de Canterbury* (*A Canterbury Tale*, Michael Powell, Emeric Pressburger, 1944) mobilisent à la fois le patrimoine littéraire (avec l'hypotexte Chaucerien) ou architectural (la cathédrale de Canterbury), ainsi que les paysages ruraux de l'Angleterre comme incarnation d'une sensibilité populaire et d'un mode de vie menacé[72]. Si les œuvres de Lean et Coward ne convoquent ni le patrimoine littéraire, ni l'Histoire mythifiée de la nation ou le folklore réel ou

[68] Voir James Chapman, « Cinema, Propaganda and National Identity, British film and the Second World War », in Justine Ashby, Andrew Higson (dir), *British Cinema, Past and Present*, Londres, Routledge, 2000, pp.193-205.
[69] Texte original : « (…) that ethos of people pulling together, sacrificing class boundaries in the common effort to defeat the enemy », Robert Murphy, « The Heart of Britain: British Cinema at War » in *The British Cinema Book*, (dir) Robert Murphy, Londres, BFI, Palgrave MacMillan, 2009 (3e edition), p.223, je traduis.
[70] Voir Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales, Europe XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Seuil, 2001, pp. 23-66 ; sur l'influence de la poésie ossianique sur le romantisme européen voir Howard Gaskill (dir), *The Reception of Ossian in Europe*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2004.
[71] Alain Vaillant, « Pour une histoire globale du romantisme », in Alain Vaillant (dir), *Le Dictionnaire du Romantisme*, Paris, CNRS Editions, 2012, pp. XXV-XXVIII.
[72] Andrew Moor, « No Place Like Home : Powell, Pressburger, Utopia » in Robert Murphy (dit), *The British Cinema Book*, Londres, British Film Institute – Palgrave Macmillan, 1997, 2009 (3e édition), p. 243, voir également Tom Ryall, « Rural imagery in Second World War British Cinema », in Paul Newland (dir), *British Rural Landscapes on Film*, Manchester, Manchester University Press, 2016, pp. 59-70.

imaginaire, leur intérêt pour les Anglais ordinaires et leur exaltation d'un caractère national qui transcende les barrières de classes et les différences individuelles participe bien d'une exaltation du peuple.

Le récit choral de *Ceux qui servent en mer* articule ensemble à travers ses trois personnages principaux les expériences de trois classes sociales unies par le même engagement patriotique. Le capitaine Kinross (Noël Coward), le premier maître Walter Hardy (Bernard Miles) et le matelot Shorty Blake (John Mills) représentent respectivement la bourgeoise, la classe moyenne, et la classe ouvrière dans le souci d'offrir un tableau presque complet de la société britannique (il manque toutefois l'aristocratie). Si tous les personnages sont fortement individualisés, l'accent est mis sur le collectif et la convergence de leurs intérêts par-delà les différences de classes. L'enchaînement au montage des célébrations du Nouvel An est parfaitement représentatif de la rhétorique patriotique du film : nous voyons se succéder à l'écran les familles respectives de Shorty Blake, Walter Hardy et Kinross. Les différences d'accents, de vocabulaire, de tenues, et de décors assurent les distinctions de classe, mais les célébrations suivent systématiquement le même déroulement narratif et les trois scènes culminent dans un toast dédié à la marine royale. Le film maintient et renforce la hiérarchie sociale en l'alignant sur la hiérarchie militaire, mais suggère que l'attachement à la nation transcende les barrières de classes[73].

Dans *Heureux mortels*, c'est la famille Gibbons qui est présentée comme une allégorie de la nation britannique[74]. L'ouverture du film en témoigne, procédant du général (un plan d'ensemble de Londres en 1919 lors du retour des soldats de la Grande Guerre) vers le particulier : une série de travellings et de fondus enchaînés concentre progressivement le champ sur un quartier, puis une maison dans laquelle la caméra pénètre pour filmer l'emménagement des Gibbons (figure 1.1). Ils deviennent, ainsi que leur maison, la caisse de résonnance de l'histoire nationale et tout au long du film les drames familiaux font écho aux événements qui rythment l'évolution du pays entre les deux guerres : la grève générale de 1926 fait apparaître des désaccords entre le père et le fils, la fugue de la fille puis la mort du fils, précèdent l'annonce du décès de Georges V en 1936.

[73] Pour une analyse détaillée de la rhétorique et sa construction d'une image unifiée de la nation voir Mélanie Williams, *op. cit.,* pp. 19-24.
[74] Andrew Higson, « Re-Constructing The Nation: "This Happy Breed", 1944 » in *Film Criticism*, Vol. 16, No. 1/2, Special Double Issue: British Cinema 1900–1975 (Fall/Winter, 1991-92).



Figure 1.1 *Heureux mortels* : Le mouvement de la séquence d'ouverture, du général (Londres) vers le particulier (une maison parmi d'autres), désigne les Gibbons comme une métonymie de la nation britannique.

L'objectif est de souligner le courage et la dignité des hommes et des femmes ordinaires dans l'adversité. Contre les fanatismes de droite et de gauche, les Gibbons incarnent les valeurs de la tolérance et de la modération que le film place explicitement au fondement de l'éthos britannique. C'est au personnage de Franck Gibbons (Robert Newton) qu'il revient d'exprimer cette vision conservatrice du monde à travers la métaphore du jardinage : « Nous n'aimons pas faire les choses trop vite dans ce pays, c'est un peu comme le jardinage. Il y en a qui disent que nous sommes une nation de jardiniers ; ils n'ont pas tout à fait tort, nous aimons planter les choses et les voir pousser. »

La défense du consensus comme fondement idéologique de la nation, dans *Ceux qui servent en mer* et *Heureux mortels* est parfaitement compatible avec la célébration romantique du caractère national, mais elle s'accompagne ici d'une méfiance à l'égard des figures trop individualistes. Les qualités valorisées par ces films sont celles qui favorisent la construction du statu quo plutôt que celles qui marquent l'absolue singularité du héros romantique. Les

personnages interprétés par John Mills, Shorty Blake dans *Ceux qui servent en mer* et Billy Mitchell dans *Heureux mortels*, en sont l'incarnation : Shorty se voit accorder un certain degré de mobilité sociale par son mariage avec Freda (Kay Walsh), la nièce de son supérieur Walter Hardy. Billy est celui qui agit comme médiateur entre Frank et Ethel Gibbons et leur fille rebelle Queenie, en épousant cette dernière, il assure la réunion de la famille et la construction d'un nouveau foyer porteur d'espoir pour l'après-guerre. En cela, ces films peuvent être envisagés comme un écho lointain des romans historiques de Walter Scott (1771-1832) qui articulent les forces antagonistes des grandes crises historiques autour d'un personnage de conciliateur dont la fonction est d'assurer, souvent par son mariage, la formation d'un nouveau statu-quo[75]. Nous reviendrons sur ce héros médiateur et l'influence du roman scottien dans notre deuxième chapitre où nous traitons du héros romantique, mais l'insistance sur la résolution harmonieuse des tensions et l'émergence d'un nouveau statu-quo qui intègre certaines évolutions (Shorty se marie dans une famille plus aisée que la sienne, Billy et Queenie partent pour Singapour) tout en assurant une forme de retour à l'ordre s'inscrit dans cette lignée idéologique.

De manière générale, les deux films mettent en avant la nécessité pour chacun de tenir le rang qui lui a été échu dans la société sans tenter de forcer le destin pour en sortir. La répartition genrée des rôles s'inscrit dans cette logique. Les marins de *Ceux qui servent en mer* sont engagés directement dans l'action et partent sur le front pour défendre la communauté, leurs femmes sont associées à la sphère domestique, nous les voyons agir dans le cadre de la vie familiale. Freda n'est pas mère, mais sa rencontre et son mariage avec Shorty annonce de fait la création d'un nouveau foyer. Comme le formule Marcia Landy, la fonction des femmes est de « maintenir l'unité de la famille en l'absence de l'homme[76] ». Dans *Heureux Mortel*, le rôle est assumé par Ethel Gibbons (Celia Johnson) qui est d'abord caractérisée comme épouse et mère, maîtresse du foyer. L'assignation des femmes aux fonctions domestiques ressort d'autant plus qu'elle fait l'objet d'une contestation radicale portée par le personnage de Queenie. La séquence où elle danse le Charleston avec inconnu lors d'un bal où elle prend manifestement plaisir à être le centre de l'attention, révèle sa nature sensuelle et son goût du spectacle. Elle refuse initialement la demande en mariage de Billy et ce à plusieurs reprises, et le justifie par son rejet radical du mode de vie de ses parents : « Je déteste vivre ici dans une maison pareille à des centaines d'autres. Je déteste le métro, la lessive, réparer les chaussettes de papa, et écouter tante Syl parler de ses maladies, et en plus je sais pourquoi je déteste tout

[75] Georg Lukacs, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965, pp. 36-37.
[76] Texte original : « Females are presented in the context of family and as performing their domestic role of keeping the family together in the absence of the male » je traduis, Marcia Landy, *op. cit.*, p.160, je traduis.

ça : parce que c'est si commun », ce qui s'exprime ici, comme dans l'exubérance de la séquence du Charleston c'est le rejet des valeurs de la classe moyenne et du modèle de féminité sobre et effacée incarné par sa mère.

La révolte de Queenie embrasse à la fois les horizons étriqués de son milieu d'origine et la féminité conventionnelle. Lorsque Billy découvre sa liaison avec un homme marié, elle répond « On ne peut rien aux sentiments », ce à quoi il lui rétorque : « Non, mais on peut avoir le bon sens de leur résister. » Ces deux attitudes inconciliables incarnent le conflit de valeurs que le film met en jeu entre l'égoïsme romantique de Queenie, et la morale du sacrifice et de la retenue dont Billy se fait ici le porte-parole. L'intensité de ses sentiments, auxquels elle ne peut ni ne veut résister, et le passage du discours aux actes quand elle s'enfuit en France avec un homme marié, confère à ses protestations une force transgressive qui est comparativement absente de l'engagement politique révolutionnaire de son frère Reg. Un sermon de son père qui le met en garde contre la radicalité en politique et souligne la nécessité pour les « gens ordinaires » comme eux de « maintenir les valeurs sûres », suffit à le ramener vers la modération supposément naturelle du peuple anglais. Michael Anderegg estime, au contraire que Queenie « ouvre une discussion sur la place des femmes dans la famille bourgeoise avec une telle intensité que le texte de Coward ne parvient plus à contenir la perturbation qu'elle a causée[77] ». Le départ pour Singapour pour rejoindre Billy, maintenant engagé dans la marine, semble effectivement concrétiser son besoin d'ailleurs. Mais c'est en tant que femme mariée qu'elle part et son voyage ne se confond pas cette fois avec une protestation contre les insuffisances de la vie conjugale conventionnelle. Le cycle des morts et des mariages, le départ de Queenie et le déménagement de Franck et Ethel vers une nouvelle maison expriment la nécessité du changement, et semblent même porter l'espoir d'un monde meilleur une fois la guerre gagnée. L'ensemble confère cependant au film une forte tonalité nostalgique et la reprise en sens inverse de la séquence d'ouverture, cette fois du particulier (la maison Gibbons) vers le général (le plan d'ensemble de Londres) entretient l'illusion d'une temporalité cycle et d'un possible recommencement[78] (figure 1.2).

[77] Texte original : « opens up a discussion of the place of women in the bourgeois family with such intensity that Coward's text no longer succeeds in containing the disturbance it has posed », Michael Anderegg, *David Lean*, Boston, Twayne Publishers, 1984, p.15, je traduis.
[78] Andrew Higson, « Re-Constructing The Nation: "This Happy Breed, 1944 » in *Film Criticism*, *op. cit.,* pp.102-103.



Figure 1.2 *Heureux mortels* : la reprise en sens inverse du mouvement de l'ouverture instaure un effet de rime qui clôt le film, mais suggère aussi le caractère cyclique du temps et de l'Histoire.

2) *Brève Rencontre* et *Les Grandes espérances*, affirmation et ambiguïté de l'égoïste romantique

L'unanimisme patriotique de ces premiers films relègue le rebelle romantique aux marges du récit, sa fonction première paraît être avant tout de fournir un contre-exemple à même de renforcer le message d'unité véhiculé par le récit. Dans la trame épisodique d'*Heureux mortels*, la fugue de Queenie est une péripétie parmi d'autres, et après son départ le personnage reste hors champ jusqu'à son retour. La matière première du récit est constituée non par les mésaventures de la fugitive, évoquées brièvement dans les dialogues, mais par les conséquences de son acte sur ceux qui sont restés au sein de la communauté familiale, et nationale. L'idéologie patriotique du cinéma britannique en guerre étouffe le romantisme dans son versant individualiste en l'assimilant à une transgression à expier au nom de la communauté, c'est avec *Brève Rencontre* et *Les Grandes espérances* que l'expérience personnelle plutôt que collective

devient le centre du récit. Bien qu'ils aient chacun une source littéraire différente, ces deux films déploient des trajectoires similaires à celles du personnage de Queenie, et assurent la transition vers les héros individualistes des œuvres suivantes, ainsi que le soulignent Silver et Ursini lorsqu'ils commentent à propos des *Grandes Espérances* la pratique émergente chez Lean consistant « à découvrir un homme (ou une femme) avec une sensibilité pour l'exceptionnel, piégé dans une situation banale[79] ». *Brève Rencontre* reprend le thème de l'adultère, *Les Grandes espérances* emprunte à l'arc narratif de Queenie Gibbons le désir d'élévation sociale. Le récit de *Brève Rencontre* et des *Grandes Espérances*, comme celui d'*Heureux mortels*, est celui d'un échec et les deux films soulignent le caractère de transgression et la part d'aliénation des désirs et des actions de leurs protagonistes.

Brève Rencontre met l'accent sur le poids moral de l'adultère, son caractère de faute. De fait, l'adultère dans *Brève Rencontre* n'est jamais consommé et reste à l'état de tentation, mais il n'en est pas moins source de culpabilité et d'angoisse. C'est ce que souligne la mise en scène des étreintes furtives entre les deux amants, souvent situées dans des espaces transitoires (un couloir dans une gare, l'arche d'un pont), avec des éclairages en clair-obscur qui expriment le clandestinité, associée à la peur d'être découvert et à l'absence d'intimité réelle. Leur seule tentative de relation sexuelle a lieu dans un appartement prêté à Alec Harvey (Trevor Howard) par un ami est interrompue par le retour prématuré de ce dernier. Laura s'enfuit par l'escalier de service et Alec doit affronter la désapprobation et les sarcasmes de son ami. Ce dernier lui intime de rendre la clef et exprime par son attitude l'interdit moral et social qui pèse sur l'adultère. L'histoire d'Alec et Laura est racontée en flashback, un choix narratif qui renforce la fatalité tragique qui pèse sur les deux amants. *Les Grandes espérances*, s'éloigne du motif sentimental pour mettre en avant le désir d'ascension sociale, mais le désir nait d'abord de la fascination amoureuse de Pip pour Estella, la fille adoptive de Mlle Havisham, une femme excentrique, mais riche. L'échec de Pip prend sa source dans sa méprise quant à l'origine de sa bonne fortune : il assume que Mlle Havisham est sa bienfaitrice, quand il s'agit en réalité de Magwith, un ancien forçat déporté en Australie que Pip enfant avait aidé dans sa tentative d'évasion ratée, et qui a depuis fait fortune là-bas. L'erreur de Pip dérive de ses illusions sentimentales (à l'égard d'Estella) et sociales (sa fascination pour les classes supérieures), sa principale faute morale est son mépris et son oubli de ses origines modestes. Cependant, après un bref retour vers son foyer d'origine après la perte de sa fortune, il s'en écarte à nouveau dans

[79] Texte original : « Lean's emerging one of discovering a man (or woman) with a sense of the extraordinary trapped in a common place situation », Alain Silver et James Ursini, *op. cit.,* p.44, je traduis.

la dernière séquence pour finalement former un couple avec Estella et les délivrer tous les deux des manipulations de Mlle Havisham.

Ces trajectoires suivent un schéma similaire à celui de l'épisode de Queenie dans *Heureux mortels*, où les personnages sont ramenés vers ce qu'ils avaient initialement rejeté. Toutefois, l'accent n'est plus mis sur la réconciliation entre l'individu et sa communauté, mais plutôt sur l'expérience intime et l'affirmation d'une sensibilité et d'un désir individuel contre les contraintes extérieures et hostiles de la société. Selon Mélanie Williams, *Brève Rencontre* est le premier film de Lean à « mettre l'accent de manière constante sur la vie intérieure d'une héroïne, détaillant l'expérience d'une femme ordinaire de la classe moyenne qui tombe amoureuse de manière inattendue[80] ». Le thème de la femme amoureuse prise entre son désir et les devoirs que lui impose sa position dans la société est propre à *Brève Rencontre*, et aux mélodrames tels que *Les Amants passionnés*, *Vacances à Venise* ou plus tardivement *La Fille de Ryan*, mais la mise en avant de la vie intérieure du personnage, de ses émotions et de sa sensibilité est aussi une caractéristique des *Grandes Espérances*.

Si la trajectoire de l'échec vers le renoncement sert toujours de véhicule à une mise en garde morale contre la démesure et les illusions sentimentales, la mise en avant de la subjectivité des personnages déséquilibre ce discours en faveur de l'individu. Dans *Brève Rencontre* surtout, le monologue intérieur du personnage est saturé de ses émotions et ses sentiments. L'affectivité exacerbée de ses paroles, combinée aux autres stratégies formelles censées exprimer la subjectivité, impose un lyrisme qui, tout en soulignant la culpabilité de l'épouse infidèle, exprime également sa profonde douleur qui accompagne le conflit entre son désir et son devoir. L'histoire d'amour entre Laura et Alec, est reléguée par le flashback dans le passé et donc contenue formellement par le récit cadre du mariage, mais elle en retire une intensité tragique qui menace d'éclipser la réconciliation finale du couple marié. Dans *Les Grandes espérances*, la distance entre la voix off de l'adulte et l'enfant, puis le jeune homme, que nous voyons agir à l'écran est plus marquée. Le commentaire du narrateur est par moment réflexif et porte un jugement sur celui qu'il a été, comme lors de la visite Joe Gargery à Londres : « En essayant d'être un gentleman, j'étais devenu snob », résume la voix off, le ton est celui du retour critique de l'adulte plutôt qu'une adhésion lyrique aux égarements de sa jeunesse. Pour autant, dans ce récit de formation, une attention particulière a été accordée à l'évolution des perceptions du

[80] Texte original : « *Brief Encounter* was the first of Lean's films to provide a sustained focus on the inner life of a heroine, detailing an ordinary middle-class woman's experience of unexpectedly falling in love » je traduis, Mélanie Williams, *op. cit.,* p.85.

personnage au fil des ans. D'après le caméraman Bob Huke, Guy Green et David Lean ont tourné toutes les scènes montrant l'enfance de Pip en courte focale, et ont employé de longues focales une fois qu'il est devenu adulte afin de refléter l'évolution du personnage de l'enfant naïf et impressionnable vers l'adulte désabusé[81]. L'accent est mis sinon sur les sentiments, du moins sur les sensations du personnage et la singularité de son expérience.

L'accent mis sur la vie intérieure dans *Brève Rencontre* et *Les Grandes espérances*, qu'il s'agisse d'exacerber les sentiments ou de refléter la maturation d'un personnage de l'enfance à l'âge adulte, permet ainsi de véritablement mettre au centre du récit l'expérience individuelle. Les deux films délimitent également un partage genré très marqué entre les œuvres qui s'attachent à dépeindre une expérience féminine et celles qui se concentrent sur des personnages masculins. L'héroïne de *Brève Rencontre* est ainsi définie comme une femme amoureuse et les problèmes auxquels elle est confrontée sont liés aux sphères domestiques et sentimentales, son désir est contraint par les pressions d'une société patriarcale, comme nous le verrons dans la deuxième partie consacrée à la question du mélodrame. Les « grandes espérances » de Pip en revanche le projettent résolument hors du foyer, pour le confronter directement à la réalité sociale du monde extérieur qu'il doit affronter pour transformer sa condition. Cette répartition très conventionnelle du champ d'action des personnages entre homme et femme, homme d'action engagé dans l'histoire, rêveuse romantique aux prises avec les frustrations de la vie conjugale, traverse les films de David Lean. Toutefois, ils en explorent aussi les limites. Le désir égoïste d'ascension sociale de Pip, qui porte en germe la volonté de puissance des héros militaires du *Pont de la rivière Kwai* et de *Lawrence d'Arabie* ou des révolutionnaires de *Docteur Jivago,* peut sembler fondamentalement différent des atermoiements amoureux des héroïnes des *Amants passionnés* ou de *Vacances à Venise* qui sont des variations sur le canevas de *Brève Rencontre*. Cependant, c'est le désir d'émancipation de la protagoniste du deuxième long métrage de Lean, vigoureusement affirmé et mis en acte, qui dessine le parcours typique des héroïnes comme des héros de Lean : ils et elles partagent tous le même sentiment aigu des insuffisances du monde tel qu'il est, et le même élan vers un idéal absent toujours à réaliser.

B. L'Aspiration à l'absent

[81] Kevin Brownlow, *op. cit.,* p.241.

L'exaltation de l'individu et l'exploration de sa vie émotionnelle, dont nous venons de voir l'importance dés la première partie de l'œuvre de Lean, sont reliées à la thématique récurrente du désir contrarié[82]. Queenie Gibbons, Laura Jesson, Pip et leurs successeurs, masculins ou féminins, sont caractérisés par leur frustration envers les perspectives limitées qui s'offrent à eux. Alain Silver et James Ursini relèvent dans leur analyse des *Grandes Espérances* ce qu'ils estiment être la différence de méthode entre Charles Dickens et David Lean. Contrairement au romancier, Lean ne place pas « un homme ordinaire dans des circonstances inhabituelles[83] », mais cherche plutôt à « découvrir un homme (ou une femme) avec une sensibilité pour l'exceptionnel, piégé dans une situation banale[84] ». La tension entre l'aspiration à la grandeur d'un côté et la trivialité de l'état présent des choses de l'autre est souvent le moteur du protagoniste type du cinéma de Lean, et l'élément déclencheur de l'intrigue. Elle se cristallise autour de la question de la mélancolie, « la maladie romantique par excellence[85] », le symptôme d'une insatisfaction avec le monde tel qu'il est dont témoigne également l'attrait romantique pour le passé et pour l'ailleurs. Le romantisme a accompagné, notamment à travers les romans historiques de Walter Scott, ou de Victor Hugo, l'émergence d'un nouveau discours sur l'Histoire dans lequel le retour sur les grands événements fondateurs vise à retrouver les origines du monde contemporain, mais se teinte aussi d'une dimension eschatologique et prophétique visant à extraire les lois qui régissent la destinée humaine et lui donne sa finalité[86]. Pour Alain Vaillant, l'Histoire romantique est toujours tendue entre deux mouvements, l'un qui regarde en avant vers l'avenir à construire et « le progrès général des sociétés », et l'autre qui enregistre la désillusion et l'échec des révolutions et recherche le paradis dans un passé révolu : « Pour ce romantisme désenchanté » dit Vaillant, « l'idéal est bel et bien advenu, mais il est mort à tout jamais ; il ne reste plus de place que pour la nostalgie, pour le regret inconsolable, spleenétique et réactionnaire (ou "antimoderne") de ce qui n'est plus[87]. »

[82] Melanie Williams, *op. cit.,* p. 10 ; Michael Anderegg, *David Lean, op. cit.,* p. xiii.
[83]' in Alain Silver et James Ursini, *op. cit.,* p. 44.
[84] Texte original : « an ordinary man in unusual circumstances (…) discovering a man (or woman) with a sense of the extraordinary trapped in a commonplace situation » je traduis, Alain Silver et James Ursini, , *op. cit.,* p. 44.
[85] Philipe Forget, « mélancolie » in Alain Vaillant (dir), *Le Dictionnaire du Romantisme*, Paris, CNRS Edition, p. 456.
[86] Alain Vaillant, « Pour une histoire globale du romantisme », in Vaillant (dir) *Dicitionnaire du Romantisme*, *op. cit.,* pp. XLIV-XLVII.
[87] Alain Vaillant, « Pour une histoire globale du romantisme », in Vaillant (dir) *Dicitionnaire du Romantisme*, *op. cit.,* p. XLVI.

1) L'Histoire au prisme de la nostalgie

Le pèlerinage de Childe Harold (1812-1818) de Lord Byron (1788-1824), œuvre clef du mouvement romantique dont le succès à assurer la renommée du poète dans toute l'Europe[88] reflète bien cette ambiguïté. L'épopée byronienne se présente comme un voyage qui est aussi une quête spirituelle, un pèlerinage à travers un passé héroïque et mythifié dont le but dans les chants I et II est le Parthénon à Athènes. La Grèce est vue comme l'origine de la civilisation, le berceau de la philosophie et des aspirations démocratiques, mais dont il ne reste plus que des ruines au milieu des paysages dévastés de l'Europe en guerre[89]. L'œuvre de Byron par son regard sur l'Histoire et son attrait pour l'ailleurs, et marquée dès le début du poème par le départ et le rejet du pays natal, articule une réflexion sur l'Histoire teintée de nostalgie et l'évasion dans l'espace vers un ailleurs oriental, qui irrigue d'autres œuvres du poète comme *Le Giaour* (1813), ou la pièce *Sardanapale* (1821). Comme le rappelle Alain Vaillant, le romantisme fait preuve « d'une curiosité insatiable pour l'ailleurs, pour les terres inconnues ou celles, au contraire, auxquelles un souvenir a ajouté le parfum subtil de la nostalgie et le charme des paradis perdus[90] ». On trouve l'écho de ce romantisme de l'Histoire, et de l'ailleurs, souvent oriental, dans l'œuvre de David Lean à travers la récurrence du thème du voyage, et même du tourisme thématisé explicitement dans *Vacances à Venise* et dans *La Route des Indes*, et dans l'intérêt porté à la société victorienne, et aux grandes crises historiques du XXe siècle : les deux guerres mondiales, les révolutions russes, et le vacillement de l'Empire britannique.

Comme on le verra, ces thèmes se recoupent souvent, l'analyse des tensions coloniales offrant un prétexte à l'exploration des paysages et des cultures orientales, dans des œuvres comme *Lawrence d'Arabie* ou *La Route des Indes*, tandis que le regard touristique de l'héroïne de *Vacances à Venise* se nourrit précisément de l'attrait historique des monuments vénitiens, vestiges d'une gloire passée. Nous entendons montrer comment ce regard sur l'altérité géographique et culturelle ainsi que sur le passé et ses traces, se nourrit de la tendance mélancolique du romantisme, et plus spécifiquement, dans la relation au passé, d'un fort sentiment nostalgique qui se manifeste sur le plan personnel du souvenir, mais caractérise également la façon dont ces fictions appréhendent l'Histoire. Bien qu'ils ne se situent pas sur le même plan, les déplacements dans l'espace et les déplacements dans le temps se répondent à

[88] Peter Cochran, « Byron's Influence on European Romanticism » in Michael Ferber (dir), *op. cit.*, 2005, pp. 67–85.
[89] Philip W. Martin, « Heroism and History: Childe Harold I and II and the Tales » in Drummond Bones, *The Cambridge Companion to Byron*, Cambrige, Cambridge University Press, 2004, pp. 85–86.
[90] Alain Vaillant, « Pour une histoire globale du romantisme », in Vaillant (dir) *Dicitionnaire du Romantisme*, *op. cit.,* p. LXXXVI.

travers la récurrence des structures circulaires. La trajectoire de Queenie Gibbons dans *Heureux mortels* est à ce titre exemplaire de la tension entre la ligne de fuite ouverte par la fugue, et la circularité du retour qui ramène le personnage vers son point de départ. Alors que l'utilisation du flashback dans *Brève Rencontre* permet une clôture narrative sous la forme d'une boucle temporelle où l'entame et la conclusion du récit se confondent, la structure en flashback donne à l'histoire une inflexion tragique : la conclusion est connue d'avance et le fantasme romantique d'amour et de fuite se confond avec le ressassement nostalgique. Pour la théoricienne Maureen Turim, le flashback facilite l'articulation de l'Histoire (la mémoire collective des événements passés) et les destinées individuelles fictives mises au centre de la narration : « donnant au vaste canevas de l'Histoire sociale et politique le mode subjectif du souvenir d'une unique expérience fictionnelle et individuelle[91] ». Selon Turim, la représentation de l'Histoire sous la forme d'une expérience subjective et individuelle telle que la proposent des œuvres comme *Ceux qui servent en mer*, *Lawrence d'Arabie* ou *Docteur Jivago*, restitue « la formation du Sujet dans l'Histoire à travers l'identification du spectateur du film avec des personnages fictifs placés dans une réalité sociale fictive[92] ».

Les souvenirs fictifs et entrecroisés des marins de *Ceux qui servent en mer*, offrent un récit plus personnalisé des premières années de la Seconde Guerre mondiale, et visent à favoriser l'identification spectatorielle à travers la mise en avant de l'intimité des personnages. Vues à travers ce prisme subjectif, les enjeux et les pertes liées à la guerre y acquièrent une tonalité émotionnelle plus concrète, et l'entrelacement des différents flashbacks permet, nous l'avons vu, de construire une image unifiée du peuple Britannique qui invitela le public à s'identifier non pas simplement aux hommes et aux femmes dans l'adversité, mais à la nation en guerre dans son entièreté. Dans *Docteur Jivago* le recours au flashback permet d'aborder des événements historiques de la Première Guerre mondiale, des deux révolutions de 1917 et de la formation de l'État soviétique, à travers le prisme de la saga familiale des Jivago. Le personnage-narrateur, Ievgraf Jivago (Alec Guinness), un général soviétique ayant participé à la révolution et le demi-frère du héros éponyme, fait le récit de la vie de son frère à une jeune fille qu'il pense être sa nièce perdue de nombreuses années auparavant. L'articulation du témoignage historique avec le roman familial permet de mettre en scène la transmission du passé d'une génération à une autre, et aussi de transformer le récit historique en élégie à la

[91] Texte original : « large-scale social and political history the subjective mode of a single, fictional individual's remembered experience », In Maureen Turim, *Flashback in Films, Memory and History*, Londres, Routledge, 1989, 2014, p.2, je traduis.

[92] Texte original : « the formation of the Subject in history as the viewer of the film identifying with fictional character's positioned in a fictive social reality », Maureen Turim, *Flashback in Film*, *op. cit.,* p. 2, je traduis.

mémoire des disparus et d'un temps révolu. Ce retour vers le passé de la famille et la nation repose le problème de l'ambiguïté idéologique d'un romantisme qui cherche à la fois retrouver ce qui n'est plus, fût-ce simplement sous la forme fantomatique du souvenir, et offrir un regard prophétique qui voit dans l'Histoire les étapes d'une marche vers le progrès.

Dans la séquence d'ouverture de *Docteur Jivago*, Ievgraf répond à un représentant de la jeune génération soviétique qui s'impatiente de voir enfin advenir les bienfaits annoncés de la révolution : « Pas trop d'impatience, camarade, nous sommes partis de très loin très vite. (…) Sais-tu quel en a été le prix ? Des enfants, alors, n'ont survécu que de cadavre ». Par la voix de Ievgraf le film interroge l'idéalisme romantique attribué aux révolutionnaires soviétiques en contrastant l'idéal avec le coût humain de sa réalisation concrète, les promesses de la révolution et les insuffisances de ses accomplissements. Dans le film la Russie prérévolutionnaire est dépeinte comme une société inégalitaire dirigée par un pouvoir brutal qui se manifeste dans la répression sanglante d'une manifestation communiste, où l'existence luxueuse de la famille de Jivago contraste avec celle précaire voire misérable de Pacha (Tom Courtenay) et de Lara (Julie Christie) contrainte de se soumettre, à la suite de sa mère, à une carrière de femme entretenue. Mais la Révolution est présentée comme un prélude à la guerre civile et à l'établissement d'un régime totalitaire dont les vies brisées des protagonistes sont le symbole. La conclusion suggère à travers les retrouvailles de l'oncle et de la nièce une possible réconciliation du passé et du présent, ainsi qu'une foi renouvelée dans l'avenir incarné par la vision d'un barrage, symbole de modernité, et d'un arc-en-ciel annonçant la fin de l'orage révolutionnaire. La marche de l'Histoire n'en reste pas moins caractérisée par les moments de crises, affrontements paroxystiques et catastrophiques, marquant une rupture similaire à ce qu'a pu être la Révolution française pour les romantiques éveillant à la fois l'espoir d'une société meilleure, mais qui reste toujours à construire, et le désir de dépasser la rupture pour retrouver le temps perdu et raviver la mémoire de ce qui n'est plus.

La célèbre formule de l'historien Jules Michelet définissant l'Histoire comme une « résurection[93] » résume le projet d'une Histoire romantique qui entend « redonner au passé son épaisseur et sa vérité[94] », faire revivre, même sous une forme en partie imaginaire les organisations sociales, les mœurs, les coutumes et modes de pensées des sociétés anciennes dans leur spécificité. Selon Isaiah Berlin, le romantisme des fictions historiques de Walter Scott et de ses imitateurs, se loge justement dans la minutie de la reconstitution en ce qu'elle exhume

[93] Jules Michelet, *Le Peuple*, Paris, GF Flammarion, 1846, 1974, p. 73.
[94] Pierre Triomphe, « Histoire »,Alain Vaillant, *Dictionnaire du Romantisme*, *op. cit.,* p. 335.

et ravive tout une culture révolue, mais dont le pouvoir de fascination remet en question l'hégémonie et le bien-fondé des valeurs contemporaines[95]. L'idée de progrès est ainsi rendue problématique, puisque l'idéal romantique s'incarne dans une civilisation passée « à laquelle on ne peut revenir, qu'on ne peut reconstruire, qui doit rester un rêve, un fantasme, un objet de déception[96] ». Walter Scott dans le dernier chapitre de *Waverley*, texte fondateur du roman historique, explique avoir voulu en fixant le regard « en arrière, vers le point de départ[97] » rendre sensible, par le contraste entre ce point d'origine et l'époque contemporaine, les profondes transformations subies par le royaume d'Écosse « dans le cours d'un demi-siècle ou guère plus[98] ». Mais il insiste également sur son souhait de transmettre les récits des témoins de cette période entendus dans son enfance afin de sauver de l'oubli les mœurs et traditions du passé : « les vieillards y trouveront des scènes dont ils furent témoins dans leur jeunesse, et la génération qui s'élève pourra se faire quelque idée des mœurs de ses ancêtres [99] ». Le retour sur les temps de crises et de transitions permet de reconstituer le passé tout en indiquant à l'horizon le monde contemporain, mais l'intelligibilité des forces historiques est explicitement liée à un sentiment nostalgique pour ce qui n'est plus.

En l'absence d'un narrateur jouant le rôle de passeur entre présent et passé, l'imbrication des deux niveaux de la mémoire et de l'Histoire est moins évidente dans une œuvre comme *Lawrence d'Arabie* que dans *Docteur Jivago*, pourtant on retrouve la même tonalité nostalgique, élégiaque, pour un passé héroïque révolu que dans *Waverley*. Comme dans le roman de Scott, la crise historique que le film entend raconter se confond avec l'expérience d'un homme qui devient l'incarnation de la période et de ses contradictions[100]. La sortie de la superproduction en 1962 dans un contexte marqué par le souvenir de la crise de Suez cinq ans plus tôt (1957) et la décolonisation, d'un biopic consacré à l'une des dernières grandes figures héroïques de l'Empire britannique[101] a pu être envisagée comme une forme de nostalgie pour la puissance passée de l'Empire britannique[102]. Le film commence par la mort de son héros dans

[95] Isaiah Berlin, *op. cit.,* pp. 207-209.
[96] *Ibid.*, p. 209.
[97] Walter Scott, *Waverley* in *Waverley, Rob Roy, La Fiancée de Lamermoor*, Trad. Michel Crouzet, Paris, Robert Laffont, 1981, p.365.
[98] *Ibid.,* p.365.
[99] *Ibid.,* p.366.
[100] Nous reviendrons sur cette question en détail lorsque nous analyserons le personnage de Lawrence comme héros romantique dans le chapitre suivant.
[101] Texte original: « "Lawrence of Arabia", as he quickly became known, was the latest in the lineage of great imperial heroes who also included Clive of India and Gordon of Khartoum » in James Chapman et Nicolas J. Cull, *Projecting Empire: Imperialism and Popular Cinema*, Londres, IB Tauris, 2009, p.5, je traduis.
[102] Voir David Barber. Lawrence of Arabia (1962): A Dying Empire's Cri de Cœur » in *Film & History: An Interdisciplinary Journal* 47.1 (2017): 28–45.

un accident de moto en 1935, suivi par une séquence montrant l'hommage posthume qui lui est rendu à la cathédrale Saint-Paul de Londres. Le reste du récit prend la forme d'un long flashback au déroulement linéaire montrant l'implication de Lawrence dans la révolte arabe contre l'Empire ottoman durant la Première Guerre mondiale. La séquence d'ouverture funèbre, auréole le film d'un sentiment de perte qui oppose le passé comme temps de l'épopée héroïque et un présent où le héros est mort, son image figée dans un buste de marbre qui suscite des réactions contrastées : « c'était l'homme le plus extraordinaire que j'ai jamais connu », affirme le colonel Brighton qui l'a connu dans le désert, tandis que le révérend à côté de lui demande « mais méritait-il vraiment une place ici ? ». Lawrence est devenu un sujet de controverse, une figure élusive et contradictoire, qui disparaît sous le marbre figé des honneurs officiels. On enterre à travers lui les mythes de l'Empire britannique, sa gloire est remise en question, désignée comme une chose du passé, d'un temps d'autant plus distant qu'il se confond avec l'éloignement géographique.

Malgré sa tonalité élégiaque, le discours historique du film n'en répond pas moins au contexte politique de 1962 en proposant une vision plus critique de l'impérialisme par la mise en avant d'une révolte nationaliste contre une puissance impériale, les Arabes contre la domination ottomane, et à travers le personnage de Lawrence. Le film rend Lawrence ignorant des accords Sykes-Picot[103], ce dernier point permet aux scénaristes et au cinéaste de contraster les manœuvres cyniques des diplomates européens qui utilisent les Arabes pour leurs propres intérêts et l'engagement apparemment sincère de Lawrence pour la cause nationaliste. À travers la trajectoire complexe de Lawrence, nous y reviendrons dans le chapitre suivant, le film rend donc bien compte d'un moment de transition crucial, l'émergence d'un mouvement nationaliste et l'établissement d'un nouvel ordre géopolitique au Moyen-Orient. Toutefois, les réalités politiques et historiques auxquelles est confronté le héros du film, sont contrastées avec une vision du désert et des Arabes nourris d'un imaginaire orientaliste en partie formé par la vision qu'en ont donné l'art et la littérature romantique : l'orient comme site d'exotisme et d'aventure auxquels s'attache des qualités de « sensualité, promesse, terreur, sublimité, plaisir idyllique, énergie intense », selon la liste dressée par Edward Said[104]. L'orient comme prétexte au déploiement d'un imaginaire tirant partie du dépaysement représenté par l'éloignement géographique et d'une culture non chrétienne, tel qu'on peut le trouver dans les poèmes orientaux de Byron et de Victor Hugo, un roman tel que *Vathek* (William Beckford, 1782), ou

[103] Les accords Sykes-Picot de 1916 entre la France et l'Angleterre définissaient leurs sphères d'influence respectives dans la région une fois la guerre terminée.
[104] Edward Said, *L'Orientalisme, L'Orient crée par l'Occident*, Paris, Points, 1980, 2005, pp. 212-213.

encore la peinture d'Eugène Delacroix (1798-1863) reste cependant lié au développement d'un intérêt académique pour l'Orient encouragé par la campagne d'Égypte de Napoléon et le déchiffrement des hiéroglyphes par Champollion (1790-1832), c'est-à-dire l'orient comme sujet d'investigation historique, philologique, anthropologique[105].



Figures 1.3.1-1.3.2 *Lawrence d'Arabie* : L'orient comme espace imaginaire, objet d'une connaissance théorique : la carte (en haut) où se mêlent également l'exotisme et l'appel au voyage (le chameau) renforcé par la présence des barreaux, motif d'enfermement qui rend d'autant plus attrayant l'extérieur (en bas).

Lawrence se trouve à la croisée de ces deux champs de l'orientalisme, ses études à Cambridge, sa connaissance de l'Histoire ancienne (il cite Thémistocle), sa maîtrise de l'Arabe et sa connaissance du Coran, le définissent comme un érudit, mais le film suggère également

[105] Diego Saglia, « Orientalism », in Michael Ferber (dir), *A Companion to European Romanticism*, pp. 467–485.

que son approche du désert et de la civilisation arabe relève d'un fantasme orientaliste et romantique[106]. L'espace désertique est d'abord évoqué sous la forme d'une carte (1.3.1), peinte par Lawrence dans les bureaux de l'état-major anglais au Caire. Le bureau qu'il décrit comme « une petite pièce sombre et sordide » contraste avec le vaste territoire dessiné ainsi qu'avec le passage d'un chameau aperçu à travers une fenêtre (figure 1.3.2). L'espace confiné des lieux du pouvoir militaire et colonial, enclave britannique dans un territoire Arabe, est ainsi opposé à la manifestation de l'ailleurs à la fois proche et mis à distance et qui cristallise par son exotisme visible et stéréotypé (il est significatif qu'il s'agisse d'un chameau, animal associé aux paysages orientaux et désertiques, et non d'un cheval) l'aspiration à l'aventure et aux grands espaces. Une opposition similaire est déployée dans *La Route des Indes* entre les lieux aménagés par les colons au cœur du territoire colonisé comme une copie de l'Angleterre et les paysages qui mettent en avant la couleur locale à travers les détails architecturaux des temples hindous ou des mosquées, des jungles ou la présence pittoresque des éléphants comme moyen de transport. Ces détails picturaux alimentent une vision exotique des territoires orientaux, les romantisent et les transforment en espace de rêverie et d'évasion pour les occidentaux. En y mêlant les séductions de l'exotisme, les films épiques de Lean renforcent la dimension fantasmatique de la reconstitution historique et son attrait nostalgique pour une civilisation doublement éloignée « dans le temps et dans l'espace », comme l'écrit Isaiah Berlin, plus attirante « que la civilisation pleine de grisaille dans laquelle nous vivons[107] ». Mais l'attention concentrée sur les périodes de crise à travers des intrigues fictives ou les protagonistes servent de catalyseur pour la représentation des tensions irréconciliables entre colonisateurs et colonisés, annoncent la chute de l'Empire britannique. La reconstitution historique des sociétés passées apparaît ainsi toujours hantée par la perspective de leur inéluctable disparition, et l'aspiration à retrouver ce qui n'est plus porte en elle-même sa propre négation.

2) Le passé et l'ailleurs, vecteurs de la mélancolie

Le mouvement paradoxal des récits en flashback qui se projettent vers l'époque passée, mais s'écoulent inévitablement vers leur point de départ, offre une illustration exemplaire des paradoxes de la nostalgique telle que la définit le philosophe Vladimir Jankélévitch : « l'homme

[106] Selon Edward Saïd, T.E. Lawrence est une incarnation de l'orientaliste comme agent impérial, héritier de toute la tradition orientaliste occidentale qu'il mobilise pour enrôler les peuples orientaux au service du projet colonial, *L'Orientalisme, op. cit.,* pp. 399-403.
[107] Isaiah Berlin, *op. cit.,* p. 209.

voudrait restant dans le temps, garder tous les avantages et toutes les commodités de la réversibilité dans l'espace[108] », or, comme il le rappelle : « il n'y a pas de temporalité qui soit irréversible, ni d'irréversibilité pure qui ne soit temporelle[109] ». De là vient tout le pathétique de la nostalgie, qui voudrait aller à contre-courant de la temporalité pour retrouver un point d'origine, qui se projette dans le temps comme dans l'espace pour échapper à la médiocrité du présent dans une époque qui s'apparente à un territoire lointain et exotique, d'autant plus désirable qu'elle est désormais inaccessible. La trajectoire de Queenie Gibbons dans *Heureux mortels* exemplifie le double mouvement du désir entre l'aspiration à l'ailleurs et le fantasme d'un retour rédempteur vers l'équilibre d'un foyer. Si la pièce de Coward et le film de Lean font le récit d'une réconciliation, les mariages, les morts et le déménagement final enregistrent, en dépit d'un caractère cyclique qui semble suggérer un ordre immuable et éternel, l'inévitable transformation des humains et des sociétés dans le temps. *Lawrence d'Arabie* s'achève par le retour vers le pays natal, mais il marque surtout la désillusion du héros et l'échec de ses idéaux.

Dans *La Route des Indes*, le contraste entre l'Angleterre pluvieuse et les paysages indiens qui constituent le décor principal du film suggère que le souvenir de l'Inde continue de hanter l'héroïne, et d'attiser son désir, ce qui contraste avec la morale du renoncement apparemment défendu par un film comme *Heureux mortels*. *Brève Rencontre* et *Les Amants passionnés*, compliquaient déjà ce discours sacrificiel, en insérant la circularité du départ et du retour et donc le renoncement à l'ailleurs, dans la circularité d'un flashback. Le retour sur le passé s'y trouve explicitement lié aux états d'âme des protagonistes, et à la représentation d'un état mélancolique dont le point culminant est la tentation du suicide. À la fin de *Brève Rencontre* et des *Amants passionnés*, l'héroïne adultère contemple la possibilité du suicide en se jetant sur les rails d'un train.

[108] Vladimir Jankelevitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, p.8-9.
[109] *Ibid*., p.7.







Figures 1.4.1-1.4.3 *Heureux mortels, Vacances à Venise* et *La Fille de Ryan* : Un motif récurrent de l'œuvre : les protagonistes en transit, embarqués vers une nouvelle vie.

Laura Jesson dans *Brève Rencontre* renonce à son geste au dernier moment pour retourner auprès de son mari, dans *Les Amants passionnés*, Mary Justin est rattrapée in extremis par son mari et le film s'achève sur leur réconciliation. Malgré ces fins heureuses qui font prévaloir une morale de la fidélité, la tentation du suicide révèle toute l'intensité du conflit entre le désir et le devoir. Le désespoir qu'elle exprime n'est pas totalement conjuré par la perspective du retour au foyer. Ce mouvement vers la mort interrompue ouvre justement la voie au ressassement nostalgique qui caractérise les personnages et le récit de ces films. Dans les deux cas, le monologue intérieur des protagonistes guide le retour en arrière. Il souligne le statut de souvenir des évènements représentés et met en évidence les contradictions de la nostalgie : « un moment viendra où je ne souffrirais plus de tout ceci. Où je dirais en souriant que j'étais bête ! Non, je ne veux pas que ce moment vienne. Je veux me rappeler chaque minute, toujours, jusqu'à la fin de mes jours », nous dit la voix off de Laura Jesson au début de *Brève Rencontre* alors que l'on vient d'assister à la fin de sa relation avec Alec Harvey. Ce qui s'exprime ici, contre le renoncement apparent à la passion amoureuse, c'est au contraire la persistance du désir malgré le caractère irréversible de la perte, et le refus, au risque de la mélancolie, de se résigner à l'insupportable médiocrité de l'existence.

Au sein du corpus de Lean, les différentes manifestations de l'aspiration à l'absent ont toutes en commun de porter en elles les conditions de leur échec. L'idéal visé apparaît toujours hors de portée : soit qu'il appartienne déjà au domaine du souvenir, soit, comme c'est le cas dans les films mettant en scène des voyages, que sa réalisation s'avère source de déception. En ce sens, les protagonistes des films de Lean sont des romantiques, éternellement insatisfaits de l'état présent du monde, toujours tourné vers un idéal inaccessible. Sur le plan diégétique, la récurrence des trajets en train, voiture, bateau, avion souligne leur instabilité fondamentale ; tandis que sur le plan de la narration l'utilisation régulière du procédé du flashback permet une structure circulaire qui exprime à la fois le tragique de leur condition et la complaisance d'un désir qui entretient le fantasme d'un éternel recommencement.

Si cette complaisance dans l'impossible fournit, ainsi que nous le verrons, un terrain propice à une critique des illusions romantiques, elle permet de convoquer une imagerie caractéristique de ce romantisme notamment dans la mise en scène tragique de l'échec ainsi qu'en témoigne la scénographie du suicide de l'officier Doryan dans *La Fille de Ryan*. Si la mort de ce héros de guerre, blessé physiquement et psychologiquement par les combats, se déroule hors champ, elle est précédée d'une séquence contemplative où il observe seul sur la plage un coucher de soleil prémonitoire.





Figures 1.5.1 et 1.5.2. ***Lever de lune sur la mer*** **de Caspard David Friedrich (en haut) et** ***La Fille de Ryan*** **(en bas) : la composition du plan évoque la peinture de Friedrich et le soleil sombrant dans la mer métaphorise la mélancolie et la mort du héros.**

Si le suicide sous un train envisagé par les héroïnes de *Brève Rencontre* et des *Amants passionnés*, évoque le destin romanesque d'Anna Karenine[110], les plans montrant Doryan de

[110] Mélanie Williams opère le rapprochement avec la fin tragique du personnage éponyme du célébré roman de Tolstoï, outre le motif du train les personnages de Lean ont en commun avec l'héroïne du romancier russe d'être des femmes adultère ou tentée par l'adultère, *op. cit.,* p. 99.

dos face à l'océan au crépuscule (figure 1.5.2) évoquent plutôt les tableaux de Caspard David Friedrich et ses figures de dos faisant face au spectacle de la nature (figure 1.5.1)[111].L'ancrage spatial et temporel de cette scène de suicide n'est pas non plus sans afficher une certaine proximité avec l'imagerie du poème de Keats cité dans *Brève Rencontre* : un homme resté seul « sur le rivage du vaste monde », tandis « qu'amour et gloire s'abîment au néant ». La disparition du soleil à l'horizon marque effectivement la mort d'un héros de guerre et la fin de l'amour qui le liait à l'héroïne du film. La correspondance entre l'attrait pour la mort et l'image du soleil sombrant lentement dans les eaux, relève également des équivalences établies par la littérature romantique entre la vie intérieure du sujet et l'univers, tel le vertige éprouvé par le jeune Werther chez Goethe, lorsqu'il évoque : « l'instant effroyable ou mon moi tout entier tremble entre l'être et le non-être, ou le passé luit à mes yeux comme un éclair au-dessus du sombre abîme de l'avenir autour de moi, ou tout s'engloutit, tandis qu'avec moi le monde s'anéantit[112] ».

C. La religion de l'absolu : la nature et la passion romantique

L'importance de l'aspiration romantique à l'absent telle que l'expriment les thèmes du voyage ou du retour vers le passé, sous la forme de sujets historiques ou à travers la mise en scène de la mémoire, est indissociable du sentiment mélancolique d'un manque au sein de l'existence ordinaire. Ce manque est lié à la poursuite d'un idéal dont les formes peuvent être multiples : ce peut être l'aspiration vague à un au-delà du quotidien ordinaire comme Rosy Ryan malheureuse après un mariage qu'elle a pourtant désiré et incapable de nommer la source de sa mélancolie : « comment pourrais-je savoir ? Je ne sais pas ce qu'il pourrait y avoir de plus ! » dit-elle. Parfois, l'idéal est, en apparence du moins, mieux défini : Pip idéalise la condition de gentlemen comme un état de supériorité sociale qui est la conséquence du mépris que témoigne Estella pour son manque supposé d'éducation et d'élégance dans ses manières et ses habits. Les aviateurs et les ingénieurs du *Mur du son* peuvent apparemment nommer l'objet de leur quête : la mise au point d'un avion supersonique, mais c'est bien plutôt un rêve de

[111] C'est le cas bien sûr du célèbre *Promeneur au-dessus de la mer de nuage* (1818) ou du *Moine au bord de la mer* (1810), mais également du *Lever de lune sur la mer* (1822) représentant un groupe de trois femmes assises sur un rocher contemplant l'émergence de la lune alors que des voiles s'éloignent à l'horizon. Le cadre maritime et crépusculaire de la séquence de *La Fille de Ryan* n'est pas sans présenter des similitudes avec ce dernier tableau en termes de composition.

[112] Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, trad. Joseph François Angeloz, Paris, Garnier Flammarion, 1968, p.124.

progrès et d'expansion illimitée qui les anime ainsi que le suggère le dernier plan du film orienté vers les étoiles et qui désigne la conquête spatiale comme la prochaine étape. C'est aussi l'idéalisme politique de Lawrence qui se rêve en restaurateur de l'ancienne civilisation arabe, ou du socialiste révolutionnaire Strelnikov dans *Docteur Jivago*. Cependant, la manifestation la plus courante de ce vague à l'âme et de cette aspiration vers ce qui est de fait absent, et peut être impossible à atteindre, c'est le sentiment amoureux. La fugue de Queenie Gibbons peut bien trouver son origine dans le rejet des valeurs conformistes de sa famille, c'est pour suivre son amant qu'elle s'enfuit en France ; les rêves d'ascension sociale de Pip sont liés à son désir de conquérir le respect et l'amour d'Estella. La passion amoureuse est le cœur dramatique de *Brève Rencontre*, *Les Amants passionnés*, *Madeleine*, *Vacances à Venise*, *Docteur Jivago* et *La Fille de Ryan*. La situation récurrente de l'adultère permet de renforcer encore l'idéal amoureux en opposant le vertige de la passion interdite à l'ennui de l'amour conjugal.

1) Le mysticisme de la nature

À travers l'engagement politique, scientifique, amoureux, ce que les personnages du cinéma de Lean recherchent c'est quelque chose à même de transcender les réalités contingentes de la vie ordinaire ; comme l'écrit Alain Vaillant : « le romantique est celui qui, derrière toutes les expériences offertes à l'homme (celles de l'amour, du sentiment, de l'Histoire, de la science, de l'art), croit deviner l'effet de forces invisibles et surnaturelles — ou, du moins, échappant au champ des réalités phénoménales[113] ». Ce mysticisme romantique s'exprime non seulement dans l'exaltation du sentiment amoureux : « si le romantisme est la fusion harmonieuse du spirituel et du corporel, l'amour réalisé dans sa plénitude, qui implique la communion non d'un, mais de deux corps et de deux esprits, est un romantisme au carré[114] » écrit Alain Vaillant, mais aussi dans la relation privilégiée avec la nature. Le romantisme a fait de la nature une voie d'accès au divin, en opposant à la conception mécaniste de l'univers promue par le mouvement des lumières une conception organique qui met l'accent sur l'unité, où la nature apparaît « comme un flux dynamique d'énergie vitale, que l'on pourra saisir au mieux à travers un

[113] Alain Vaillant, « Introduction: pour une histoire globale du romantisme », in Alain Vaillant (dir) Le *Dictionnaire du Romantisme*, CNRS Editions, 2012, p.XXXVII.
[114] *Ibid.*, p.XLVII.

processus intuitif d'échange et d'identification[115] ». Les œuvres de Samuel Taylor Coleridge[116] ou de William Wordsworth témoignent de ces processus intuitifs d'échange et d'identification : « j'allais solitaire ainsi qu'un nuage/qui plane au-dessus des vaux et des monts[117] », écrit Wordsworth, célébrant la sensation de liberté devant l'immensité du monde, mais également le sentiment de faire partie d'un ensemble qui nous dépasse tel un nuage poussé par le vent. Sous l'influence de Jean-Jacques Rousseau et des rêveries du promeneur solitaire, le romantisme a fait de la nature, des forêts, des montagnes, des lacs et même de l'océan des lieux de privilégiés de méditation ; le romantique vient y guetter la présence invisible du divin : « comme si la nature tenait sa beauté ou sa sublimité d'une force surnaturelle, mais invisible qui émanerait d'elle[118] ».

Ces élans de mysticisme panthéiste peuvent paraître étrangers aux préoccupations matérialistes et finalement très égoïstes d'un personnage comme Pip, si l'on excepte son amour pour Estella ; cependant les films de Lean mettent généralement en scène d'authentiques idéalistes qui poursuivent un absolu amoureux, politique, technologique, artistique, avec une intensité qui tourne souvent au tragique. Les deux thématiques de l'amour et de la nature peuvent paraître éloignées, surtout qu'après un premier regard superficiel sur la filmographie de Lean, les paysages naturels semblent surtout se rencontrer durant la période internationale épique ouverte par deux films de guerre d'où les femmes sont notoirement absentes, ou reléguées dans des rôles très secondaires et réduits. C'est cependant oublier des films comme *Docteur Jivago* et *La Fille de Ryan* centrés autour du thème de l'adultère, et la présence de la nature dans des scènes clefs des deux adaptations de Dickens, des *Amants passionnés*, et même de *Brève Rencontre*, *Madeleine* et *Vacances à Venise*. Nous pouvons déjà distinguer ici deux tendances, qui ne sont pas forcément opposées et qui se recoupent sur certains points : entre une utilisation des paysages naturels en lien avec les sentiments prêtés aux personnages, et le paysage comme marqueur de l'aventure exotique et même du cinéma épique.

L'utilisation du paysage comme marqueur du genre épique et de l'aventure, relève essentiellement de ce qu'André Gardies, dans un article consacré aux fonctions discursives du paysage dans le film narratif, nomme le « paysage fond » et le « paysage exposant » : ils servent

[115] « a dynamic flux of vital energies, best engaged by an intuitive process of colloquy and sympathetic identification » in James C. Mckusick, « Nature » in Michael Ferber (dir), *A Companion to European Romanticism*, Blackwell, 2005, p. 414, je traduis.
[116] Voir par exemple « La Harpe Eolienne », Samuel Taylor Coleridge, trad. Jacques Darras, *La Ballade du Vieux Marin et autres textes*, Gallimard, 2007, pp.114-119.
[117] William Wordsworth, François-René Daillie (trad), « Les Jonquilles» in *Poèmes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 133.
[118] Alain Vaillant, « Nature », in Alain Vaillant (dir), *Dictionnaire du Romantisme*, Paris, CNRS Editions, 2012, p.503.

à la fois « d'ancrage spatial du monde diégétique » visant « au renforcement de l'effet de réalité[119] », mais ils sont aussi marqueur du genre épique « démesurée et spectaculaire », ils disent « la grandeur de l'histoire racontée[120] » la jungle du *Pont de la rivière Kwai*, le désert de *Lawrence d'Arabie*, les steppes russes de *Docteur Jivago*, les plages et les collines irlandaises de *La Fille de Ryan*, et les montagnes indiennes dans *La Route des Indes* servent à établir la couleur locale, à dépayser personnages et spectateurs en donnant à voir des vues emblématiques qui correspondent à l'horizon d'attente suscité par l'ancrage géographique de l'histoire. Le procédé récurrent consistant à contraster à travers un cadrage en plan général l'immensité de l'espace représenté avec la petitesse des personnages écrasés par ce gigantisme et réduit à de lointaines silhouettes à l'horizon en souligne tout le potentiel spectaculaire. Ce sont surtout des espaces extrêmes, qui touchent aux limites de ce qui est humainement supportable : c'est la chaleur extrême et la densité de la jungle dans *Le Pont de la rivière Kwai*, ou au contraire la chaleur extrême et le vide désolé du désert dans *Lawrence d'Arabie*, ou bien le froid des steppes russes gelées dans *Docteur Jivago*. Ces espaces, parce qu'ils incarnent une nature sauvage qui n'a pas encore été domestiquée et donc fondamentalement inhospitalière et pleine de danger, portent en eux même la promesse de l'action et de l'aventure. L'enjeu principal de l'intrigue du *Pont de la rivière Kwai* est la domestication d'un territoire sauvage, la construction d'un pont servant de passage à une voie ferrée symbolise son assujettissement à la civilisation industrielle. La destruction du pont à la fin du film signe l'échec de cette tentative, alors que les protagonistes de l'histoire gisent morts dans cette jungle qu'ils ont prétendu domestiquer. Dans *Lawrence d'Arabie*, il s'agit également de maîtriser un espace hostile, le désert, contre lequel le héros est mis en garde avant son départ par le diplomate Dryden qui le décrit comme « une fournaise ardente » où seuls peuvent s'épanouir « les Bédouins et les dieux ». L'immensité du désert s'offre donc à Lawrence comme le site de l'épreuve où il pourra donner sa pleine mesure et trouver la gloire, mais au risque de son propre anéantissement.

Ce souci de la couleur locale et du spectacle n'est cependant pas borné aux seuls films épiques : les sommets alpins et les lacs suisses où se déroulent une partie des *Amants passionnés*, et les vues emblématiques des canaux, de la lagune et de l'île de Burano reflètent également les attentes touristiques des personnages et des spectateurs. Quant à sa fonction « d'exposant », au « sens mathématique de multiplicateur[121] », le contraste des échelles entre le

[119] André Gardies, « Le Paysage comme moment narratif » in Jean Mottet, *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Champ-Vallon, 1999, p.144.
[120] *Ibid*., p.146.
[121] André Gardies, « Le Paysage comme moment narratif, » in Jean Mottet, *op. cit.,* p.145.

cadrage en plan d'ensemble et le personnage réduit à une silhouette lointaine est présent dans les séquences d'ouvertures des *Grandes Espérances* et d'*Oliver Twist*, et aussi dans une certaine mesure dans le déploiement spectaculaire des massifs alpins dans *Les Amants passionnés*.



Figure 1.6 *Les Amants passionnés* : le champ contrechamp entre le couple et le paysage de montagne scelle la complicité des amants à travers le spectacle sublime de la nature.

Le spectacle des sommets alpins enserrés dans les nuages évoque certains tableaux de Caspard David Friedrich tels le *Paysage montagneux dans la brume*, ou le célèbre *Promeneur au-dessus de la mer de nuages*. Mais aussi la célébration par Percy Byshe Shelley dans son poème consacré au Mont-Blanc de la puissance chaotique d'une nature qui est à la fois énergie vitale et force de destruction : « Le Mont-Blanc luit toujours là-haut : — la puissance est bien là/Tranquille et solennelle, source de maints spectacles/De tant de bruit, de tant de vie et de tant de morts[122] ». Dans *Les Amants passionnés* ce paysage plongé dans la brume, grandiose et mystérieux scelle les retrouvailles des deux anciens amants et un moment de communion silencieuse pendant qu'ils contemplent ensemble « la mer de nuages ». Le sentiment amoureux se confond ainsi avec la contemplation de la nature qui semble renvoyer au fantasme romantique d'unité organique et de communion entre les êtres (figure 1.6).

Les paysages naturels de l'œuvre de David Lean, par-delà la question de l'ancrage géographique et de la couleur locale, ou de l'hyperbole sublime, peuvent être définis, toujours selon les termes d'André Gardies, comme des « paysages expression » : « topos chers aux romantiques » qui tisse « entre le paysage (parfois, du reste, assimilé à la nature) et le héros,

[122] Percy Bysshe Shelley, « Mont-Blanc » in *Poémes*, trad. Robert Ellrodt, Paris, Imprimerie Nationale, 2006, p. 133.

quelque secret échange de l'âme[123] ». On rejoint ici ce que le critique d'art anglais John Ruskin appelle la « *pathetic fallacy* » qui consiste à projeter sur les choses et la nature des sentiments humains[124]. Isabelle Le Corff souligne ainsi dans *La Fille de Ryan*, le rôle important de la plage : « le lieu de nature que partagent les êtres de sentiments dans le récit cinématographique, qu'il s'agisse de Rose, de Charles, de Doryan, de Michael ou encore du père Collins qui y vient régulièrement éprouver ses propres sensations physiques[125] ». La plage ensoleillée ou au contraire traversée par l'ombre de nuages annonciateurs de trouble, l'océan calme ou déchaîné, reflète effectivement les variations émotionnelles des personnages tout au long du récit. Au début du film, les rouleaux des vagues soulevées par le vent qui se brisent sur le rivage alternent au montage avec la marche allègre de Rosy alors qu'elle va à la rencontre de son ancien professeur dont elle est amoureuse, et le défilement des nuages dans le ciel relié ainsi aux passions bouillonnantes de la jeune fille. C'est sur cette plage que le village se réunit pour arracher à la tempête les armes envoyées par l'Allemagne aux combattants de l'IRA. C'est le lieu où s'articulent les aspirations sentimentales, héroïques ou politiques des personnages.

2) Les espaces naturels refuge de la passion romantique et aspiration à l'unité retrouvée.

La nature comme espace du désir et refuge des êtres de sentiments est un thème récurrent du cinéma de Lean, et étroitement lié à la question de la passion amoureuse. Déjà dans *Brève Rencontre* l'excursion champêtre de Laura et Alec contraste le cadre bucolique et automnal du pont, de pierre du ruisseau, et des arbres effeuillés où s'arrête le couple, avec les décors urbains de la gare, des restaurants, des cinémas, espaces transitoires et publics où les deux amants risquent toujours d'être surpris. Si l'atmosphère automnale de la scène possède une tonalité mélancolique : « la nécessité de se cacher et de mentir gâche le bonheur que nous pourrions avoir » comme le dit Alec, il s'agit néanmoins d'une enclave où le couple peut jouir d'une intimité impossible (figure 1.8). L'imagerie pastorale de cette courte séquence resurgit dans *Les Amants passionnés* à la faveur des très courts flashbacks montrant les souvenirs qu'a Mary de sa première liaison avec Steven : ce sont des vignettes brèves, leur visage reflété dans l'eau d'un puits alors qu'il se penche sur sa margelle, le couple allongé côte à côte dans l'herbe à l'ombre

[123] André Gardies, « Le Paysage comme moment narratif » in Jean Mottet, *op. cit.,* p. 148.
[124] John Ruskin, « Of the pathetic fallacy » in Edward Tyas Cook et Alexander Wedderburn, *The Works of John Ruskin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1904, 2010, pp. 201-220.
[125] Isabelle Le Corf, *Le cinéma irlandais, Une expression postcoloniale européenne*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2014, p.96.

des arbres sur les rives d'un lac ou d'une rivière. Ces images lumineuses ont pour fonctions de contraster directement avec son présent : un voyage nocturne en voiture avec son époux vers leur maison. Parallèlement au sublime des paysages de montagne tel que les Alpes ou des espaces extrêmes comme le désert, la filmographie de David Lean est donc aussi traversée par une imagerie amoureuse pastorale, dont *Brève Rencontre* et *Les Amants passionnés* offrent des exemples, mais qui est surtout développée par *Madeleine* et *La Fille de Ryan*, qui intègrent la question de l'acte sexuel et approfondissent le parallèle entre nature, désir et sexualité.



Figure 1.7.1-1.7.2 *Brève Rencontre* : la mélancolie automnale de la pastorale amoureuse (en haut) opposée à l'oppression des espaces urbains cloisonnés, l'impression d'enfermement est renforcée par les surcadrages et le motif des barreaux (en bas).

Dans *Brève Rencontre* la tentative interrompue d'adultère prend place dans l'espace clos d'un appartement dans un immeuble moderne (figure 1.8). Les plans moyens puis les plans d'ensemble qui suivent le parcours de Laura dans l'immeuble multiplient les surcadrages, Laura est filmée à travers la cage de métal de l'ascenseur, dans l'encadrement des fenêtres des couloirs donnant sur la cour centrale. Le motif des barreaux donne corps à un sentiment d'enfermement qui souligne l'oppression et la solitude de la vie urbaine. Au contraire, la satisfaction du désir sexuel dans *Madeleine* et dans *La Fille de Ryan* prend pour cadre la forêt et non une chambre close. Ils portent ainsi un discours qui oppose la ville, ou le village, comme incarnation d'un ordre social qui contrôle et réprime les désirs, et la nature comme espace où peut s'exprimer une sensualité assimilée à un élan primitif étouffée par le carcan de la civilisation. Dans *Madeleine*, l'acte sexuel est évoqué dans un montage parallèle entre le couple formé par Madeleine Smith et Emile Langelier qui se rencontre en secret dans les bois et un couple anonyme de danseurs participant à une fête dans le village voisin.

Le cadre bucolique des bois contraste avec l'atmosphère nocturne des rues sombres et désertes de Glasgow et offre une enclave où les amants peuvent exprimer leur désir à l'abri des regards (1.8.1). Mais le rapprochement sexuel entre les amants citadins est comparé, grâce au montage parallèle, avec la danse endiablée d'un couple paysan dans une fête de village voisine. La timidité du couple citadin, notamment les gestes hésitants d'Emile, est juxtaposée avec la vigueur du couple paysan : la caméra suit les mouvements de plus en plus frénétiques des danseurs, la sueur sur leur visage et les poses parfois obscènes qu'ils adoptent ne laissent pas de doute quant à la nature érotique de la danse, confirmée par la sortie précipitée vers un lieu plus privé lorsque la musique s'interrompt. L'exubérance des paysans, moins sophistiqués, plus proches de la nature, laisse entrevoir une sexualité plus « primale » et plus libre qui cristallise le désir d'échapper aux conventions et contraintes de la bourgeoisie urbaine (figure 1.8.2)[126]. *La Fille de Ryan* se déroule entièrement dans un cadre pastoral, mais l'éveil de la sensualité reste lié à l'opposition entre le village, qui incarne malgré son éloignement des villes, la société humaine, et la nature environnante. Deux scènes d'amour s'opposent dans le film : la nuit de noces entre Rosy et Charles située dans l'espace clos d'une chambre (1.9.1), et l'adultère avec Doryan au bord d'un ruisseau dans les bois (figure 1.9.2).

[126] Michael Anderegg, *op. cit.,* pp. 71-72.



Figures 1.8.1-1.8.2 *Madeleine* : la danse en pleine nature devenue le lieu de la libération érotique (en haut), mais le montage alterné instaure un contraste entre les conventions de la bourgeoisie urbaine et l'énergie sensuelle du couple paysan (en bas)



Figures 1.9.1-1.9.2 *La Fille de Ryan* : L'opposition de la nuit de noces (en haut) et de l'adultère (en bas) est renforcée par l'opposition entre l'espace clos de la chambre nuptiale et celui ouvert, mais néanmoins dissimulé, des bois.

La nuit de noce en dépit des murs de la chambre possède un caractère public, à l'étage d'en dessous, sous la fenêtre du couple le village continue la fête et rappelle sa présence aux jeunes mariés par des jets de riz et des interpellations moqueuses. Les bois constituent, comme dans *Madeleine*, une enclave, qui sépare les amants du reste du monde et les laisse seuls protégés par

la flore et le feuillage des arbres. L'intimité de la chambre est trompeuse, elle enferme le mari et la femme dans un espace clos, mais qui reste social, lieu qui réduit l'amour à une transaction ritualisée, réglée par un contrat (le mariage), et qui suscite l'attente d'un public. À ces contraintes répond l'espace des bois, à la fois dissimulé et ouvert, qui incarne la transgression et la liberté.

L'amour romantique ouvre ainsi sur deux abîmes d'un côté le gouffre de la passion et de l'érotisme, mais aussi l'élévation vers des régions spirituelle supérieure, « l'aspiration vers le haut et la descente vers les régions obscures » qui caractérise le double mouvement d'exaltation et de mélancolie qui caractérise le romantisme[127].Le final de *L'Homme qui rit* (1869) de Victor Hugo dans lequel le héros, Gwynplaine, rejoint dans la mort sa bien-aimée, Déa, repose tout entier sur la confrontation antithétique du haut et du bas, du ciel et de l'océan, et l'analogie paradoxale entre la chute dans la mer et la montée au ciel[128]. L'amour transcendé dans la mort opère la réconciliation des contraires, l'image de l'engloutissement présente chez Hugo rejoint des métaphores analogues dans les vers de Keats et les lignes des *Souffrances du jeune Werther* que nous avons citées plus haut. La présence insistante de la nature en lien avec l'exploration des sentiments suggère une communication secrète entre les mouvements de l'âme et ceux du cosmos et au-delà la possibilité d'une fusion entre le sujet humain et la nature : « Dans leurs élans vers l'océan, les pics alpestres, les fleuves, les arbres, les plus ardents des romantiques ne rêvent à rien moins qu'à oblitérer toutes lignes de démarcation entre le moi et le non-moi[129] », relève Henri Peyre. La présence importante de la nature dans le cinéma de Lean, et la relation que ses personnages entretiennent avec elle témoigne d'une tension très nette entre le familier et l'exotique, la nature se confond souvent avec l'altérité et le désir d'évasion, c'est tout particulièrement le cas dans *Lawrence d'Arabie* où le personnage confiné dans une « sale petite pièce » rêve des grands espaces du désert. Mais au-delà des rêves de fuite, la nature chez Lean relève, comme le pointent Alain Silver et James Ursini, d'une imagerie panthéiste qui tisse des correspondances entre drame humain et drame des éléments[130].

Pierre Berthomieu voit dans l'œuvre de David Lean un cinéma « fait de résonances entre macrocosme et microcosme et de cristallisations cosmiques par le montage[131] ». Parmi ces résonances entre macrocosme et microcosme l'ouverture d'*Oliver Twist* montre la mère du

[127] Henri M. Peyre, *Qu'est-ce que le romantisme?*, Presse Universitaire de France, Paris, 1971, 1979, p.174.
[128] Victor Hugo, *L'Homme qui Rit*, Paris, Gallimard, 1869, 2002, pp. 766-767.
[129] Henri M. Peyre, *op. cit.*, p. 144.
[130] Alain Silver et James Ursini, *op. cit.*, p.45, 174, 197, 218.
[131] Pierre Berthomieu, *Hollywood moderne, le temps des voyants*, Pertuis, Rouge profond, 2011, p.627.

héros enceinte saisit par l'orage, aligne le déchaînement des éléments avec les douleurs de l'enfantement et la mort du personnage, la fin de la tempête et la réapparition de lune dans le ciel quand les nuages s'écartent correspond au vagissement du bébé, le cycle de la vie entre naissance et mort et la destinée des personnages semblent ainsi synchronisé avec les rythmes du cosmos. La séquence des bois dans *La Fille de Ryan*, participe du même principe de résonnance entre microcosme et macrocosme : le montage alterne entre les plans sur le couple, et des détails de la végétation environnante établissant de fait des correspondances notamment en multipliant les images de « duos » qui renvoient implicitement au couple : ce sont deux fils d'araignée qui se balançant au gré du vent, se rencontrent puis s'écartent pour se rencontrer à nouveau ; deux pissenlits dont l'aigrette est dispersée par le vent pour atterrir dans un lac avec au premier plan deux bourgeons tout juste sortis de terre. La dispersion semble être le principe organisateur d'une séquence qui décentre ses personnages pour déborder et se concentrer sur leur environnement. Comme si le couple, à l'image des pétales dispersés par le vent, se dispersait sur la nature. Le souffle du vent, les rayons de soleil perçant à travers la ramée semblent épouser le rythme de l'étreinte des personnages, et les deux amants et la nature vibrent à l'unisson (figure 8.18). Cette scène d'amour synthétise la tentation panthéiste du cinéma de Lean. En désignant de manière récurrente la nature comme le refuge des amoureux, et le cadre bucolique comme le lieu privilégié de l'acte sexuel, les films de Lean expriment une forme de vitalisme qui associe la vigueur sexuelle à un élan primitif et naturel, mais surtout il confère au désir d'évasion dans l'idéal qui caractérise tous ses personnages une dimension mystique ou l'union des âmes et des corps est redoublée par un sentiment que toute chose est animée par une même force vitale. Le vent qui emporte dans un même souffle l'écharpe de Rosy et les pétales des pissenlits évoque l'image de la « harpe éolienne » chez Coleridge : « Et si l'animation à travers la nature,/N'était que harpes organiques dans leur cadre divers/Toutes vibrantes de pensées cependant que sur elles/soufflerait un même vent d'intelligence plastique,/Qui fut l'âme de chacun, qui soit de tous le Dieu[132] ? ».

Conclusion :

Comme nous l'avons vu en introduction, le courant intellectuel, artistique, littéraire qu'est le romantisme est un champ trop vaste pour être réduit à une formulation unique : il y a plutôt des romantismes, des inflexions différentes selon les périodes, les pays où les artistes. Il

[132] Samuel Taylor Coleridge, « La Harpe Eoliene », in *op. cit.*, p. 117.

ne fait cependant pas de doute, au regard de la persistance de cette catégorie dans les discours académiques, mais aussi dans le langage courant, que le romantisme a exercé une influence au-delà de ses bornes temporelles au XIXe siècle. Le cinéma de David Lean est traversé d'allusions, parfois directes au romantisme (les dialogues évoquant Keats, Byron ou Beethoven) mais le plus souvent ce sont des images qui dérivent de la peinture ou de la littérature romantique dont la présence suggère une forme de continuité entre le cinéma de Lean et l'imaginaire romantique, ainsi la métaphore du naufrage ou de l'engloutissement dans l'abîme présente chez Goethe, Keats et Hugo se retrouve chez Lean. Au-delà de ces échos, de cette circulation de motifs, sur laquelle nous reviendrons plus précisément dans notre troisième partie autour de la question du paysage, nous avons cherché à circonscrire à travers des axes thématiques (l'individualisme, l'attrait pour le passé, l'ailleurs, la nature comme signe du sacré) et affectifs (la nostalgie, la mélancolie, la passion amoureuse),les contours d'une sensibilité romantique qui puisse embrasser la diversité des préoccupations du mouvement tout en pensant ce qui les relie, et leur manifestation dans le cinéma de David Lean.

Les trois grands pôles romantiques que nous avons dégagés : l'individualisme, l'aspiration à l'absent et la quête d'un absolu transcendant les contingences matérielles. Aucun de ces trois pôles ne suffit à qualifier le romantisme mais ils recoupent d'importantes préoccupations, voire des clichés, romantiques : l'affirmation de l'individu que sa sensibilité et sa volonté exacerbées isolent à l'intérieur d'une société parfois hostile ; l'attrait, parfois confondus, pour l'ailleurs et pour le passé, pour ce qui n'est plus et ce qui n'est pas encore ; la passion amoureuse (sentimentale et sensuelle) et l'expérience de la nature qui se rejoignent dans l'aspiration à un forme d'union mystique. Le romantisme de Lean se situe dans une certaine inflexion affective (par exemple l'Histoire appréhendée au prisme de la nostalgie), mais surtout dans les correspondances et les interactions entre ses différentes thématiques. L'individualisme, la sensibilité et les aspirations individuelles, en constituent de film en film l'axe centrale autour d'un problématique qui est celle du désir et du manque, de l'aspiration à un au-delà des réalités immédiates. L'accent mis sur des sentiments comme la nostalgie, le désir de transcendance dans l'intensité affective de l'amour où la contemplation de la nature renvoie à une insatisfaction fondamentale avec le monde tel qu'il est. C'est précisément cette insatisfaction qui est le moteur des personnages et des récits de Lean entre d'un côté l'élan visionnaire et la transcendance dans l'idéal et de l'autre les affres du désir confronté aux contraintes de la réalité

Chapitre 2. L'Héroïsme romantique : de l'exaltation visionnaire à la désillusion

> L'Âge romantique fut notre dernier grand Âge héroïque. C'était l'ère des héros politiques et militaires, des héros révolutionnaires de Washington à Kosciusko, célébré par la plupart des poètes romantiques ; ou bien de héros militaires populaires comme Wellington, Von Blücher, ou Lord Nelson ; et, bien sûr, par-dessus tout, Napoléon dont l'ombre a continué de planer sur l'Europe non seulement de son vivant, mais durant tout le XIXe siècle, et que tous les adorateurs de héros de Beethoven à Nietzche ont à un moment ou un autre pris pour un dieu[133].

Dans son exaltation de l'individu d'exception et ses aspirations grandioses, le tropisme héroïque du romantisme correspond, comme le souligne Peter Thorslev, au culte des grands hommes tel qu'a pu le définir un penseur comme Thomas Carlyle : « Les Héros : l'Histoire universelle consiste essentiellement dans leurs biographies réunies[134] ». Le succès d'une figure comme Lord Byron fournit l'équivalent dans le domaine artistique des grands héros politiques et militaires du temps et a contribué par ses personnages et par sa vie à façonner l'archétype du héros romantique : « solitaire et supérieur, un héros et un chef au-dessus du troupeau des gens ordinaires[135] ». Atara Stein note l'influence continue de cet idéal du héros romantique dérivé de Byron jusque dans la culture populaire du XXIe siècle, et notamment dans le domaine de la science-fiction à travers la figure du superhéros[136]. Les films de David Lean ne mettent pas en scène de « superhéros » en tant que tel, mais ses personnages héritent de cette tradition héroïque romantique et partagent, comme nous le verrons, certaines des caractéristiques du héros byronien tel que le décrit Atara Stein, à commencer par sa position de rebelle individualiste qui « crée ses propres règles et son propre code moral[137] ». L'intérêt de Lean pour les grands meneurs d'hommes héroïques est évident surtout dans *Lawrence d'Arabie*, le seul de ses films à mettre directement en scène une authentique figure historique. Il témoigne cependant d'un intérêt constant pour les grandes figures historiques, que confirme le projet inabouti de biopic

---

[133] Texte original: « For the Romantic Age was our last great age f heroes. It was whe era of political and military heroes: heroes of revolution from Washington to Kosciusko, celebrated by most of the Romantic poets; or popular military heroes like Wellington, Von Blucher, or Lord Nelson; and, of course, above all, Napoleon, who left his shadow across Europe not only in his lifetime, but through the entire nineteenth century, and whom every hero-worshiper from Beethoven to Nietzsche has at one time or another taken for a god », Peter Thorslev, *The Byronic Hero, Types and Prototypes*, Mineapolis, University of Minnesota Press, 1962, p.16, je traduis.

[134] Thomas Carlyle, *Les Héros : le culte des héros et l'héroïque dans l'Histoire*, trad. J.B.J Izoulet-Loubatières, Paris, Armand Colin, 1888, p.1.

[135] « solitary and superior, a hero and leader above the common herd », in Peter Thorslev, *op. cit*. p. 18.

[136] Voir le chapitre introduction : « The Byronic Superhero » in Atara Stein, *The Byronic Hero in Film, Fiction and Television*, Southern Illinois University Press, 2009, pp.1-8.

[137]« He creates his own rules and his own moral code », *Ibid*., p.1, je traduis.

sur Gandhi[138]. Par-delà la question du grand homme historique, le type du visionnaire masculin est une constante souvent remarquée de l'œuvre de David Lean. Mélanie Williams parle ainsi des « hommes visionnaires » à propos des protagonistes du *Mur du son*, du *Pont de la rivière Kwai* et de *Lawrence d'Arabie*[139] ; Michael Anderegg, dans son ouvrage pionnier, souligne la récurrence du type du « visionnaire qui sacrifie tout à son idéal[140] ».

Si l'esprit d'aventure et le volontarisme se retrouvent chez certains personnages des premiers mélodrames de Lean, à l'image d'Alec Harvey qui, dans *Brève Rencontre*, séduit Laura Jesson par son enthousiasme pour ses recherches médicales, c'est dans le cadre des superproductions que la conception romantique du héros trouve ses manifestations les plus évidentes. L'attribution à ces œuvres du qualificatif « épique » soulève plusieurs questions quant à la nature de leur discours héroïque, particulièrement en ce qui concerne l'articulation entre destinée individuelle et Histoire collective des peuples. L'éthos épique évoque l'idée d'une action grandiose et spectaculaire dans des circonstances extraordinaires inscrites dans la mémoire collective comme des moments fondateurs d'une identité nationale ou religieuse[141]. En d'autres termes, le mode épique, dans ses formes littéraires comme dans ses avatars cinématographiques, si elle peut puiser dans les faits historiques assure leur transformation en mythes au sens qu'en donne Richard Slotkin dans son étude consacrée aux mythes fondateurs états-uniens de la frontière et de la conquête de l'Ouest : « des récits tirés de l'Histoire d'une société qui ont acquis à travers leur répétition, la capacité de symboliser l'idéologie de cette société et de dramatiser sa conscience morale[142] ». Le cinéma, par sa capacité à articuler ensemble sur l'écran aussi bien les réalités sociales que les désirs, espoirs, craintes et interrogation des sociétés humaines au travers de figures archétypales sans cesse répétées, révisées et renouvelées, a été l'un des plus formidables diffuseurs de mythes au XXe siècle[143]. Le cinéma de Lean qui s'ouvre sur un film de guerre et se clôt sur un drame colonial est étroitement lié, imbriqué dans la trame de l'Histoire nationale.

Les récits de sacrifice, de résilience et d'unité de la Seconde Guerre mondiale, et l'esprit de conquête et d'exploration attaché à l'Empire sont de grands mythes britanniques porteurs

[138] Kevin Brownlow, *op. cit.,* pp.425-433.
[139] Mélanie Williams, *op. cit.,* pp.133-135.
[140] Texte original : « the visionary who sacrifices all to his vision » je traduis, Michael Anderegg, *op. cit.,* p.78.
[141] Constantine Santas, *The Epic Film from Myth to Blockbuster*, Lanham, Plymouth, Rowman and Littlefield, 2008, pp. 1–2 ; Derek Elley, *The Epic Film, Myth and History*, Londres, Routledge, 1984, 2014, p. 12.
[142] Texte original : « Myths are stories drawn from a society's history that have acquired through persistent usage the power of symbolizing that society's ideology and of dramatizing its moral consciousness », Richard Slotkin, *Gunfighter Nation*, New York, Athenaeum, 1992, p. 5, je traduis.
[143] Constantine Santas, *The Epic Film from Myth to Blockbuster*, *op. cit.,* pp. 53–55.

d'un idéal qui tend à s'incarner dans l'archétype du héros visionnaire, John Ridgefield dans *Le mur du son*, Nicholson dans *Le Pont de la rivière Kwai*, et Lawrence dans *Lawrence d'Arabie* en sont les incarnations les plus évidentes de la conception romantique du héros. Outre leur caractère obsessionnel et déterminé, ils ont tous en commun d'être pleinement engagés dans l'Histoire : à la recherche d'une innovation technologique comme dans *Le mur du son*, ou d'un certain idéal militaire pendant les deux guerres mondiales dans *Le Pont de la rivière Kwai* et *Lawrence d'Arabie*. Ils sont tous des meneurs d'hommes, capables de commander le respect et l'adhésion des foules, et ils travaillent activement à la transformation du monde. À l'opposé de ces hommes d'action se situe le héros éponyme de *Docteur Jivago*, dont on a souvent remarqué la passivité, et que Lean lui-même désignait avant tout comme un observateur. Jivago, contrairement à Nicholson et Lawrence, n'est pas un militaire ; il est médecin et poète. Le personnage de *Docteur Jivago* qui correspond le mieux au type héroïque incarné par Lawrence est celui de Pachka, un jeune socialiste idéaliste qui devient à son retour du front un révolutionnaire sanguinaire sous le nom de Strelnikov. Sa trajectoire qui le conduit au fanatisme et aux crimes de masse contraste avec l'attitude de Jivago, et suggère une prise de distance à l'égard de l'héroïsme romantique du grand homme, qui se poursuit dans *La Fille de Ryan* à travers le personnage du commandant Doryan qui déconstruit les caractéristiques du héros militaire tel qu'incarné par Nicholson ou Lawrence. Ainsi, la représentation de l'héroïsme masculin dans le cinéma de David Lean témoigne de la survivance des conceptions romantiques du « Grand Homme » visionnaires, mais en leur empruntant ces catégories les films en interrogent les ambivalences et en explorent la portée critique.

A. L'entrepreneur et le poète : le visionnaire prométhéen

Le cinéma de David Lean est caractérisé par le mouvement vers l'ailleurs. Ce mouvement est sensible dans l'évolution de la carrière du cinéaste du cinéma britannique aux productions plus internationales des années 1960 qui le mène vers des lieux de tournages de plus en plus lointains, mais aussi sur le plan narratif où il apparaît comme une motivation récurrente de ses personnages. Les héros masculins sont, dès *Ceux qui servent en mer* et son groupe de marins, aux prises avec le monde extérieur, portés par un idéal qu'ils défendent souvent sur le terrain militaire ; le personnage du soldat incarne le type de l'homme d'action par excellence toujours envoyé au front pour défendre les valeurs de la nation ou de l'Empire

britannique. Ils peuvent aussi être des visionnaires politiques, comme Lawrence, ou scientifiques comme le docteur Alec Harvey dans *Brève Rencontre*, qui, évoquant ses recherches dans le domaine de la médecine préventive exprime le caractère absolu de son engagement : « Tous les bons médecins doivent d'abord être des enthousiastes. Ils doivent, comme les écrivains, les peintres, les prêtres, ils doivent avoir la vocation, un désir profondément ancré de faire le bien ». Ce credo pourrait être celui de la majorité des héros de David Lean qui en dépit de leurs ambiguïtés professent publiquement leur volonté de guider les peuples, voire l'humanité dans son ensemble, vers un avenir triomphal. La profession de foi d'Alec Harvey affirme aussi l'esprit pionnier qui anime ces « hommes visionnaires » qui s'élancent vers des territoires, ou des champs du savoir et de l'art, qui reste encore à explorer et à conquérir.

1) *Le mur du son* : entre Icare et Prométhée un éloge ambigu du visionnaire

Si on peut trouver dès les premiers films de Lean plusieurs des caractéristiques de ce type de héros visionnaire, les personnages de *Ceux qui servent en mer* et d'*Heureux mortels* mettent surtout l'accent sur le collectif et adhèrent à des valeurs de modération qui les ancrent dans la vie ordinaire plutôt que dans l'exceptionnel attaché à l'héroïsme romantique. Pip dans *Les Grandes espérances* apparaît trop égoïste pour que son destin prennent une dimension historique, ce qui le motive n'est pas comme Alec dans *Brève Rencontre* « un désir profondément ancré de faire le bien », ni un idéal politique ou une soif d'aventure et de découverte, mais sa réussite sociale et sentimentale personnelle. *Le mur du son* est le premier film de Lean a véritablement fixer le type du héros visionnaire. En 1952 il annonce déjà, tout en restant ancré dans les conventions du mélodrame familial, la veine épique à travers l'imagerie spectaculaire des scènes de vol et le personnage de John Ridgefield, pionnier de l'aviation et entrepreneur dont le charisme annonce celui du colonel Nicholson ou de Lawrence dans sa capacité à enrôler les autres hommes au service de sa vision de l'avenir. Il est le prototype du « visionnaire qui sacrifie tout à sa vision[144] » que l'on retrouve dans *Le Pont de la rivière Kwai* et *Lawrence d'Arabie* ; il incarne le triomphe de cet élan visionnaire intransigeant qui est prêt à sacrifier les hommes, jusque dans son entourage le plus proche, pour accomplir son idéal. Si le film montre, comme nous le verrons, les ambiguïtés du personnage, il en épouse ultimement les objectifs et célèbre ses accomplissements. Un film comme *Docteur Jivago*

[144] Michael Anderegg, *op. cit.,* p.78.

présente en quelque sorte le contrepoint du visionnaire romantique. Le personnage Jivago est, comme Alec Harvey, un médecin au « désir profondément ancré de faire le bien » ; il est aussi un poète habité par une riche vision intérieure. Mais son attitude passive de témoin face à l'histoire brutale de la Russie en fait un contre-exemple qui expose les failles et les dangers du romantisme visionnaire dont le personnage de Ridgefield est l'exemple positif. Les deux films et la trajectoire de leurs protagonistes définissent les deux pôles entre lesquels le cinéma de Lean exploite et redéfinit les caractéristiques du héros romantique.

Le mur du son arrive après deux films (*Les Amants passionnés* et *Madeleine*) consacrés à des héroïnes plutôt que des héros, et qui explorent leur rapport aux sentiments et à la sexualité. C'est donc un retour vers un univers plus « viril », avec un récit centré sur l'industrie aéronautique dans la Grande-Bretagne d'après-guerre. Le film traite de la mise au point d'un avion supersonique en Grande-Bretagne et propose une réécriture fictionnelle et patriotique de l'histoire de l'aviation après-guerre où ce sont des britanniques qui parviennent les premiers à franchir *Le mur du son*[145]. Lean dira avoir eu l'idée d'un film sur l'aviation et *Le mur du son* en apprenant la mort accidentelle du fils de l'aviateur et industriel britannique Geoffrey de Havilland en 1946[146]. Le scénario de Terrence Rattigan intègre l'annonce de cet accident – c'est même l'un des éléments qui poussent les personnages à accélérer leurs propres recherches –, mais dans le même temps Geoffrey de Haviland fournit le modèle du personnage principal : l'entrepreneur John Ridgefield (Ralph Richardson), lui aussi ancien aviateur devenu industriel puissant et anobli, dont le fils trouve la mort dans un accident d'avion. Le film se fait l'écho des grands espoirs suscités par les modèles d'avions développés par De Havilland, dont les appareils de Ridgefield dans le film sont inspirés[147], et s'inscrit dans un moment d'optimisme et d'enthousiasme du public pour le développement aéronautique et l'avenir industriel de la nation : « *Le mur du son* capture ce moment trop bref de la Grande-Bretagne d'après-guerre durant lequel régnait la modernité : quand les scientifiques et les ingénieurs, les designers et les architectes croyaient réellement que les épées pouvaient être transformées en soc de charrue[148] ». Sorti en 1952, le film montre des héros militaires de la Royal Air Force devenir

[145] En réalité le premier à franchir *Le mur du son* fut le pilote d'essai etatsuniens de l'US Air Force, Chuck Yaeger en 1947.
[146] Bronwlow, *op. cit.,* p. 310.
[147] Adrian Smith, « Dawn of the Jet Age in Austerity Britain: David Lean's *The Sound Barrier* (1952) », in *Historical Journal of Film, Radio and Television* Vol. 30, No. 4, Decembre 2010, p. 497.
[148] Texte original : « The Sound Barrier captures that all too brief moment in post-war Britain when modernity reigned: when scientists and engineers, designers and architects, really did believe swords could be turned into ploughshares », Adrian Smith, « Dawn of the Jet Age in Austerity Britain: David Lean's *The Sound Barrier* (1952) », *op. cit.,* p. 489, je traduis.

les pionniers du développement industriel de la nation dont ils assurent par leur maintien à l'avant-garde du progrès technique. Le producteur du film, Alexandre Korda, résume les enjeux de cette production dans des termes dont le volontarisme patriotique souligne une continuité avec la propagande des années de guerre : « Notre ambition était de faire un film qui montre le génie des constructeurs d'avions britanniques, la part d'aventure qu'implique la fabrication et la mise au point de l'aéroplane moderne, et les grands accomplissements de la Grande-Bretagne dans la création des avions les plus modernes[149] ».

Avant de trouver le sujet de son film, Lean avait envisagé un biopic consacré à de grands explorateurs comme David Livingston (1813-1873), Georges Mallory (1886-1924) et Andrew Irvine (1902-1924) ou Robert Falcon Scott (1868-1912). Il jugera finalement ces histoires trop datées[150], mais s'intéresser à la vie des pilotes d'essai lui permet d'aborder des thèmes assez similaires dans un contexte plus contemporain : il s'agit de s'élancer vers un espace jusque-là inaccessible à l'humanité et de s'en assurer la maîtrise. Les explorations de Livingstone ou de Scott sont contemporaines de l'apogée de l'Empire britannique et l'on peut, comme John Orr, voir dans *Le mur du son* les derniers soubresauts du rêve impérial lorsque les personnages débarquent à l'aéroport du Caire et « se baladent sur le tarmac comme s'il s'agissait d'une simple extension de l'espace aérien et du territoire britannique[151] ». Le voyage vers Le Caire cristallise ce fantasme d'une puissance britannique encore intacte ; il traduit l'assurance et l'esprit de conquête qui animent les pilotes dans le film. L'avion survole la ville de Paris soudain réduite au tracé de ses rues, les massifs alpins écrasés par cette vue en plongée ; les grandes réalisations humaines mais également les grands monuments naturels perdent de leur superbe. Le personnage de Susan (Ann Todd), la fille de John Ridgefield qui accompagne ici son mari, le pilote d'essai Tony Garthwaite (Nigel Terry), remarque : « La Terre semble bien petite et insignifiante, je ne suis pas sûre que ça me plaise », la réponse de Tony est significative : « Cette vieille Terre est finie. Lève les yeux. L'avenir est là-haut, dans l'espace » (figure 2.1). L'aviation, en abolissant la distance entre la Grande-Bretagne et ses anciennes colonies, parachève le rêve impérial qui doit désormais laisser la place à une nouvelle étape expansionniste : au-delà de la sphère terrestre avec la conquête spatiale.

[149] Texte original : « Our ambition was to make a film which shows the genius of British aeroplane builders, the high adventure which goes in the making and testing of the modern aeroplane and the great achievements of Britain in the creation of the most modern aircraft. », *Ibid*., p.488, je traduis.
[150] Stephen Silverman, *David Lean*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1989, p.90.
[151] Texte original : « At Cairo airport they stroll out onto the tarmac as if it were a simple extension of British airspace and British territory », John Orr, *op. cit.*, p.78, je traduis.



Figure 2.1 *Le mur du son* : la trainée de fumée à peine visible de l'avion contraste avec la présence massive de la montagne, mais suggère aussi l'affranchissement des contraintes terrestre et l'élan vers l'espace.

Silver et Ursini font un rapprochement entre le thème de l'aviation et le mythe d'Icare, mort d'avoir voulu voler trop près du soleil[152]. La trajectoire tragique de Tony, qui meurt lors d'un vol d'essai du prototype d'avion supersonique conçu dans les usines de Ridgefield, peut effectivement être rapprochée du destin d'Icare. De plus, le film suggère à plusieurs reprises que l'ambition de Ridgefield pourrait bien être de l'hubris, un défi lancé aux lois de la nature, voire aux lois divines, qui appelle immanquablement le châtiment du destin. Ridgefield lui-même évoque auprès de Tony les remarques de ceux qui au début de l'aviation affirmaient : « Si Dieu avait voulu que nous volions, il nous aurait donné des ailes » et ceux qui disent aujourd'hui « Ce mur du son Dieu, ne l'a pas construit pour rien. » Cependant, le film convoque explicitement une autre figure mythologique pour caractériser John Ridgefield et ses pilotes : celle de Prométhée. Ridgefield baptise son avion supersonique du nom du titan qui a volé le feu aux dieux pour l'offrir aux hommes. S'il évoque le destin tragique de Prométhée condamné par les dieux à une souffrance éternelle pour les avoir défiés, Ridgefield ajoute « mais le monde eut le feu ». Le mythe de Prométhée expose les ambivalences du héros visionnaire, d'un côté il le hisse au rang d'une figure mythologique dont le sacrifice a fait le bien de l'humanité, de l'autre il souligne également le lourd prix à payer pour le progrès ainsi que la part d'orgueil impliqué dans son geste.

[152] Silver, Ursini, *op. cit.*, p.100.

Le Prométhée antique est à la fois le bienfaiteur de l'humanité, et, dans certaines versions du mythe, son créateur ; mais son histoire est surtout une mise en garde contre l'hubris qui l'a poussé à vouloir s'égaler aux dieux ; son destin est d'abord un contre-exemple[153]. C'est durant la période romantique qu'il devient pour Goethe, Shelley et Byron l'incarnation de l'homme qui affirme son autonomie face aux dieux : « Prométhée se dresse contre les dieux parce que ces derniers veulent l'empêcher de créer, veulent se réserver le monopole de la création[154]. » Percy Shelley peut ainsi écrire, dans la préface de *Prométhée Déchaîné*, que Prométhée est « le type de la plus haute perfection de nature morale et intellectuelle, poussée par les motifs les plus purs et les plus authentiques vers les meilleurs et les plus nobles fins[155]. » Le Prométhée byronien quant à lui affirme héroïquement le génie humain dans un univers hostile ou indifférent[156]. Le bref poème de Byron glorifie l'homme conscient de « sa propre et sa funèbre destinée », qui trouve malgré la souffrance et la mort son triomphe dans l'affirmation de sa liberté : « Jusqu'en la torture, il peut percevoir/sa propre récompense ramassée,/Triomphante ou elle ose défier,/Et faire de la mort une victoire[157] ». Mais la référence à Prométhée a aussi pu servir de mise en garde contre une science dévoyée qui joue avec des forces qui la dépasse : Mary Shelley donne ainsi à son célèbre *Frankenstein* (1818) le sous-titre « ou le Prométhée moderne ». La fortune littéraire puis cinématographique de ce texte séminal a façonné avec d'autres, *L'étrange cas du docteur Jekyll et Mr Hyde* (Robert Stevenson, 1886) à *L'Homme invisible* (H. G. Wells, 1897), la figure du savant fou qui, dans l'imaginaire du fantastique et de la science-fiction, cristallise à la fois les craintes suscitées par le progrès scientifique[158].

Comme le souligne Marcia Landy à propos du contexte des années d'après-guerre partagé entre le retour de la paix et les débuts de la guerre froide, « l'enthousiasme pour les solutions rationnelles de la science coexistait inconfortablement avec la peur de la désintégration sociale et du conflit mondial[159] ». Si la mise en garde contre les dangers de la science entre les mains d'individus déséquilibrés ou corrompus est un lieu commun des cinémas d'horreurs et de science-fiction, le cinéma britannique voit dans les années 1950 le

[153] Voir Antoine Thivel. « Prométhée, personnage romantique ». In *Le Romantisme et la Grèce*, *Cahiers de la Villa Kérylos*, vol. 4, 1994. pp. 14-27.
[154] Antoine Thivel. « Prométhée, personnage romantique», in *op. cit.,* p.23.
[155] Texte original : « the type of the highest perfection of moral and intellectual nature, impelled by the purest and the truest motives to the best and noblest ends », Percy Bysshe Shelley, *The Major Works, including poetry, prose, and drama*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p.230, je traduis.
[156] Voir Peter Thorslev, *op. cit.,* pp. 121–123.
[157] Lord Byron, « Prométhée », in *Poèmes*, traduction de Florence Guilhot et Jean-Louis Paul, Paris, éditions Allia, p.91.
[158] Voir Hélène Machinal (dir), *Le Savant fou*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
[159] Texte original : « But the enthusiasm for rational solutions through science coexisted uneasily with fears of social disintegration and global conflict », Marcia Landy, *op. cit*., p.403, je traduis.

développement d'un discours plus ambivalent autour du progrès scientifique où, ainsi que l'a remarqué Jean François Baillon, le déséquilibre mental « passager ou structurel est inhérent au processus de découverte scientifique[160] ». Des films comme *Four-Sided Triangle* (Terence Fisher, 1953) ou *Corridors of Blood* (Robert Day, 1958) ne se bornent pas à condamner le mésusage de la science, mais suggèrent que cette dernière « n'avance que sur ses propres décombres[161] ». Ainsi, le scientifique visionnaire ne peut être qu'un facteur de déséquilibre, et le chaos et la destruction qu'il entraîne sont une étape des grandes avancées scientifiques. *Le mur du son* n'appartient ni à la science-fiction ni au genre horrifique, mais la référence prométhéenne et les craintes formulées tout au long du film quant aux conséquences potentielles de la technologie de pointe développée par Ridgefield, traduisent bien des « peurs de désagrégations sociales ».

Le destin de Tony, qui meurt lors d'un vol d'essai en tentant de franchir *Le mur du son*, est exemplaire de la complexité de la référence prométhéenne. Il paye de fait le prix de son défi contre la nature ; son hubris est d'ailleurs suggéré à plusieurs reprises par sa tendance à répondre chaque fois qu'on le questionne sur les difficultés de son travail : « C'est du gâteau ». Cette désinvolture fait pendant à sa fascination pour le ciel. Dès la première séquence du film, il apparaît les yeux rivés sur les acrobaties aériennes d'un avion parmi les nuages, et durant la séquence précédant son accident il contemple les étoiles sur la terrasse de sa chambre. Lorsqu'il rejoint sa femme, il lui dit regretter de ne pas l'avoir rencontrée dix ans plus tôt : « Parce qu'on aurait été marié dix ans de plus ». Le dialogue laisse planer une ombre sur leur avenir que viendra confirmer la suite des événements, comme si Tony avait le pressentiment de sa fin prochaine. La séquence de l'accident suggère fortement qu'il choisit lui-même la mort. Lorsqu'il perd les commandes de son avion, il refuse d'obéir aux injonctions de Will, l'ingénieur qui a conçu l'appareil et supervise les essais, et qui lui ordonne par trois fois de s'éjecter. Sa mort est décrite comme inévitable : « Tony savait qu'il menait une bataille qu'il ne pouvait gagner », dit Will à Susan après l'accident. En acceptant ainsi les conséquences les plus terribles de son rêve de voler jusqu'aux plus extrêmes limites, Tony rejoint l'héroïsme sublime de Prométhée tel qu'il est dépeint par Byron, endurant stoïquement le châtiment divin. Il transforme d'autant plus sa mort en victoire qu'elle ouvre la voie à un autre pilote qui, en découvrant les causes des échecs précédents, parvient à réussir l'exploit pour lequel Tony s'est

[160] Jean François Baillon, « Du savant fou à la folie de la science: raison et déraison dans le cinéma britannique à l'âge nucléaire 1950-1965 », in Helène Machinal, *op. cit.*, https://books.openedition.org/pur/52933?lang=fr. consulté pour la dernière fois le 25/07/2023.
[161] *Ibid.*

sacrifié.

Le personnage de Susan, fille de Ridgefield et épouse de Tony, est l'antagoniste de l'élan prométhéen de son père et de son époux. C'est elle qui demande à son père si « La possibilité de voyager à plus de 3200 km/h sera une bénédiction pour l'espèce humaine », et c'est elle qui prend la décision après la mort de son mari de soustraire son fils à l'influence potentielle de son grand-père : « Tu aimerais que je te considère comme un visionnaire ? Eh bien ton rêve a tué mon mari et mon frère, et moi vivante, il ne tuera pas mon fils. Il y a de bons rêves et d'autres néfastes », lance-t-elle à Ridgefield alors qu'un pilote s'apprête à nouveau à tenter l'exploit qui a coûté la vie à son mari. Pour dramatiser la quête technologique des personnages, le film utilise les ressorts du mélodrame familial, le conflit entre les générations et l'opposition genrée entre les hommes portés vers le monde extérieur et l'aventure, et les femmes attachées au foyer et garantes de l'unité familiale. Alors que les films réalisés pendant la guerre comme *Ceux qui servent en mer* et *Heureux mortels*, mettaient l'accent sur la complémentarité entre ces deux visions et faisaient de l'unité familiale le reflet d'une société harmonieuse, ici, la désagrégation de la cellule familiale témoigne au contraire de la menace que fait peser l'engagement fanatique de Ridgefield dans la réussite de son projet. John Ridgefield apparaît à plusieurs reprises comme un personnage froid et indifférent qui, après l'enterrement de son fils mort dans un accident d'avion, se précipite chez lui sans chagrin visible pour déballer la maquette de son futur avion. Après la mort de Tony, nous le découvrons occupé à écouter en boucle l'enregistrement de la boîte noire pour découvrir les raisons de l'échec de son beau-fils.

Dans un film qui lie ainsi les enjeux publics (la création d'un avion supersonique) et privé (les dysfonctionnements de la famille Ridgefield), pour que le triomphe du héros visionnaire soit complet, il importe que les antagonismes qui ont divisé la famille puissent se résoudre dans les séquences finales. Par son détachement extrême et son caractère obsessionnel, Ridgefield prend le risque d'apparaître comme un monstre froid. Il préfigure le personnage de Lawrence, ou de Strelnikov dans *Docteur Jivago* qui « refuse consciemment la part humaine de sa personnalité et se coupe à dessin de la société des gens ordinaires[162] ». Cependant, contrairement aux figures tragiques qui vont suivre, John Ridgefield triomphe, mais ce triomphe doit aussi passer par son humanisation. C'est le spectacle qu'il offre à Susan (et aux spectateurs) de son émotion, voire de sa panique pendant qu'il suit avec une radio la retransmission du vol réussi de Philip Peel qui permet de le réaliser. Un gros plan décadré sur son visage, qui rappelle

[162]Texte original : « he consciously denies the human side of his character and purposely separates himself from normal society », Alain Silver et James Ursini, *op. cit.,* p.102, je traduis.

un procédé similaire employé dans *Brève Rencontre* pour traduire le trouble et les envies suicidaires de Laura Jesson, qui révèle toute la profondeur de son angoisse, et le rapproche du monde féminin des émotions et des sentiments qui vont enfin permettre à sa fille de le comprendre. C'est paradoxalement en perdant une partie de son aura d'indifférence et de dureté qu'il devient pleinement une image de Prométhée souffrant pour les dons qu'il offre à l'humanité.

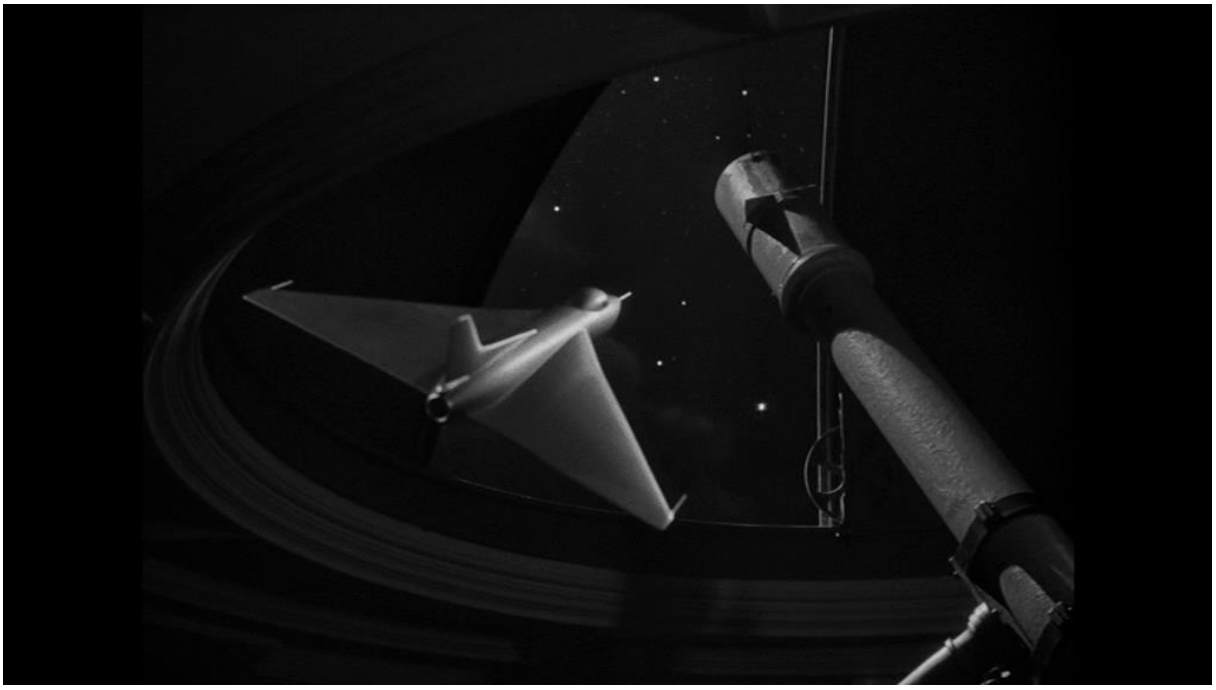

Figure 2.2 *Le mur du son* : le plan final du film suggère le caractère inextinguible de l'expansion humaine le télescope et la fusée pointés dans la direction du ciel étoilé désignent la conquête de l'espace comme prochaine étape de la vision héroïque de Ridgefield.

La séquence finale met en scène le retour de Susan, et de son jeune fils, auprès de son père marquant à travers la réunion de l'ensemble du clan Ridgefield la réconciliation des deux visions antagonistes. Le dernier plan montre le télescope de Ridgefield, ainsi que la maquette d'une fusée elle-même orientée vers les étoiles soulignant l'impulsion irrépressible de l'humanité vers des horizons toujours plus lointains au mépris de tous les obstacles naturels ou non (figure 2.2).

2) *Docteur Jivago* : le poète romantique face au fanatisme prométhéen

Si *Le mur du son* anticipe à plusieurs titres les films épiques de la période internationale de Lean, *Docteur Jivago* appartient pleinement à ce cycle et met à nouveau en scène des individus aux prises avec l'Histoire. Pourtant à l'opposé du héros prométhéen qui revendique et assume un destin grandiose qui le place en tête de l'aventure collectives des peuples, le protagoniste éponyme de *Docteur Jivago* se présente comme l'antithèse d'un John Ridgefield par sa position de retrait face à l'Histoire et même face à l'action. Dans ses notes préparatoires pour l'adaptation du roman de Boris Pasternak, le scénariste Robert Bolt décrit le récit comme « une aventure de l'esprit et du cœur, non du corps » et insiste sur le fait que « Jivago est presque toujours passif sur le plan physique » ; pour lui le drame repose justement sur le contraste entre une action paroxystique et violente, la Révolution puis la guerre civile, et « la vie intérieure douce et contemplative de Jivago[163] ». Pourtant, comme la plupart des héros de Lean, Jivago est bel et bien un être en mouvement, et son histoire est rythmée par ses déplacements dans l'espace. Mais ici, le mouvement vers l'ailleurs comme le retour vers le foyer, résulte plus de la pression d'événements extérieurs que d'une impulsion profonde du personnage. Au début du film, c'est la mort de sa mère qui entraîne le départ du petit Iuri Jivago depuis l'Oural vers Moscou ; la Première Guerre mondiale, l'envoi ensuite sur le front, puis les retombées de la révolution le ramènent, avec sa famille, dans la datcha familiale de Varykino dans l'Oural. Jivago est alors enlevé et incorporé de force à une milice de l'armée rouge. Des paysages variés défilent à l'écran : forêt, lac gelé, champs de blé, steppes enneigées qui servent aux batailles et à la fuite désordonnée d'hommes et de femmes ordinaires déracinés par les destructions. Le long retour de Jivago vers Varykino passe par une succession de fondus enchaînés sur des steppes enneigées. Nous sommes loin du défi prométhéen lancé à la nature, l'enchaînement monotone des mêmes paysages blancs compose plutôt un horizon d'errance et d'aliénation qui mène le héros désorienté à halluciner la présence de son épouse et de leur enfant parmi les réfugiés.

Cette posture de retrait par rapport à l'action, conduit Mélanie Williams à faire de *Docteur Jivago* la première étape d'une tentative pour « féminiser le film épique[164] ». Les deux films suivants du réalisateur, *La Fille de Ryan* et *La Route des Indes*, s'attachent à des trajectoires de femmes où, comme dans *Docteur Jivago*, la thématique historique qui caractérise

[163] Robert Bolt, « notes on Doctor Zhivago » repris dans Sandra Lean et Barry Chattington, *David Lean : un portrait intime*, St-Sulpice, édition Airelles, 2003, p.26.
[164] Mélanie Williams, *op. cit.,* pp.175-179.

le mode épique chez Lean se complique de problématiques plus intimes et sentimentale. Le film de 1965 s'attache à la destinée d'un personnage masculin, néanmoins le caractère central de l'histoire d'amour entre Jivago et son amante Lara, et la thématique de l'adultère invite à le rapprocher d'œuvres antérieures comme *Brève Rencontre* et *Les Amants passionnés*. Le cycle toujours recommencé de rencontres fortuites, retrouvailles et séparations, qui caractérisent la relation de Jivago et de Lara, rapelle effectivement la répétition des rencontres entre Mary et Steven dans *Les Amants passionnés* à différentes étapes de leur vie. Surtout, l'attitude contemplative de Laura Jesson et de Mary Justin, toutes deux figées dans une posture de remémoration ou l'action n'existe qu'à travers le ressassement d'une histoire déjà terminée, trouve un écho certain dans la passivité constitutive d'Iuri Jivago.



Figure 2.3 *Docteur Jivago* : l'image de Jivago à l'arrêt en plein milieu d'une route incarne son indécision et sa passivité.

Comme les héroïnes des mélodrames de l'adultère, Jivago est incapable de concilier l'urgence de son désir pour Lara et la pression du devoir qui l'enjoint à la fidélité envers son épouse. À ce titre, l'image qui exprime la position occupée par Jivago est un plan qui précède son enlèvement par l'armée rouge : Il est filmé en plan américain sur son cheval à l'arrêt au milieu de la route qui relie Yuriatin (où se trouve son amante Lara), à Varykino (où l'attend son épouse Tonya). Au cours de la séquence précédente, il a annoncé à Lara son intention de ne plus revenir et de mettre fin à leur liaison. Mais son arrêt en milieu du chemin du retour, et le plan rapproché sur son visage mouillé de larmes expriment surtout son incapacité à choisir entre la maîtresse et l'épouse (figure 2.3). Le personnage de Jivago n'est pas caractérisé par le ressassement

comme Laura et Mary, mais il partage leur indécision et leur attentisme ; il est toujours dans un entre-deux incapable de choisir et c'est en définitive l'Histoire, sur laquelle il n'a aucune prise, qui façonne son destin.

Dans *Docteur Jivago*, la figure héroïque traditionnelle de l'homme d'action s'incarne dans des personnages pourtant désignés structurellement comme des antagonistes qui s'opposent au bonheur du personnage titre : il s'agit de Komarovski (Rod Steiger) et de Pavel Antipov (Tom Courtenay), qui est le plus souvent désigné sous le nom de Pacha puis de Strelnikov. Komarovksi est un avocat moscovite influent dans la Russie tsariste. Il est initialement introduit comme le « protecteur » de la mère de Lara, puis de Lara elle-même qu'il viole avant d'en faire sa maîtresse. Lorsqu'il réapparaît à la fin du film, il est devenu un membre influent du nouveau régime soviétique. Pavel Antipov, de son côté, est au départ un jeune socialiste idéaliste amoureux de Lara. Après la Première Guerre mondiale, il disparaît puis réapparaît sous le nom de Stelnikov. Chef militaire de la révolution, il est comme John Ridgefield habité par un idéal qui dirige toutes ses actions, et sa foi dans la marche de l'Histoire et de la révolution, quel qu'en puisse être le coût humain rejoint l'absolu du projet du progrès technique dans *Le mur du son*. Le fanatisme de Strelnikov et l'égoïsme de Komarovski incarnent deux extrêmes qui en font paradoxalement des figures plus proches du héros traditionnel, comme le remarque Constantine Santas ; ils possèdent tous deux « la volonté de puissance et l'énergie » nécessaire « pour faire avancer l'action[165] ». C'est ainsi Komarovski qui est à l'origine, certes involontairement, de la rencontre entre Jivago et Lara lorsqu'il fait venir des médecins, dont Jivago, pour sauver la vie de la mère de Lara qui vient de faire une tentative de suicide. Il est également l'instrument de la séparation finale des deux amants et il triomphe en partie sur son rival en emportant Lara avec lui.

Pacha/Strelnikov est dans *Docteur Jivago*, le personnage le plus proche du héros prométhéen. Son opposition avec le héros permet de mieux cerner le discours élaboré par le film. C'est à travers Lara que les deux personnages sont liés (ils en sont respectivement l'époux et l'amant). Au-delà de la potentielle rivalité amoureuse, ce lien permet de renforcer leur antagonisme puisqu'on peut dire que leur vision respective du monde s'exprime dans leurs attitudes respectives à l'égard de Lara. Lors de son voyage en train de Moscou vers Varykino dans l'Oural, Jivago rencontre le commandant Strelnikov à bord de son train spécial. Sur la route, après avoir été le témoin des atrocités commises sur ses ordres ; lors de leur confrontation,

[165] Constantine Santas, *The Epic Films of David Lean*, Plymouth, Scarecrow Press, 2012, p.73.

Jivago l'interpelle sur les massacres commis, mais Strelnikov lui oppose une froide indifférence. Il reconnaît même assiéger la ville de Yuriatin alors que Lara, sa femme, s'y trouve. Strelnikov affirme que « la vie privée est morte en Russie, l'Histoire l'a tuée ». Il reconnaît en Jivago l'écrivain dont il admirait la poésie avant-guerre, mais ajoute : « Je ne l'admirerais plus maintenant. Je la trouverais ridiculement personnelle. Sentiments, impressions, affections. Cela semble dérisoire, aujourd'hui ». À l'opposé, lorsque le commandant l'interroge sur ses intentions, le poète-médecin répond : « Seulement vivre ». Le visionnaire prométhéen apparaît ainsi comme une figure totalitaire à la poursuite d'un absolu politique qui commande la soumission totale de l'individu aux impératifs de l'Histoire et la négation des sentiments. L'ambition en apparence modeste de Jivago devient une forme de résistance, une défense de l'humanité ordinaire contre le fanatisme des héros visionnaires perdus dans l'abstraction des idées (figure 2.4).



Figure 2.4 *Docteur Jivago* : le visage impassible de Strelnikov exprime l'inflexibilité fanatique du révolutionnaire prométhéen.

David Lean reconnaissant le caractère atypique de son héros, qui « ne fait pas grand-chose » et laisse les événements se dérouler autour de lui, et le définit avant tout comme un « observateur[166] ». Les gros plans récurrents sur le visage d'Omar Sharif où ressort son regard bleu particulièrement expressif contribuent à cette caractérisation de Jivago qui réagit à défaut

[166] Texte original : « I think one of the most difficult thing in *Zhivago* is the character of Zhivago, himself, because he's not a typical screen hero. He is an observer. He doesn't often happen on the screen. The hero is always the doer », Robert Stewart, « David Lean Interview », in Steven Organ (dir), *David Lean: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009, p.25, je traduis.

d'agir lui-même. Il est avant tout un témoin comme lors de la répression de la manifestation socialiste au début du film, on nous montre la charge des cavaliers et la fuite chaotique des manifestants, avant de couper sur un gros plan de Jivago qui assiste à la scène depuis son balcon. La terreur et la tristesse qui se lisent sur son visage témoignent de la brutalité hors champ et mettent implicitement en accusation la violence inhérente à la volonté de puissance qu'elle prenne la forme de la monarchie tsariste ou de la révolution. La vision prométhéenne, telle qu'elle s'incarne dans *Le mur du son*, est fondamentalement un désir de puissance, l'affirmation de la domination de l'humain sur la nature où le progrès se confond avec un projet d'expansion infini. La voix critique, portée à l'intérieur de ce film par Susan, exprime toute l'ambivalence et le potentiel destructeur d'une telle vision absolutiste, mais les ambiguïtés sont résorbées dans la réconciliation finale du père et de la fille.

Pour Guy de Mallac, le roman de Boris Pasternak dramatise le conflit entre « le rêve prométhéen » de l'Union soviétique qui à travers l'industrialisation et la mécanisation entend refonder la vie par la technique et une conception panthéiste et vitaliste insistant sur l'authenticité d'une vie proche des rythmes de la nature[167]. Le Jivago de Pasternak affirme l'indépendance et le foisonnement irréductible de la vie contre ceux qui veulent la transformer et la contrôler :

> Transformer la vie ! Ceux qui parlent ainsi en ont peut-être vu de toutes les couleurs, mais la vie, ils n'ont jamais su ce que c'était, ils n'en ont jamais senti le souffle, l'âme. L'existence pour eux, c'est une poignée de matière brute qui n'a pas été ennoblie par leur contact et qui attend d'être travaillée par eux. Mais la vie n'est pas une matière ni un matériau. La vie si vous voulez le savoir, n'a pas besoin de nous pour se renouveler et se refaçonner sans cesse, pour se refaire et se transformer éternellement[168]

Les dialogues du film ne reprennent pas une affirmation aussi forte de l'élan vital qui circule dans la nature contre une modernité industrielle et politique purement mécanique, mais on en trouve des échos à plusieurs moments. Lorsqu'il est étudiant en médecine Jivago, malgré les encouragements de son professeur à se diriger vers la recherche, choisit la médecine générale parce que comme le dit le professeur : « il veut voir la vie ! ». Le personnage revendique son statut de soignant en contact direct avec la vie dans ce qu'elle peut avoir de plus concret plutôt que la plongée vers l'inconnu qu'est la science spéculative. Ce choix souligne tout ce qui le sépare de la pulsion prométhéenne vers l'inconnu et la poursuite des secrets de l'univers.

[167] Guy de Mallac, « Zhivago versus Prometheus », in *Books Abroad*, Vol. 44, No. 2 (Spring, 1970), pp. 227–231
[168] Boris Pasternak, *Le Docteur Jivago*, Paris, Gallimard, 1958, p.407

À bien des égards, Jivago incarne bien la profession de foi d'Alec Harvey dans *Brève Rencontre* déjà citée. Il est non seulement médecin mais il est aussi poète. Son choix de laisser partir Lara à la fin du film pour qu'elle puisse échapper sous la protection de Komarovski aux persécutions soviétiques témoigne de son abnégation. Pour autant, Jivago est aussi parfois montré comme égoïste, à commencer par sa liaison adultère avec Lara qui l'éloigne de son épouse et de son enfant nouveau-né. De même, s'il s'oppose à l'intransigeance révolutionnaire, il n'en est pas moins lui aussi à la poursuite d'un idéal personnel.



Figures 2.4.1-2.4.3 *Docteur Jivago* : le regard du poète au milieu des jonquilles (en haut), transcende la réalité matérielle pour établir un lien secret entre la nature et sa muse, le fondu enchainé associe la jonquille (au milieu) avec Lara (en bas)

Le regard de Jivago est à ce titre d'une importance capitale et joue un rôle structurant dès sa première apparition. La séquence de l'enterrement de sa mère est montée en raccord regard, alternant les champs-contrechamps entre le petit Iuri et tous les éléments qui attirent son attention : le cercueil filmé en contre-plongée du point de vue de l'enfant ; les jambes des porteurs du cercueil, et, à la faveur d'un panoramique, la tombe ouverte sur le côté ; son oncle et sa tante en prière ; les feuilles mortes et le vent agitant la cime des arbres ; le couvercle que l'on referme sur la défunte. La présence d'un plan au point de vue impossible – à l'intérieur du cercueil déjà refermé et mis en terre, suivi par un gros plan sur l'enfant puis un panoramique sur l'envol des feuilles mortes emportées dans le ciel accompagné par la musique extradiégétique de Maurice Jarre – annonce déjà la dimension créative de ce regard qui relie les signes de l'autonome et de la mort, et met en résonnance les rituels humains avec les rythmes de la nature. Sous l'œil de Jivago, les flocons de neige incrustés dans une vitre gelée

disparaissent en fondu pour devenir un champ de jonquilles en pleine floraison au printemps ; au milieu des fleurs, Jivago regarde la nature autour de lui (fig. 2.4.1). La caméra zoome sur l'une des fleurs (fig. 2.4.2), le jaune envahit l'écran puis disparaît en fondu pour dévoiler le visage de Lara dont le regard est éclairé par un bandeau de lumière (fig. 2.4.3). La scène est accompagnée par la mélodie sentimentale de Maurice Jarre dont le lyrisme appuie la dimension subjective des images et des enchaînements. À travers le regard de Jivago des correspondances s'établissent entre les saisons, la végétation, les couleurs et les personnes. Toute la vie de l'univers apparaît dans sa complexité et son interdépendance pleine d'accords secrets que seul peut révéler le regard du poète. Lara se confond ainsi aux yeux de Jivago avec la nature et donc avec la vie, c'est en elle qu'il puise son inspiration poétique, c'est d'ailleurs son nom qui est donné au recueil de poèmes que nous voyons dans la première séquence du film. C'est d'ailleurs lorsqu'il se réfugie avec elle à Varykino lors de leurs derniers moments ensemble que nous voyons pour la première fois Jivago se consacrer à l'écriture de ses poèmes.





Figures 2.5.1-2.5.2 *Docteur Jivago* : en haut, dans la datcha de Varykino, les deux amants déjà séparés par une porte vitrée : Lara endormi au premier plan délaissé par Jivago plongé dans la rédaction de ses poèmes. En bas, des années plus tard, une vitre sépare à nouveau les deux amants et empêche leurs retrouvailles.

Dans le décor gelé de la datcha de Varykino devenu un lieu presque féérique, un « vestige de l'élégance prérévolutionnaire[169] » figé dans une sorte d'intemporalité par l'action de la neige, Jivago et Lara trouvent un refuge loin de la furie révolutionnaire. Les menaces extérieures qui pèsent sur les deux amants sont incarnées par le hurlement des loups que l'on entend au loin dans la nuit. Alors que le roman s'achève sur un ensemble de poèmes attribués à Jivago, le film ne nous fait ni lire ni entendre la poésie de Jivago, elle reste un mystère d'autant plus attrayant qu'il est dérobé à notre attention. Nous voyons seulement Jivago écrire à la lumière d'une chandelle le nom « Lara » sur une feuille blanche, puis Lara découvre les poèmes ; sa lecture est silencieuse, mais son émerveillement est traduit par la musique. Des poèmes elle dit simplement : « Ce n'est pas moi Iuri », Jivago proteste, elle ajoute « Non, c'est toi ». Les séquences à Varykino marquent à la fois le climax et la fin de leur relation, comme le note Mélanie Williams : « la scène d'amour qui suit est, suggère le film, le moment où est conçue leur fille, ainsi la création artistique et la création d'une nouvelle vie sont fortement alignée[170] ».

Cependant, la scène témoigne là aussi d'une certaine ambivalence de la part de Jivago, c'est un poète qui tire son inspiration de sa propre vie et de ceux qui l'entourent, malgré sa passivité il est ultimement capable de transfigurer sa vie dans son art et la réalisation des poèmes de Lara signe ainsi la fin de sa relation avec elle, puis qu'elle a porté ses fruits (figure 2.5.1). Lorsqu'il croit revoir Lara dans les rues, Jivago s'élance à sa poursuite, mais trop vieux et cardiaque, il meurt avant d'avoir pu la rattraper (figure 2.5.2). Il est significatif qu'alors même qu'Omar Sharrif est maquillé pour souligner le passage des années, Julie Christie dans cette séquence, apparaisse toujours aussi juvénile. Jivago ne poursuit plus une femme véritable, mais un idéal féminin qu'il a lui-même créé. Il ne reste plus à la fin que son legs artistique, les poèmes enfin publiés, et la transmission à sa fille, qu'il n'a pourtant jamais connue, de son don pour la musique. Comme lui, et comme sa mère avant lui, Tanya Komarova, nous dit son fiancé, est capable de jouer de la balalaïka sans avoir jamais appris. Cette conception du don artistique héréditaire, et l'intensité de sa vision poétique qui imprègne tout le film permettent malgré sa posture contemplative et la critique implicite de la rébellion prométhéenne de replacer

[169] Mélanie Williams, *op. cit.,* p. 198.
[170] Texte original : « the lovemaking that follows, the film implies, is when their daughter is conceived, and so artistic creation and the creation of new life are strongly aligned », Mélanie Williams, *op. cit.,* p.199, je traduis.

néanmoins le personnage de Jivago parmi les individualistes romantiques et visionnaires.

B. *Lawrence d'Arabie* et Lord Byron : le héros tragique

Les personnages du colonel Nicholson dans *Le Pont de la rivière Kwai* et de T. E. Lawrence dans *Lawrence d'Arabie*, meneurs d'hommes charismatiques et visionnaires, sont cousins de John Ridgefield comme de Strelnikov. Ils incarnent un type du héros militaire qui réapparaît dans *La Fille de Ryan* avec le personnage du commandant Doryan. Notre attention sera principalement concentrée sur *Lawrence d'Arabie*, dont le héros éponyme offre la figure la plus complexe. Cependant, leurs nombreuses caractéristiques communes nous invitent à les considérer au moins dans un premier temps ensemble : ce sont tous des officiers militaires, des personnages que leur statut de soldats préposés à l'action, tandis que leur rang les place dans une position d'autorité. Ils sont tous caractérisés par un désir de solitude que manifestent des séquences de promenades silencieuses au sein de paysages quasi déserts. Enfin, ce sont des Anglais déplacés vers les territoires disputés de l'Empire britannique : la Birmanie occupée par les Japonais dans *Le Pont de la rivière Kwai*, le Moyen-Orient où les puissances coloniales occidentales, la France et le Royaume-Uni, cherchent à s'affirmer face à l'Empire ottoman dans la région, l'Irlande avant l'indépendance lors de l'insurrection de Pacques 1916 dans *La Fille de Ryan*. Dans l'étude qu'il a consacrée aux films épiques de Lean, Constantine Santas observe la présence des catégories classiques de la tragédie dérivée de la poétique d'Aristote : la reconnaissance (« *anagnorisis* »), le retournement de situation (« *peripateia*») et la faute tragique (« *harmatia* »). Santas observe que ces éléments se retrouvent à des degrés divers dans toute l'œuvre de Lean, mais que c'est véritablement dans les films épiques « que les situations tragiques prirent toute leur dimension, peut-être parce que la plus grande complexité des intrigues ont permis d'accorder plus de place au développement des personnages[171] ».

1) Par-delà le tragique et l'épique, le modèle romanesque de Walter Scott

On retrouve dans les arcs narratifs de Iuri Jivago et de Rosy Ryan des éléments tragiques, à commencer par la faute. Le désir adultère du premier pour Lara l'entraine dans une vie

[171] Texte original : « But it was in the epics that the tragic situations took dimension, perhaps because the greater complexity of plots allowed room for tragic characters to fully develop » Constantine Santas, *The Epic Films of David Lean*, *op. cit*, p.xxxii, je traduis.

d'errance et il meurt en poursuivant l'apparition, réelle ou rêvée, de la femme aimée, tandis que les illusions romantiques de la seconde et son adultère entrainent son humiliation publique. Mais ce sont les trois héros militaires du cycle épique qui offrent les exemples les plus caractéristiques d'arcs tragiques. Nicholson est initialement présenté comme une figure de valeur dont la résistance à l'arbitraire de son geôlier japonais commande l'admiration de ses hommes. Mais son entêtement fanatique à maintenir la stricte discipline militaire et à prouver la supériorité des soldats britanniques le transforme en collaborateur qui construit un pont stratégique pour l'armée ennemie. Nicholson ne reconnaît sa faute qu'une fois confronté aux corps des membres du commando allié venu détruire le pont. La phrase « Qu'ai-je donc fait ? » exprime sa prise de conscience et son impuissance alors qu'il est tué dans la fusillade et que son corps s'effondre sur le détonateur et lance l'explosion de son grand œuvre. On peut reconnaître ici les différentes étapes de la tragédie : les péripéties qui voient Nicholson prendre l'ascendant sur son geôlier et la destruction du pont qui précipite la reconnaissance de la faute nécessaire à la transformation du personnage en figure tragique.

Cette dimension tragique propre des protagonistes des films épiques porte à son plus haut degré la veine individualiste qui traverse tout le cinéma de Lean. Si, dans *Ceux qui servent en mer* et *Heureux mortels*, l'individu doit s'intégrer dans un mouvement collectif et soumettre sa destinée personnelle aux intérêts de la communauté dans son ensemble, le héros égoïste (Nicholson, Lawrence), impose à ceux qui le suivent la vision qu'il a de son propre destin. Si l'on définit, comme Derek Elley dans son étude consacrée au film épique, les enjeux de l'épopée littéraire et par extension de ses équivalents cinématographiques comme la présentation « d'une identité nationale ou religieuse dans des périodes de changements[172] », cet individualisme pose question. La dimension mythopoïétique d'un genre dont la particularité est « de se fonder sur des événements réels, mais de les transmuter en une forme intemporelle[173] » conduit Elley à considérer que l'épopée ne trouve sa matière idéale que dans les époques éloignées de l'Antiquité et du haut Moyen Âge qui seules peuvent fournir la matière d'un récit épique ; les époques postérieures « ont dilué le héros au rang de simple aventurier[174] », malgré des qualités épiques comme la capacité à « présenter efficacement les conflits individuels sur une toile de

[172] Texte original : « one of the purposes of epic literature to present a national or religious identity in times of change », Derek Elley, *op. cit.*, p. 12, je traduis.
[173] Texte original : « It is the peculiar ability of the epic to derive its basis from very real events, but to transmute the ingredient into a timeless form », *Ibid.,* p. 12, je traduis.
[174] Texte original : « the post-early medieval period diluted the hero to mere swashbuckler », *Ibid.*, p. 12, je traduis.

fond plus vaste[175] ». Les films de David Lean, avec leurs sujets contemporains et leur mise en avant de l'individu, rejoignent le rang des films de guerre qui transforment l'héroïsme épique en simple célébration de « la capacité de l'homme à survivre ou se sacrifier pour de nombreuses raisons qui ne sont pas nécessairement morales ou nationales, ou guider par la conscience de sa propre destinée[176]. »

Il est possible de voir dans cette définition restrictive du chant épique un écho de la célèbre distinction entre épopée et roman moderne opérée par Georg Lukacs dans *La théorie du roman*. Pour Lukacs, « le monde de l'épopée répond à la question « comment la vie peut-elle devenir essentielle ?[177] » qui présuppose une adéquation de l'âme et du monde, de l'intérieur et de l'extérieur ; il y a une continuité entre le héros épique et la société, et le héros affirme les valeurs de la communauté qu'il représente, alors que le roman montre un héros aux prises avec le monde extérieur qui s'affirme en tant qu'individu distinct et met en scène ses contradictions et celles de la société. Dans ses commentaires sur l'œuvre de Walter Scott qui ouvre son étude fondatrice consacrée au roman historique, Lukacs souligne les continuités entre l'ancienne épopée et le roman scottien : « la nature spécifique de ses thèmes historiques, avec son choix des périodes, des couches de la société qui incarnent la vieille activité épique de l'homme, le vieil aspect épique du caractère directement social et spontanément public de la vie[178] ». C'est-à-dire que la destinée individuelle du héros devient le centre autour duquel vont s'organiser les événements et la dramatisation des forces historiques à l'œuvre dans une période de transformation. Il distingue cependant entre le héros épique qui se doit d'être un personnage supérieur à tous les autres (« le soleil autour duquel tournent les planètes[179] ») et le héros du roman historique scottien qui incarne aussi les caractères nationaux « mais dans le sens de la moyenne vertueuse plutôt que de la supériorité éminente[180] » ; sa fonction est « de mettre en contact les extrêmes dont la lutte remplit le roman, dont le heurt exprime artistiquement une grande crise dans la société[181] ».

La définition de l'épopée par Lukacs, qui sert de contraste à sa conception du roman, a

[175] Texte original : « Lean, in particular, has often been dubbed an epic 'epic'director. This is true in so far he has the ability to present personal conflicts satisfactorily against large canvasses », *Ibid.*, p.163, je traduis.
[176] Texte original : « It merely makes the film a celebration of the human spirit, of man's capacity to survive or sacrifice himself for any number of reasons – and not necessarily moral or national or with any sense of personal destiny », *Ibid.*, p. 163, je traduis.
[177] George Lukacs, *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1920, 1968, p.26.
[178] Georg Lukacs, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965, p.36.
[179] *Ibid*., p.37.
[180] *Ibid*., p.36.
[181] *Ibid.*, p.37.

pu être contestée et jugée datée[182]. Son propos historique qui fait de l'épopée la poésie de sociétés plus simples et primitives, s'il n'exclut évidemment pas la possibilité d'une comparaison, ne permet pas une identification complète de ces produits de la modernité que sont les films de cinéma avec ce genre ancien. Cependant, la distinction opérée entre deux conceptions du héros, à travers leur position au sein de la communauté qu'ils représentent, peut éclairer certaines tensions et évolutions dans la filmographie de Lean, d'autant que la thématique historique court tout au long de la filmographie depuis son premier film de guerre en 1942 à ses derniers films. Les cinq films épiques convoquent tous en arrière-plan les grands événements du XXe siècle et chroniquent tous, à l'exception notable de *Docteur Jivago*, la faillite du projet impérial britannique, répondant en cela au contexte contemporain de la décolonisation. Il y a une évolution manifeste entre les films réalisés durant la Seconde Guerre mondiale qui représentent une nation unie contre une menace extérieure, et les superproductions sortie durant une période bornée par la crise de Suez en 1956 (*Le Pont de la rivière Kwai* sort en 1957) et le début des « troubles » en Irlande du Nord en 1968 (époque où est mis en chantier le projet de *La Fille de Ryan*). Les protagonistes de ces films, et particulièrement les personnages de militaires britanniques, occupent une position comparable à celle du héros des romans historiques scottiens dont la trajectoire individuelle et fictive est le centre depuis lequel nous accédons aux événements et aux forces historiques dépeintes.

Suivant le modèle établi par *Waverley*, le héros scottien n'est pas un « grand homme », il est même un personnage secondaire sur la scène historique dont le rôle est, d'après Lukacs, de servir d'intermédiaire à la fois entre « des forces sociales ennemies, qui veulent s'anéantir mutuellement[183] », mais aussi entre nous et cette situation historique extrêmement polarisée qui risque d'apparaître comme « un tableau purement extérieur de leur destruction réciproque, qui ne puisse éveiller la sympathie et la complicité humaine du lecteur[184] ». Le personnage d'Edward Waverley exemplifie parfaitement cette fonction par sa capacité à naviguer, au moment de l'insurrection jacobite de 1745 entre l'Angleterre et l'Écosse, entre le parti hanovrien et le parti des Stuart. Il est lui-même caractérisé par l'entre-deux : il est l'hériter d'une famille anglaise noble dont les sympathies sont portées vers la dynastie déchue des Stuart, mais il est aussi au début du roman un officier de l'armée royale au service de la nouvelle dynastie des Hanovre. Waverley va nouer des relations amicales au sein de la noblesse écossaise avec le

[182] Voir Florence Goyet « Conclusion : pour une approche organique de l'épopée » in Eve Feuillebois-Pierunek (dir), *Epopée du monde, Pour un panorama (presque) général*, Paris, Classique Garnier, 2011, pp.442-443.
[183] Georg Lukacs, *Le roman historique*, *op. cit*, p. 37.
[184] *Ibid*, p. 37.

baron Bradwardine, ou avec Fergus Mac-Ivor, partisan convaincu du prétendant Stuart, mais aussi au sein de l'armée hanovrienne avec le colonel Talbot dont il sauve la vie. Si son engagement politique apparaît fluctuant et inconsistant à la lumière de ses changements d'allégeance au cours du conflit, cela lui permet véritablement de jouer le rôle d'intermédiaire et, ultimement, après la défaite du prétend Stuart et de l'aristocratie écossaise, de réconcilier les anciens antagonistes au sein de ce nouvel ordre par son mariage avec Rose, la fille du baron Bradwardine. Les déplacements géographiques du héros – du sud de l'Angleterre vers les Highlands au nord et inversement – reflètent son cheminement intérieur et alignent la présentation des événements historiques sur l'évolution du personnage. Il s'agit, dans les termes de Michel Crouzet, d'un « pèlerinage interne et externe, d'une odyssée suivie d'un retour, la traversée progressive d'étapes qui sont autant d'actions, de connaissances et d'épreuves, et qui exigent autant de guides et de mentors[185] ». Le roman historique, se confond avec le roman de formation, les évolutions sociales, politiques à l'œuvre sont médiées à travers l'évolution personnelle du héros : de sa naïveté initiale, lorsqu'il part à la rencontre de l'altérité écossaise, à l'abandon progressif de ses illusions pour une vision plus réaliste. Comme le note Michel Crouzet, l'Histoire dans le roman historique est « une situation publique donnée, analogue à la situation privée du héros[186] ».

Ce mode de représentation de l'Histoire à travers le prisme d'une « expérience fictionnelle individuelle », pour reprendre l'expression déjà citée de Maureen Turim, par son influence sur le développement du roman au XIXe siècle, non seulement en Grande-Bretagne, mais aussi sur toute la littérature européenne, a contribué à façonner la manière dont le cinéma de fiction traite les événements historiques[187]. Dans la filmographie de Lean, c'est paradoxalement dans le biopic *Lawrence d'Arabie*, consacré à une figure à l'importance historique réelle, que la position du héros s'approche le plus de celle de l'intermédiaire fictif scottien. On retrouve la structure du voyage qui permet au héros de faire le lien entre deux mondes, les Britanniques et les Arabes, au sein d'une situation historique complexe. L'antagonisme n'est pas marqué comme dans *Waverley*, puisque les Britanniques apportent leur aide aux Arabes révoltés contre le joug de l'Empire ottoman dans le contexte de la Première Guerre mondiale. Mais, outre le contraste évident entre les deux cultures, il y a un net décalage

[185] Michel Crouzet, « Préface, Walter Scott et la réinvention du roman », in Walter Scott, *Waverley, Rob-Roy, La Fiancée de Lammermoor*, Paris, Robert Laffont, 1981, p.25.
[186] *Ibid.*, p.25.
[187] Tim Dolin, 'The Great Uncredited: Sir Walter Scott and Cinema', in *Screening the Past*, http://www.screeningthepast.com/issue-34-first-release/the-great-uncredited-sir-walter-scott-and-cinema/, consulté pour la dernière fois le 25/07/2023.

entre les intentions nationalistes des chefs de la révolte arabe, comme le prince Feisal (Alec Guinness), et le projet d'expansion coloniale qui sous-tend l'implication du gouvernement britannique dans les affaires du Moyen-Orient. Comme Edward Waverley, Lawrence est initialement un officier de l'armée britannique, dépeint comme inefficace et peu intéressé par ses activités au sein de l'état-major du Caire jusqu'à son départ pour le désert, avec pour mission de rejoindre le prince Feisal initialement pour découvrir ces intentions et les rapporter à ses supérieurs britanniques.

Tout comme le voyage de Waverley en Écosse le confronte à une culture inconnue, à des figures et à des paysages pittoresques qui impressionnent son imagination et détermine ses choix futurs[188], celui de Lawrence dans le désert est indissociable de cette nature immense et sauvage dont l'immensité, exaltée par les cadrages en plans généraux, contraste avec l'espace clos et réduit des bureaux du Caire. Comme Waverley, les allégeances de Lawrence sont variables, ou du moins ambiguës, entre l'armée et le gouvernement britannique d'une part et d'autre part les Arabes dont il épouse la cause. Waverley vient d'une famille fidèle, sinon activement du moins dans l'idéal, aux Stuart, ce qui d'une certaine manière annonce déjà son engagement futur pour leur cause auprès de la noblesse écossaise. Lawrence entretient un rapport problématique avec son identité anglaise, qui se traduit par sa maladresse au début du film lorsqu'il se trouve au Caire parmi les autres officiers britanniques (il trébuche en marchant dans le mess des officiers) et par le mépris que lui témoignent ses supérieurs, mais surtout à travers son roman familial ; Lawrence révèle un peu plus tard à son guide arabe qu'il est un enfant illégitime jamais reconnu par son père. Cette identité floue facilite son identification avec la cause du nationalisme arabe, et son passage d'un monde à l'autre qui se traduit dans son adoption de la tenue des Bédouins. Comme chez Scott, l'odyssée de Lawrence implique un retour qui correspond à la perte des illusions. L'épisode de Deraa, au cours duquel Lawrence est arrêté et humilié par les turcs, marque ainsi une rupture dans la trajectoire du héros. Dans la dernière séquence du film, alors qu'il s'apprête à retourner en Angleterre, Lawrence abandonne ses robes de bédouin au profit de l'uniforme conventionnel de l'armée britannique, signe de sa réintégration dans son environnement et sa culture d'origine.

Ces similarités font ressortir d'autant plus les écarts avec le modèle scottien, notamment en ce qui concerne la conclusion qui, chez Scott, résout les tensions qui ont traversé le récit à

[188] Lire notamment le chapitre 22 : « Poésie des Highlands » qui marque le début de la fascination amoureuse de Waverley pour Flora MacIvor, étroitement lié à sa découverte de l'ancienne poésie gaélique dans un cadre pastorale qui frappe l'imagination romanesque du héros et qui vont contribués à son engagement auprès de la noblesse écossaise ; Walter Scott, *op. cit.,* pp.142-148.

travers le mariage du héros qui signale l'établissement d'un nouvel équilibre. *Lawrence d'Arabie* est un film qui se signale par l'absence totale de femmes, autrement que par des plans furtifs sur des figures lointaines ou voilées. Dans *Waverley*, au contraire les fluctuations politiques du héros sont rythmées par son amour pour Flora MacIvor, la sœur de Fergus MacIvor passionnément attachée à la cause jacobite, puis le transfert de son affection vers Rose Bradwardine qui correspond à une vision plus claire et mature des événements et des enjeux politiques. Son mariage avec Rose devient le symbole d'une réconciliation entre l'Angleterre et l'Écosse et d'une restauration de l'ordre au sein du nouvel équilibre émergeant après la victoire définitive de la maison de Hanovre. Une telle issue est impossible pour Lawrence dont l'aventure se déroule dans un monde entièrement masculin. Le commandant Doryan dans *La Fille de Ryan*, présente certaines caractéristiques de l'intermédiaire scottien : officier anglais, il est relié au camp opposé par sa liaison avec Rosy, mais cette relation personnelle ne se répercute pas sur le plan politique par le changement d'allégeance du commandant, et la nature adultère de leur relation exclut toute possibilité d'un mariage pouvant symboliquement réunir les deux nations.

2) *Lawrence d'Arabie* et les ambiguïtés du héros byronien

Si le héros médiocre de Scott est bien le protagoniste du roman, sa fonction n'est pas de façonner les événements mais de fournir un point d'identification simple au lecteur, qui permette de l'amener vers la situation historique représentée et de l'introduire à ses différents acteurs. Authentique personnage historique, Lawrence est aussi, comme Nicholson, un chef charismatique pleinement engagé dans le processus de transformation en cours, En prenant la tête d'un mouvement armé de sa propre initiative, il s'émancipe des autorités britanniques et convainc le prince Fayçal d'accepter son plan d'une attaque sur la ville d'Aqaba depuis l'intérieur des terres. En cela, Lawrence n'est pas un médiateur mais un héros prométhéen, qui affirme son indépendance à l'égard de toutes les figures d'autorité. Lors de ses funérailles dans la séquence d'introduction, il est décrit par le journaliste Jackson Bentley (Arthur Kennedy) comme « un érudit, un poète et un puissant guerrier », mais aussi « comme l'exhibitionniste le plus scandaleux depuis Barnum et Bailey ». Personnage complexe objet d'admiration et de scandale, Lawrence présente de nombreuses affinités avec la figure majeure de l'héroïsme romantique : le poète Byron que sa vie scandaleuse et déjà très médiatisée a conduit à l'exil, avant de mourir en héros de l'indépendance grecque à Missolonghi. L'engagement politique et militaire de Lawrence pour l'indépendance d'un peuple qui n'était pas le sien trouve un écho

certain dans les combats de Byron aux côtés des Grecs. L'indépendance et l'arrogance du personnage jusque, comme nous allons le voir, dans ses zones d'ombre l'inscrivent dans la lignée des relectures romantiques des mythes de Prométhée ou du Satan de John Milton, devenus les symboles d'une « rébellion » aussi bien politique que métaphysique, « qui affirmait l'indépendance de l'individu et la primauté de ses valeurs non seulement à la face de la société, mais aussi à la face de "Dieu"[189] ».



Figure 2.8 *Lawrence d'Arabie* : Le raccord de l'allumette cristallise l'hubris démiurgique de Lawrence, il souffle le feu « prométhéen » et embrase le ciel du désert

Le geste prométhéen ou satanique de l'individu d'exception se trouve à la base même de l'aventure de Lawrence, capturé dans le raccord emblématique de l'allumette : Lawrence fixe une flamme qu'il souffle, on coupe, le souffle passe la coupe et meurt sur un plan du désert à l'aube quand le soleil apparaît au-delà de l'horizon (figure 2.8). Juste avant, le diplomate Dryden (Claude Rains) vient de mettre en garde Lawrence contre son arrogance : « Seuls deux types de créatures s'amusent dans le désert, les Bédouins et les dieux et vous n'êtes ni l'un ni l'autre. Croyez-moi, pour les hommes ordinaires, c'est une simple fournaise ». Cette réplique possède une valeur prophétique du fait qu'elle anticipe ce qui sera la double ambition de Lawrence : devenir bédouin et devenir dieu. Un tel programme relève bien évidemment de l'hubris, de la démesure tragique, et se concrétise dans l'affirmation répétée par Lawrence que « rien n'est écrit ». L'arrogance du protagoniste s'oppose ainsi à la prudence de Dryden et au fatalisme de ses compagnons arabes qui ne cessent de se référer à la volonté divine. Non seulement Lawrence désobéit à ses supérieurs militaires, mais il refuse d'accepter ce qui apparaît aux Bédouins comme des arrêts du destin. Ainsi, lors de l'expédition vers Aqaba,

[189] Texte original : « a rebellion which asserted the independence of the individual and the primacy of his values not only in the face of society, but even in the face of "God." », Peter Thorslev, *op. cit.*, p. 172, je traduis.

Lawrence, contre les injonctions de son ami Shérif Ali, qui le qualifie de « Blasphémateur » et « sacrilège », décide de retourner affronter la chaleur insoutenable du désert du Nefud de jour, pour secourir Gassim, un bédouin qui s'est perdu durant la traversée. C'est un défi lancé autant au désert qu'à Allah pour ses compagnons musulmans. Plus tard, il décide de traverser le Sinaï, accompagné seulement de deux adolescents qui l'admirent, arguant que « Moïse l'a bien fait ». Il se compare également au Christ lorsqu'il s'amuse à sauter dans des flaques en prétendant marcher sur l'eau.

Le délire démiurgique de Lawrence atteint son paroxysme quand il parade sous les acclamations de ses hommes sur le toit d'un train déraillé, en contre-jour avec les rayons du soleil filtrés par sa tunique blanche (figure 6.9.1). L'association de Lawrence avec le soleil à travers le raccord de l'allumette et durant cette séquence, évoque les qualités surhumaines des modèles mythiques Prométhéen ou Lucifierien, du héros byronien, et l'on peut penser au héros éponyme du drame métaphysique de Byron *Manfred* (1817), qui affirme sa supériorité face à l'humanité commune par sa capacité à convoquer les esprits et refuse fièrement jusque dans la mort de se soumettre aux puissances infernales comme à la divinité chrétienne. Cependant, Lawrence ressemble moins à Manfred ou à la version byronienne de Prométhée, conscient de leur « propre destinée funèbre », qu'à Napoléon Bonaparte, l'archétype du grand homme dont Byron condamne pourtant, dans le Chant III du *Pèlerinage de Childe Harold*, l'appétit inextinguible de pouvoir et de conquête : « il y a un feu/De l'âme qui ne peut se restreindre aux étroites/Limites de l'être, mais vise à dépasser/Les bornes admises du désir[190] ». Cette « fièvre intérieure,/Fatale à celui qui en est,/Ou qui en a été, atteint[191] » Lawrence la partage avec Napoléon. Il est selon les termes de Robert Bolt un « fasciste romantique[192] » qui entraîne comme Conrad, le héros charismatique du *Corsaire*, tous ceux qui les suivent vers leur perte, alors qu'eux-mêmes posent en héros ou en prophète. Les « miracles » de Lawrence dans la première partie du film – le sauvetage de Gassim, la prise d'Aqaba puis la traversée du Sinaï – sont sujets à des retournements tragiques. Lawrence doit finalement tuer Gassim pour empêcher un conflit entre les différents peuples Arabes qui composent son armée. Daud, un des deux adolescents qui traversent le Sinaï avec lui, meurt dans des sables mouvants. Son retour victorieux au Caire est ainsi teinté par la culpabilité et le dégoût de soi quand il confesse que le spectacle de la mort et le fait de la donner lui ont procuré du plaisir.

[190] Lord Byron, *Le pèlerinage de Childe Harold* (1812-1818), trad. Jean Pavans, Paris, Manifeste Editions, 2022, p.253.
[191] *Ibid.*, p. 253.
[192] Kevin Jackson, *Lawrence of Arabia*, Londres, British Film Institute, 2007, p.53.



Figure 2.10 *Lawrence d'Arabie* : Lawrence en contre-jour pose en dieu solaire devant l'adulation de ses troupes (en haut). Lawrence en « comédien », se prosterne devant un public imaginaire en testant son nouveau costume (en bas).

À propos du héros byronien, Atara Stein écrit : « il est un égoïste narcissique, et il se livre à des démonstrations agaçantes de ses capacités, ignorant tout autre moyen d'interactions avec ses semblables[193] ». Or, James Chapman et Nicholas J. Cull décrivent Lawrence comme « la première célébrité dont l'image fut façonnée par les médias de masse[194] ». Les postures héroïques, voire démiurgique, de Lawrence sont désignées à plusieurs reprises comme des mises en scène savamment orchestrées par le personnage et par les médias, incarnés dans la diégèse par le photographe et journaliste Jackson Bentley. L'objectif avoué de ce dernier est de fabriquer une figure héroïque capable de captiver l'opinion publique états-unienne pour la préparer à entrer en guerre. Quand il couvre la campagne de Lawrence, le montage alterne entre son appareil photo et les mitrailleuses des Bédouins, établissant un lien explicite entre la machine de guerre et la machine de propagande. Steven C. Caton, dans son ouvrage consacré au film, suggère que Robert Bolt a intégré dans son scénario des procédés de distanciations brechtiennes de « performance dans la performance[195] » qui dévoilent l'artificialité du

[193] Atara Stein, *op. cit.*, p.2.
[194] James Chapman et Nicolas J. Cull, *op. cit.*, p.5.
[195] Steven C. Caton, *Lawrence of Arabia, a film's anthropology*, University of California Press, 1999, p. 124.

personnage. Dans le film, le personnage de Bentley désigne Lawrence comme « le pire exhibitionniste depuis Barnum et Bailey », les procédés « brechtiens » évoqués par Caton sont précisément ceux qui mettent en relief l'exhibitionnisme du personnage lorsqu'il se donne ostensiblement en spectacle pour un public où pour l'objectif de Bentley, mais aussi lorsqu'il se retire dans le désert pour essayer pour la première fois sa robe de bédouin. Il court avec sa nouvelle tunique, s'incline dans une révérence appuyée à un public imaginaire (figure 2.10), et contemple son reflet dans son nouveau poignard, un geste et une image qui expriment tout le narcissisme du personnage. C'est un acteur qui essaye différentes postures, différents gestes, joue avec un costume et un objet qui apparaissent comme des accessoires théâtraux intégrés à une performance ou plutôt, dans ce cas précis, une « répétition ». La distanciation est appuyée par la présence, à l'insu de Lawrence, et dans un premier temps des spectateurs, d'un observateur. Le panoramique qui accompagne la course de Lawrence en plan d'ensemble, révèle au premier plan la silhouette d'un cavalier bédouin, Auda Ibu Tayi (Anthonny Quinn). Ce spectateur inattendu interrompt le spectacle solitaire par simple présence et demande : « Qu'est-ce que tu fais là, anglais ? ». Par cette simple question, le chef bédouin dénonce l'imposture de cet Anglais qui s'habille comme un Arabe et pointe la vanité de ses prétentions d'appropriation culturelle.

Comme le Napoléon byronien, il fait partie de « tous ceux/qui rendent fou par contagion » et « sont dupes de leur propre duperie[196] ». Ni dieu ni Bédouin, Lawrence n'a réussi qu'à devenir un leurre pour lui-même comme pour ceux qui l'ont suivi. Son ignorance des accords Sykes-Picot de 1916 en est symptomatique : elle permet de construire une fiction qui préserve l'innocence de Lawrence en l'exonérant de toute trahison consciente à l'égard de ses amis arabes, mais elle est surtout la marque d'une ironie dramatique qui met en relief la vanité de son action et de sa prétention à écrire l'Histoire puisqu'il n'est jamais qu'un instrument inconscient entre des mains plus habiles. Lorsque Dryden, le général Allenby et le prince Fayçal négocient le nouvel ordre géopolitique de la région, chacun utilise à son avantage la médiatisation de Lawrence et sa nouvelle popularité auprès du public, alors même que le principal intéressé, dépouillé de sa tunique arabe devenue iconique et réintégré dans son uniforme britannique, est condamné à l'effacement : il est d'abord un reflet flou dans la marqueterie cirée du bureau du général Allenby, puis une ombre qui s'éloigne derrière un rideau et enfin un visage qui disparaît derrière une vitre sale dans la jeep loin du désert qu'il avait cru

[196] Lord Byron, *Le Pèlerinage de Childe Harold*, *op. cit.*, p. 253.

conquérir.

Cette scène emblématique de *Lawrence d'Arabie* qu'est le raccord de l'allumette (figure 2.8) est reprise dans *La Fille de Ryan* mais cette fois-ci en sens inverse : c'est un coucher de soleil qui raccorde avec une allumette qu'on craque (figure 2.11). Le personnage du commandant Doryan contemple la disparition du soleil à l'horizon et plus tard nous apprenons qu'il s'est donné la mort. Le lien ainsi établi entre les deux films et les deux personnages désignent en quelque sorte Doryan comme l'aboutissement logique du héros romantique. Doryan est le troisième des héros militaires mis en scène dans les films de Lean après Nicholson et après Lawrence. Il hérite de Lawrence non sa gloire, mais plutôt l'angoisse et la détestation de soi, l'effacement progressif qui le caractérise dans les derniers instants de *Lawrence d'Arabie*.



Figure 2.11 *La Fille de Ryan* : le raccord de l'allumette de *Lawrence d'Arabie* en sens inverse, ce n'est plus l'aube qui montre l'émergence d'un héros, c'est le crépuscule qui annonce sa mort.

Dès sa première apparition, la figure lugubre de Doryan se dessine sur un fond de ciel orageux qui semble annoncer la tempête que va déclencher sa présence, mais qui s'accorde surtout à l'aura mortifère qui l'entoure (figure 2.11). Il apparaît d'autant plus proche de la figure du héros byronien : « contrariée, ignorante de sa nature profonde, qui masque son désarroi intérieur derrière une armure de sévérité[197] ». Son mutisme et son visage en grande partie plongé dans l'ombre évoquent le versant angoissé du byronisme, tel que peut l'exemplifier *Le Giaour* : « mais son visage était marqué de tant/de douleur que je n'ai pu l'oublier ; /le même esprit noir

[197] Texte original : « a thwarted figure, ignorant of his essential self, who represses his inner dismay under a shell of sternness », Peter J. Manning, *Byron and His Fictions.* Detroit, Wayne State University Press, 1978, p.62, je traduis.

le hante à présent,/comme si la mort imprégnait son front[198] ».Il est un homme brisé par son expérience de la guerre qui en porte les marques psychologiques et physiques. Pourtant, il est annoncé auprès de la garnison anglaise, et du village irlandais comme un héros de guerre : « Un homme courageux est un homme courageux sous n'importe quel uniforme : le kaki anglais, le vert irlandais ou le gris allemand », dit Ryan, le père de Rosy, lorsqu'il le rencontre. Il va également incarner les fantasmes romantiques de Rosy, jeune femme mariée à un époux trop âgé qui ne peut correspondre à son idéal sentimental, ni la satisfaire sexuellement.



Figure 2.11 *La Fille de Ryan* : les teintes sombres du paysage, l'ombre des nuages amplifie et exprime la mélancolie du héros byronien.

Mais Doryann est, autant que Lawrence, un leurre, une création artificielle dont on nous expose systématiquement les failles. Il est un officier avec une aura de héros de guerre, mais les brefs flashbacks représentant son action sur le front, ne nous montrent aucun exploit héroïque. Au contraire, c'est la peur primaire qui domine dans des images qui le montre recroquevillé sur lui-même la tête entre les mains pendant les bombardements, ou en fuite au milieu d'une forêt, laissant planer le doute quant à la réalité des exploits qui lui ont valu d'être distingué. Ce Héros infirme et dépressif, n'inspire pas de réel respect parmi ses hommes. « C'est tout ce qu'il nous

[198] Lord Byron, *Le Giaour* (1813), *Le Corsaire et autres poèmes orientaux*, trad. Jean Pavans, Paris, Gallimard, 2019, p.105.

manquait, un héros de guerre ! » s'exclame l'un d'eux lors de son arrivée. Ni conquérant, ni guerrier valeureux, ni chef politique, Doryan incarne la faillite de l'héroïsme prométhéen, il n'est pas le héros épique qui écrit l'Histoire, bien plutôt, il est une victime de l'Histoire que la guerre a vidée de sa substance et à qui il ne reste plus qu'à mourir. Seule sa liaison avec Rosy retarde sa décision d'en finir, mais dans ce film inspiré par *Madame Bovary*, cet amour reste conditionné par l'imaginaire romantique de la jeune fille qui recherche, comme le lui dit son mari un homme ressemblant à « Lord Byron, Beethoven, ou le capitaine Blood », et qui est justement plongée lors de leur première rencontre dans la lecture d'un livre. Le héros militaire romantique peut ainsi se dévoiler à travers le personnage de Doryan comme un stéréotype byronien, un fantasme littéraire et sentimental dont le film expose explicitement la vacuité à travers le bovarysme de son héroïne. Dans *La Fille de Ryan*, le héros byronien rejoint, on y reviendra dans notre troisième partie, la figure du soldat meurtri de la poésie et de la littérature moderniste durant et après la Première Guerre Mondiale.

Conclusion :

Noël Herpe a évoqué à propos de l'œuvre de Lean la « nostalgie des faux départs, des rêves inassouvis, des romans inachevés, qui fait d'abord de lui le grand chroniqueur d'un humanisme en train de mourir[199] ». L'élan prométhéen, tel que représenté dans les films de Lean, porte justement la trace de ces faux départs et de cet inachèvement. Plus exactement, il se dégage à travers les différents avatars du visionnaire romantiques une dimension tragique qui s'affirme à mesure que l'on avance à l'intérieur de la filmographie et qui prend une inflexion critique dans les films épiques. Le mythe de Prométhée revendiqué dans *Le mur du son*, comme symbole à la fois de la condition du visionnaire et de l'épopée humaine, définit la trajectoire du héros romantique leanien ainsi que ses ambiguïtés entre triomphe et autodestruction. Le patriotisme du *Mur du son* exalte encore, malgré une relative mise à distance apportée par le point de vue féminin, la volonté inflexible du visionnaire et réaffirme la pertinence d'un projet impérial qui se confond avec le devenir de l'humanité. A l'opposé *Docteur Jivago*, offre une alternative à la volonté de puissance, dans la transcendance de l'art comme célébration panthéiste de la vie sous toutes ses formes, principalement l'amour et la nature. Au-delà de la polarisation entre deux incarnations du visionnaire, c'est à travers l'approfondissement de la

[199] Noël Herpe, *op. cit.,* p.90.

figure du héros prométhéen, notamment dans *Lawrence d'Arabie*, que sont explorées et exposées les contradictions de l'héroïsme romantique.

Si *Lawrence d'Arabie* hérite en partie du roman historique scottien et de sa conception d'un héros médiateur, il invite aussi à des parallèles avec l'aura poétique et même politique de Lord Byron, dérivant aussi bien certaines caractéristiques de la figure littéraire du héros byronien que la légende autour du poète. Bien sûr, le byronisme contient déjà, comme le montre notamment Atara Stein[200], sa propre critique ; la poésie de Byron entretient un discours ambigu, parfois ironique à l'égard de ses figures héroïques, réelles comme Napoléon (tel qu'il est évoqué dans *Childe Harold*) ou imaginaires comme Conrad ou Manfred, qui fait souvent ressortir leur impuissance et leur mélancolie ainsi que le caractère autodestructeur du feu qui l'anime. À travers la catégorie tragique de l'hubris, nous avons cherché à mettre en évidence la manière dont les arcs narratifs des héros leaniens, tout particulièrement dans ce film emblématique qu'est *Lawrence d'Arabie*, mettent en relief cette dimension autodestructrice et l'écart entre d'un côté l'image idéalisée du héros, sa mythologie personnelle, et de l'autre sa réalité, souvent fuyante et problématique. Le romantisme tragique des films épiques fait pendant avec le bovarysme des héroïnes de ses mélodrames, dans la mesure où à l'exemple de la critique flaubertienne des illusions sentimentales, nous pouvons observer dans les films, mais également sur l'ensemble de la filmographie, une déconstruction du mythe héroïque progressivement vidé de sa substance.

[200] Sur la dimension, ou ironique de Byron à l'égard de ses propres héros romantique voir Atara Stein *op. cit.,* pp. 11-13.

Chapitre 3. Le bovarysme chez David Lean : la critique des illusions sentimentales

Jay Cocks et Mélanie Williams ont toutes deux pointé le contraste entre le plan final de *La Route des Indes* (une femme seule se tient à sa fenêtre derrière une vitre frappée par la pluie) et celui de *Lawrence d'Arabie* (Lawrence embarqué dans une jeep s'efface derrière le Parre brise sale de la voiture, et s'éloigne vers l'horizon[201]). Les deux images soulignent l'attirance partagée par les héros et les héroïnes de Lean pour un ailleurs, mais elle met aussi en évidence une dichotomie genrée dans le traitement de ce thème. Le héros est en mouvement, en transit entre l'ailleurs et le foyer, quand la femme aspire à d'autres horizons depuis l'intérieur de l'espace domestique. Le motif pictural autant que littéraire de la femme à sa fenêtre objet des regards et des désirs masculins venus de l'extérieur, enfermée dans une posture d'attente et de contemplation depuis laquelle « tout l'espace du désir s'étend par-delà la fenêtre » est une figure récurrente dans la culture et l'imaginaire européen depuis l'époque médiévale[202]. Le peintre romantique Caspard David Friedrich en a fait le sujet d'un tableau célèbre, *La femme à la fenêtre* (1822), dans lequel une femme de dos apparait penchée sur une fenêtre donnant sur une étendue d'eau, puisque nous apercevons, fragmenté par le cadre de la fenêtre, le mât d'un bateau. Le tableau de Friedrich à travers le paysage dont la fenêtre ne nous donne qu'un aperçu éloigné et parcellaire instaure de fait une tension entre l'espace domestique et le monde extérieur, champ immense dans lequel se déploie le désir rapporté ici au regard porté sur la nature depuis l'intérieur de la maison. Ces thèmes sont centraux dans le cinéma de Lean, où le motif de la femme à la fenêtre revient de façon récurrente.

Mary Anne Doane, dans *The Desire to Desire*, a remarqué la prégnance de cette image dans le cinéma classique : « le scénario de la femme regardant par une fenêtre souvent voilée par une pluie persistante est devenu une image largement épuisée du texte cinématographique

[201] Jay Cocks, « Adventures in the Dream Department », (*TIME*, 31 décembre 1984) in Steven Organ (dir), *op. cit.,* p.66; Melanie William, *op. cit.,* 236-237.
[202] Marie-Geneviève Grossel, « Une femme à sa fenêtre : de la lyrique à l'hagiographie » in Chantal Connochie-Bourgne, *Par la fenestre : Études de littérature et de civilisation médiévale*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2003 http://books.openedition.org/pup/2205, consulté pour la dernière fois le 25/07/2023.

classique[203] » ; La fenêtre joue le rôle « d'interface entre intérieur et extérieur, entre l'espace féminin de la famille et de la reproduction et l'espace masculin de la production[204] ». Cette idée d'interface acquiert un sens particulier dans *Brève Rencontre*, où la fenêtre d'un train n'est pas simplement ouverture sur le monde extérieur, mais devient l'écran sur lequel défilent les fantasmes de l'héroïne, substituant à la monotonie du paysage anglais la variété des clichés exotiques, de l'opéra de Paris jusqu'aux plages tropicales en passant par les canaux vénitiens. Le commentaire en voix off de l'héroïne suggère à la fois l'exaltation du voyage et de la rêverie, mais aussi le mouvement de la désillusion :

> Je nous vis à l'opéra de Paris, l'orchestre s'accordait, puis à Venise glissant sur le grand canal en gondole au son des mandolines, voyageant dans tous les pays où je rêve d'aller. Accoudée à la rambarde d'un paquebot en mer. Sous les palmiers d'une plage des tropiques au clair de lune. Puis les palmiers firent place aux saules du passage à niveau et tous mes rêves s'évanouirent

Cette tirade peut être rapprochée de la description en discours indirect libre des rêves d'Emma Bovary après son mariage qui ne font là aussi que mettre en relief l'impossibilité du réel à se mesurer à la fiction que l'héroïne s'est fabriquée pour elle-même :

> Elle songeait quelquefois que c'étaient là pourtant les plus beaux jours de sa vie, la lune de miel, comme on disait. Pour en goûter la douceur, il eût fallu, sans doute, s'en aller vers ces pays à noms sonores où les lendemains de mariage ont de plus suaves paresses ! Dans des chaises de poste, sous des stores de soie bleue, on monte au pas des routes escarpées, écoutant la chanson du postillon, qui se répète dans la montagne avec les clochettes des chèvres et le bruit sourd de la cascade. Quand le soleil se couche, on respire au bord des golfes le parfum des citronniers ; puis, le soir, sur la terrasse des villas, seuls et les doigts confondus, on regarde les étoiles en faisant des projets. Il lui semblait que certains lieux sur la terre devaient produire du bonheur, comme une plante particulière au sol et qui pousse mal tout autre part[205].

Les échos entre les monologues de Laura et le texte flaubertien sont nombreux. Le thème éminemment romantique du voyage et de l'exotisme est, dans les deux cas, central et mis en tension avec un *hic et nunc* que sa familiarité rend trivial au regard de l'imagerie romanesque qui peuple les pensées des deux personnages et structurent leurs désirs. L'écriture de Flaubert fonctionne par juxtaposition de brèves descriptions qui s'enchainent les unes après les autres

[203] Texte original : « the scenario of the woman gazing out of a window usually streaked by a persistent rain has become a well-worn figure of the classical cinematic text », Mary Anne Doane, *The Desire to Desire*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 2, je traduis.
[204] Texte original : « the window is the interface between inside and outside, the feminine space of the family and reproduction and the masculine space of production » je traduis, in Mary Anne Doane, *The Desire to Desire*, *op. cit.,* p.138
[205] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, in *Œuvres complètes, 1851-1862*, Paris, Galimard, 2013, p. 184

sans réelle solution de continuité autre que la logique du voyage et du déplacement dans l'espace et dans le temps (le passage du jour et de la nuit). De même, l'enchainement des vignettes dans *Brève Rencontre* est rythmé par l'avancée du train et la logique du voyage qui fait se succéder un lieu à un autre à la manière des paysages défilant à la fenêtre du véhicule. De cette façon, film et roman désignent le caractère imaginaire et donc insaisissable des fantasmes de leurs héroïnes respectives en même temps qu'ils illustrent le mouvement ininterrompu du désir toujours prêt à changer d'objet pour se perpétuer.

Dans *Brève Rencontre*, l'ironie dramatique tient à ce que le train qui sert de support à ces rêves de voyage ramène l'héroïne vers le domicile conjugal qu'elle désespère de quitter. Ce double mouvement du départ (réel ou fantasmé) et du retour caractérise les trajectoires suivies par les héroïnes des films de Lean. Leurs histoires forment des boucles qui les ramènent à leur point de départ, soit que l'héroïne renonce à son rêve quand il semble se réaliser, soit que son indécision entre des aspirations contradictoires confine l'expression du désir au domaine du fantasme. C'est ce rapport problématique au désir et au monde, récurent dans les mélodrames féminins de Lean que nous analyserons à travers la notion de bovarysme et ses connotations antiromantiques. Nous nous concentrerons dans ce chapitre sur les héroïnes bovarystes de la filmographie de Lean, dont Laura Jesson est l'un des exemples les plus emblématiques, mais dont les traits caractéristiques se retrouvent aussi dans les protagonistes des *Amants passionnés*, de *Madeleine*, de *Vacances à Venise* ou de *La Route des Indes*. Nous aborderons cependant en premier lieu *La Fille de Ryan*, dans la mesure où il s'agit d'un film charnière qui rassemble un argument proche de *Brève Rencontre*, intimiste et centré sur l'adultère, et la tendance épique des trois films précédents. Surtout, c'est le film où la référence à Flaubert devient explicite. Nous l'appréhendons ainsi comme une œuvre de synthèse qui résume en quelques sortes toute la tradition bovaryste du cinéma de Lean, mais le fait de façon paradoxale sur le mode d'un romantisme exacerbé. Elle nous parait donc offrir un bon point de départ pour étudier les relations complexes, et parfois contradictoires, que ces films entretiennent avec la sensibilité romantique.

A. Le modèle flaubertien : de *Madame Bovary* à *La Fille de Ryan*

À l'origine de *La Fille de Ryan*, on trouve le projet de Robert Bolt d'adapter *Madame*

Bovary de Gustave Flaubert comme un véhicule pour son épouse l'actrice Sarah Miles[206]. Initialement réticent à l'idée d'adapter un autre classique de la littérature mondiale après *Docteur Jivago*, ayant déjà fait l'objet de plusieurs adaptations notamment par Jean Renoir (1933) et Vincente Minnelli (1949), Lean a finalement accepté sous réserve de s'éloigner substantiellement du texte d'origine[207]. Le roman n'apparait pas au générique du film bien qu'il en dérive le cœur de son intrigue : une jeune femme mariée à un homme plus âgé s'ennuie et, portée par ses rêves de grande passion romantique, se laisse entrainer dans un adultère aux conséquences funestes. Certains éléments de l'hypotexte sont conservés, tels que le prénom Charles pour le personnage du mari. Nous pouvons également remarquer, à la suite de Stephen Silverman, la présence d'un père complaisant envers les fantaisies et caprices de sa fille, et d'un prêtre directeur de conscience, le père Bournisien pour Emma Bovary et le père Collins pour Rose[208]. Le personnage de Michael, l'idiot du village désespérément amoureux de Rosy, est une innovation du film, mais il peut être rapproché de l'adolescent Justin dans le roman dont l'adoration pour la jeune femme se teinte de fétichisme lorsqu'il propose de nettoyer ses bottines[209]. Les sentiments de Michael s'expriment également dans un certain rapport aux objets et aux vêtements liés à Rose : c'est l'ombrelle emportée par le vent de la jeune fille, qu'il recueille et avec laquelle il joue dans la première séquence du film, ou le bouton de la veste de Doryan qu'il recueille sur la plage après le passage des amants, et qui le pousse à se déguiser en officier pour attirer l'attention de Rosy. Michael et Justin ont aussi en commun d'être malgré eux les instruments du destin : Justin donne à Emma l'arsenic, Michael conduit Doryan vers les armes avec lesquelles il va se suicider.

Le personnage de Rosy Ryan reprend plusieurs caractéristiques des héroïnes insatisfaites des précédents films de Lean, de Queenie Gibbons à Jane Hudson et surtout Laura Jesson, avec qui elle partage une certaine attirance pour le romantisme dans les arts, mais son gout pour la lecture la rapproche d'Emma Bovary. Flaubert décrit son héroïne comme une lectrice avide dont l'adolescence a été marquée par la découverte d'auteur comme Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, Walter Scott et plus tard Victor Hugo, mais aussi par des romans sentimentaux aux mérites littéraires douteux qui constituent, plus que les grands auteurs romantiques, la masse de ses lectures[210]. Rosy affirme son penchant pour la musique de Beethoven, mais elle est aussi nourrie d'une culture populaire « féminine » et sentimentale

[206] Adrian Turner, *Scenes From Two Lives*, Londres, Hutchinson, 1998, p. 298
[207] *Ibid.*, p. 298-299
[208] Stephen Silverman, *op. cit.,* p.171
[209] Gustave Flaubert, *op. cit.*, p. 316
[210] *Ibid.*, p. 179–184

incarnée par le livre *The King's Mistress*, qu'elle transporte avec elle lors de sa première apparition. Toutefois, les transformations radicales par rapport au roman à commencer par le déplacement de l'intrigue de la Normandie sous la Monarchie de juillet vers l'Irlande de 1916 à une époque de grande agitation nationaliste, ont pu encourager certaine des critiques adressées lors de sa sortie, notamment sur sa relation au texte flaubertien.

1) Le bovarysme et l'ironie dans *La Fille de Ryan*

La disproportion entre le traitement épique et la modestie, voire la banalité, de l'histoire d'amour centrale attireras un certain nombre de critiques : « Trois heures, c'est un peu long pour une petite histoire d'amour insignifiante qui persiste à refuser de se laisser couler dans le moule épique[211] » déplore le journaliste Alexander Walker avant d'ajouter « que sa trivialité place dans la catégorie des palliatifs destinés dans des temps plus anciens et plus innocents à divertir la masse des ménagères fatiguées[212]. » Selon Mélanie Williams, ce refus de considérer le triangle amoureux de *La Fille de Ryan* comme digne d'un traitement épique, témoigne d'une condescendance misogyne à l'égard d'une culture populaire perçue comme essentiellement féminine[213]. Revenant sur l'accueil critique désastreux de *La Fille de Ryan*, Lean a confié à Stephen Silverman : « Pauvres critiques, ils n'ont jamais compris qu'il s'agissait vraiment de *Madame Bovary*[214] ». Toutefois une critique comme Pauline Kael, tout en établissement le parallèle avec *Madame Bovary*, se montre cependant tout aussi virulente à l'égard du film et reproche à David Lean et à Robert Bolt d'avoir replacé Emma Bovary « dans la tradition gothico-romantique dont Flaubert l'avait sortie[215] » ; Kael suggère aussi un rapprochement avec *L'Amant de Lady Chatterley* de D.H Lawrence, autre récit d'une jeune femme laissée insatisfaite par son mari impuissant qui connaît l'éveil des sens dans les bras d'un autre homme, mais c'est pour accuser le film de replonger « l'amant de lady Chatterley au cœur du romantisme pseudo-aristocratique de roman de gare duquel D.H. Lawrence l'avait extirpé[216] ». Des critiques similaires en France attaquent le film pour son « sentimentalisme au premier degré, sans aucune

[211] Texte original : « three hours is a bit long for a trifling little love story (which) stubbornly resists being pressed in the epic mould » Alexander Walker, *Evening Standard*, 10 December 1970 cité par Mélanie Williams, *op. cit.,* p.209.
[212] Alexander Walker, *Evening Standard*, 10 December 1970 cité par *Ibid.*, p.209.
[213] *Ibid*., pp. 208-209.
[214] Stephen Silverman, *op. cit.*, p. 171.
[215] Pauline Kael, « Bolt & Lean » in *op. cit.*, p.131.
[216] *Ibid*., p.131.

distance critique[217] », et le critique Michel Mardore décrit le personnage de Michael comme un « Quasimodo Poliomyélitique » dressant un parallèle ironique avec le célèbre personnage romantique de *Notre-Dame de Paris* (Victor Hugo, 1831)[218].

Ce qui est reproché dans ces textes à *La Fille de Ryan*, c'est d'emprunter ses thèmes à des œuvres littéraires prestigieuses, mais de passer à côté de leur portée critique en retournant aux clichés sentimentaux qui étaient la cible de leur ironie et de réduire ainsi le romantisme à une forme sensiblerie. Certains aspects du film peuvent être reçus comme un adoucissement de l'ironie souvent féroce du roman : Emma Bovary entame, après sa rupture avec Rodolphe, une autre liaison adultère avec Léon Dupuis. Cette relation l'entraîne dans des dépenses inconsidérées qui lui font accumuler les dettes et l'amènent au bord de la ruine. Désespérée, abandonnée par Léon puis par Rodolphe dont le refus de l'aider détruit les derniers vestiges de son idéal romantique, Emma se tue en ingérant de l'arsenic. Le thème du suicide dans le film de 1970 est transféré de l'héroïne vers son amant, Randolph Doryan, qui, contrairement à Rodolphe, n'a rien d'un « cynique thésauriseur de jouissances[219] ». Sa fonction d'officier ainsi que les échos de son courage au combat dont son corps porte la trace lui font incarner un certain idéal viril. Il est également, nous l'avons vu, un homme blessé physiquement et psychologiquement. S'il est celui qui éveille les sens de l'héroïne et satisfait, pour un temps, son désir, lui-même recherche dans leurs étreintes l'oubli d'une violence qui le hante et qui le conduit à se donner la mort. La figure du mari fait également l'objet d'une réhabilitation : là où Charles Bovary reste sourd au mal-être de son épouse et ne découvre ses liaisons qu'après sa mort, Charles Shaughnessy se voit accorder une plus grande lucidité à l'égard des actions et des sentiments de sa femme. Mais il choisit de la défendre contre la foule lorsqu'elle est mise au ban de la communauté et tondue publiquement pour sa liaison avec un officier anglais.

L'insistance à la fin du film sur le nouveau départ pris par le couple marié qui s'en va pour la ville de Dublin, laisse entrevoir la possibilité d'une réconciliation sur le modèle du retour de Queenie dans *Heureux mortels*, ou de l'épouse infidèle à la fin de *Brève Rencontre* ou des *Amants passionnés*. Robert Bolt a décrit la trajectoire de Rosy comme un chemin vers la maturité ou elle est progressivement et méthodiquement arrachée à chacune de ses illusions depuis « l'idéalisation irréaliste et adolescente de l'homme qu'elle a épousé[220] » jusqu'à la

[217] François Maurin, « La sûreté d'un vieux routier », *L'Humanité*, 28 décembre 1970, cité par Medhi Derfoufi, *op. cit*. p. 91
[218] Michel Mardore, *Le Nouvel Observateur*, 11 janvier 1971, cité par Medhi Derfoufi, *op. cit*. p. 90
[219] Gérard Gengembre, *Gustave Flaubert « Madame Bovary »*, Paris, Presse Universitaire de France, 1990, p.99.
[220] Stephen Silverman, *op. cit.,* p.171.

réalisation que « la décence ordinaire, et ses désirs légitimes ne peuvent tout simplement pas s'accorder[221] », et, entre les deux, « l'impact cataclysmique de la sexualité primitive[222] ». Les intentions du film ainsi formulées oscillent entre la rédemption de la femme adultère et la critique des illusions romantiques. À travers le personnage d'Emma, en décrivant ses lectures et leur impact sur son esprit, Flaubert fait la critique d'un certain idéalisme romantique dévoyé par son exploitation dans les fictions populaires et sentimentales. Des lectures d'Emma, il reste dans le texte flaubertien des énumérations de lieux communs romanesques entre exotisme de convention, et mode du roman historique et du roman gothique, qui nous renseigne sur l'imaginaire du personnage : « elle aurait voulu vivre dans quelques vieux manoirs, comme ces châtelaines au long corsage, qui, sous le trèfle des ogives, passaient leurs jours, le coude sur la pierre et le menton dans la main[223]. » Ces clichés constituent chez Emma un horizon d'attente dont les exigences dépassent le cadre de la fiction pour s'étendre à la réalité elle-même.

C'est ce rapport problématique entre la réalité et l'imaginaire qui a donné naissance au concept de bovarysme tel que l'a défini Jules de Gaultier. D'emblée, la notion de bovarysme occupe un terrain ambigu entre son origine littéraire et les ambitions psychologiques et philosophiques de son premier théoricien : « il y a autre chose dans *Madame Bovary* qu'une caricature de romantisme, qu'une protestation plastique contre l'idéalisation du vice ; la vision de l'écrivain a fait saillir dans son œuvre un principe indestructible et foncier de l'âme humaine et l'a mis à nu dans ses manifestations malsaines[224] », écrit Jules de Gaultier. Emma Bovary est évidemment un exemple des manifestations de cette disposition de l'esprit, que de Gaultier définit en citant Paul Bourget (1852-1935) comme un mal de la pensée : « la pensée qui précède l'expérience au lieu de s'y assujettir, le mal d'avoir connu l'image de la réalité avant la réalité, l'image des sensations et des sentiments avant les sensations et les sentiments[225] ». Le bovarysme signale donc un rapport au monde fondamentalement inauthentique où le sujet ne se confronte plus au monde que de manière indirecte à travers ses représentations. Cependant, si le bovarysme est vraiment un « principe indestructible et foncier de l'âme humaine », il ne peut être réduit à ses « manifestations malsaines ». Dans *Le Bovarysme*, paru en 1902 après son premier essai de 1892, Gaultier présente déjà le bovarysme de manière plus positive comme un principe moteur de la vie elle-même : « Le fait de se concevoir autre est le reflet de cette réalité que nous imaginons objective et qui constamment devient autre. Se concevoir autre, c'est vivre

[221] *Ibid.*, p.171.
[222] *Ibid.*, p.171.
[223] Gustave Flaubert, *op. cit.,* p.181.
[224] Jules de Gaultier, *Le Bovarysme. La Psychologie dans l'œuvre de Flaubert, op. cit., p.11.*
[225] Cité par Jules de Gaultier, *Le Bovarysme. La Psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, *op. cit.,* p.11.

et progresser[226] » ; Per Buvik a montré comment la pensée de Gaultier autour du bovarysme a évolué d'une première conceptualisation psychologique et morale, vers une conception plus philosophique d'inspiration nietzschéenne faisant du bovarysme une forme de l'élan vital et un moteur de création esthétique[227].

La dimension vitaliste du bovarysme souligne l'ambivalence d'un concept souvent associé à la critique du romantisme et qui n'est pourtant pas complètement éloigné de l'élan romantique. Cette part positive du bovarysme est néanmoins restée peu développée au regard de son versant « négatif » dont les connotations pathologiques ont structuré l'essentiel du discours critique autour de la notion et du personnage d'Emma[228]. René Girard notamment souligne, après Gaultier, la dimension artificielle du désir dans le roman de Flaubert : « Emma Bovary désire à travers les héroïnes romantiques dont elle a l'imagination remplie[229] ». Dans le modèle girardien du désir triangulaire qui postule que notre désir est toujours l'imitation du désir d'un autre, le médiateur du désir pour Emma Bovary, c'est le romantisme stéréotypé qui forme son horizon littéraire et artistique. Emma relève de ce que Girard nomme la médiation externe, c'est-à-dire que la distance entre elle et le médiateur de son désir est trop grande pour qu'ils puissent entrer en contact : « Jamais Emma ne pourra désirer ce que désirent les incarnations de son "idéal" ; jamais elle ne pourra rivaliser avec celles-ci ; jamais elle ne partira pour Paris[230]. » Comme le note Gérard Gengembre, « (Emma Bovary) ne sait pas s'inventer une vie à partir du réel, elle tente d'asservir les choses et de les nier par son regard et ses désirs. Le bovarysme est alors un défaut de perception, un rapport faussé aux choses, une manière de ne pas être dans le monde[231]. » Ainsi défini, le bovarysme devient une variété de l'aspiration romantique à l'absent, mais l'idéal désiré n'apparaît plus comme une réponse aux imperfections du monde, mais plutôt comme une représentation faussée qui bloquerait tout rapport direct au réel.

---

[226] Jules de Gaultier, *Le Bovarysme* (1902), suivi d'une étude de Per Buvik : *Le Principe bovaryque*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 105.
[227] Per Buvik, « Enjeux éthiques et esthétiques de la pensée de Jules de Gaultier sur le bovarysme » in Anne Herschberg Pierrot (dir), *Flaubert Éthique et esthétique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2012 pp. 95-108.
[228] Sur les relations complexes entre la notion de bovarysme et le discours psychiatrique, ainsi que la persistance d'une lecture pathologique du personnage d'Emma Bovary dans la critique littéraire, voir Delphine Jayot, « Destin du bovarysme et effets de lecture » in Nicole Terrien et Yvan Leclerc, *Le Bovarysme et la littérature de langue anglaise,* Publications de l'université de Rouen, Rouen, 2004 https://books.openedition.org/purh/7272?lang=fr, consulté pour la dernière fois le 25/07/2023
[229] René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Pluriel, 1961, 2010, p. 18.
[230] René Girard, *op. cit.*, p. 22.
[231] Gérard Gengembre, *op. cit.,* p. 86.

Le bovarysme se présente donc le plus souvent comme « le pôle négatif[232] » du romantisme, pour reprendre l'expression de Philippe Chardin, une manière d'ironiser le romantisme et son élan vers l'ailleurs ou sa quête d'absolu, que celui-ci prenne le visage de l'amour comme dans *Madame Bovary*, de la connaissance ou d'un idéal politique. Jules de Gaultier, dans son étude de l'œuvre de Flaubert, distingue ainsi, au-delà du bovarysme sentimental, un bovarysme intellectuel, politique et même métaphysique : « cette disproportion démesurée entre les buts que se propose l'esprit humain et les misérables résultats de ses recherches[233] ». Si l'on reprend la définition de l'ironie par Pierre Schoentjes comme « un mode indirect et dissimulateur qui joue sur l'écart entre des sens en opposition[234] » a vocation évaluative : « c'est un jugement critique, attribué au sort dans le cas de l'ironie situationnelle, à une personne dans le cas de l'ironie verbale[235] », le bovarysme rejoint le mode ironique à travers « l'écart entre des sens en opposition » et le jugement critique. Le bovarysme dans la mesure où il pointe l'écart entre une ambition (la faculté de se concevoir autre que l'on est) et la médiocrité, voire la nullité, des résultats présente des affinités avec l'ironie dramatique qui, selon Schoentjes, « pervertis le rapport entre l'être et le paraître des personnages[236] » et repose sur l'ignorance par le personnage des forces qui jouent contre lui, voire une incertitude quant à sa véritable identité.

C'est précisément cette dimension ironique attachée à la peinture du bovarysme, la mise en évidence du caractère aliénant de l'idéal romantique, qui manquerait, selon les critiques comme Pauline Kael, à *La Fille de Ryan*, malgré l'emprunt de thèmes et de situations à *Madame Bovary*. Roger Ebert reproche au film « de ne pas savoir contrôler son symbolisme[237] » et pointe ce qu'il considère comme les clichés de la scène d'amour : « Quand le jeune couple fait l'amour pour la première fois, nous ne sommes pas surpris quand Lean montre les pétales dispersés dans les airs d'un pissenlit atterrissant… vous l'avez deviné, dans un lac. » Pauline Kael quant à elle se moque les orgasmes imprimés « en motifs scintillants et étoilés dans les cieux, le soleil lui-même est devenu une lumière stroboscopique qui clignote au rythme du plaisir de Rosy[238]. » Pourtant, cette imagerie de la nature, sur laquelle nous reviendrons en détail lorsque nous

[232] Philippe Chardin, « Mal du siècle et mal du lieu : bovarysme et romantisme mêlés dans les deux grands romans modernes de Flaubert », *Flaubert* (En ligne), *Style/Poétique/Histoire littéraire*, mis en ligne le 24 janvier 2010, http://journals.openedition.org/flaubert/913, consulté pour la dernière fois le 29/07/2023.
[233] Jules de Gaultier, *Le Bovarysme. La Psychologie dans l'œuvre de Flaubert, op. cit., p.* 56.
[234] Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 318.
[235] *Ibid*., p. 318.
[236] *Ibid*., p. 58.
[237] Roger Ebert, « Ryan's Daughter », 20 Décembre, 1970, https://www.rogerebert.com/reviews/ryans-daughter-1970, consulté pour la dernière fois le 25/07/2023
[238] Pauline Kael, « Bolt & Lean », *op. cit.,* p.131.

aborderons le paysage, reprend fidèlement la description flaubertienne de la première étreinte entre Emma et Rodolphe qui se déroule dans un cadre sylvestre après une promenade à cheval. Dans *La Fille de Ryan* comme dans *Madame Bovary*, il s'agit de restituer les impressions d'une jeune femme qui découvre le plaisir sexuel. L'imagerie de la nature dans la scène d'amour de *La Fille de Ryan*, moquée par les critiques pour sa supposée niaiseries est pourtant reprise du roman de Flaubert. Ces images romantiques ont pour objectif, selon Lean, de refléter la perspective déformée par l'amour de Rosy qui voit le monde « comme à travers des lunettes roses[239] » ; dans l'ouvrage de Stephen Silverman le réalisateur concède à ses critiques la part de l'excès dans une telle imagerie et regrette de ne pas s'être montré plus explicite : « À partir du moment où Rosy tombe amoureuse, j'aurais dû faire dire au prêtre : "Ah, Rose, tu vois le monde à travers des lunettes roses"[240] ».

2) *La Fille de Ryan* : une version romantique de Flaubert ?

Le film contient néanmoins plusieurs allusions à l'artificialité des aspirations romantiques de son héroïne. Comme nous l'avons vu, le bovarysme de Rosy semble prendre sa source dans les arts, à commencer par la littérature. Rosy, nous l'avons vu, est une lectrice (figure 3.1) à l'imagination nourrie de romans sentimentaux et d'aventures. Elle projette cet imaginaire livresque sur la réalité, d'abord sur Charles, puis sur Doryan. La première apparition de ce dernier est liée à l'idée de rêve par un fondu qui enchaine l'avertissement du père Collins sur la plage : « Rosy ne te perd pas trop dans tes rêves. Tu en auras toujours, mais ne t'y perds pas, ou sinon, tu finiras par avoir ce que tu souhaites », et l'arrivée du bus qui transporte le jeune officier. Le tempérament romantique de l'héroïne s'exprime dans ses promenades régulières sur la plage : c'est là que, amoureuse, elle vient à la rencontre de Charles dans le premier acte du film pour lui avouer son amour, c'est aussi là qu'elle fuit la désillusion du mariage et l'ennui du domicile conjugal. La plage est le lieu emblématique du film où les personnages se croisent ou viennent s'isoler loin du monde pour méditer sur leurs sentiments.

Silver et Ursini suggère que *La Fille de Ryan* est « le moins ironique des films de Lean[241] », mais ils relèvent néanmoins le recours important à l'ironie dramatique : le père de

[239] Stephen Silverman, *op. cit.,* p. 178.
[240] Texte original : « Once Rosy falls in love, I should have had the priest say, 'Ah Rose, you're seeing the world through rose tinted glasses », Stephen Silverman, *op. cit.,* p. 178, je traduis.
[241] Texte original : « the least ironic of Lean's motion picture », Alain Silver et James Ursini, *op. cit.,* p. 207, je traduis.

Rosy est traité comme un des leurs par les agents de l'IRA et applaudi en héros par l'ensemble du village irlandais lorsqu'il affronte la tempête pour aider à récupérer les armes livrées aux indépendantistes par les allemands. Mais il est aussi celui qui a prévenu les Britanniques et aussi, involontairement, le principal agent de la perte de sa fille qui souffre à sa place des conséquences de sa trahison. L'ironie la plus terrible porte sur le personnage de Doryan, l'idéal masculin de Rosy, capable, contrairement à Charles, de satisfaire Rosy sexuellement, mais lui non plus n'est pas à la hauteur du rêve qu'il est censé incarner. Toutefois, au-delà de ces instances d'ironies dramatiques, les remarques, même à postériori, de Lean sur son intention d'associer le lyrisme romantique des sentiments et de la nature à la perception déformée par l'amour de Rosy nous invitent à envisager l'ironie comme l'un des modes expressifs du film et non plus simplement comme une ironie dramatique. Le film organise la confrontation systématique entre les rêves des personnages et leur négation souvent à travers leur aveuglement face aux conséquences de leurs actes ou à l'impossibilité de leur désir.



Figure 3.1 *La Fille de Ryan* : Rosy plongée dans sa lecture avant sa rencontre avec Doryan le plan insiste sur l'influence de la littérature sur son imagination.



Figure 3.2 *La Fille de Ryan* : L'empreinte des pas dans le sable et le flux et le reflux de la mer fournissent la métaphore des illusions et de la relation problématique de Rosy à la réalité, les empreintes sont littéralement une forme vide, le signe d'une absence.

Ainsi, Rosy persiste-t-elle à voir en Charles un héros de romance, malgré l'insistance de celui-ci pour la détromper. Sa position est résumée au début du film lorsqu'elle s'amuse à marcher dans les empreintes de Charles sur la plage (figure 3.2). Les empreintes sont la manifestation paradoxale d'une absence qui se signale par les traces d'une présence passées. En posant sont pied nu dans les pas de Charles, Rosy révèle sa sensualité, mais également son bovarysme, son infatuation envers Charles et son désir impossible de nier l'absence de l'être désirée et de se confondre avec lui. La séquence alterne entre le détail des empreintes dans le sable et les plans rapprochés sur le visage de Rosy, accompagnés par une mélodie extradiégétique étouffée et incertaine qui exprime la rêverie du personnage ; elle est interrompue par le bruit des vagues et un brusque changement d'échelle. Nous passons du plan rapproché au plan d'ensemble, alors que le flux et le reflux de l'océan effacent la trace des pas sur le sable. Telle une funambule sur sa corde raide, Rosy vacille sur elle-même. Cette courte séquence illustre bien la position de l'héroïne bovaryste qui, malgré les démentis du réel, persiste à s'enfoncer dans ses illusions au risque de la chute.

La Fille de Ryan, en empruntant à *Madame Bovary* sa situation de base, fait la synthèse de plusieurs tendances à l'œuvre dans le cinéma de Lean. Entre la veine épique héroïque à la suite du *Pont de la rivière Kwai* et surtout de *Lawrence d'Arabie*, et la veine plus intimiste de

ses mélodrames britanniques qu'il replace à travers la référence flaubertienne dans la perspective d'une critique des illusions romantiques. L'ironie dramatique généralisée du film concerne autant l'intrigue principale de l'adultère, que l'arrière-plan politique de l'indépendantisme irlandais à travers le personnage du traitre Ryan, qui compromet par son action la cause nationaliste et sa propre fille. Mais la tension entre le romantisme et sa dégradation en bovarysme est déjà à l'œuvre chez Flaubert ; la place du romantisme dans son œuvre est d'ailleurs ambivalente, Flaubert lui-même se revendiquait comme « un vieux romantique enragé, ou encroûté[242] ». Philipe Chardin note chez Flaubert une tendance, par-delà la satire de la bêtise de la bourgeoisie provinciale, à réhabiliter ses « premiers plans » à travers « le resurgissent final de tout un romantisme de la passion, de l'élection par le malheur, de la révolte et de l'héroïsme[243] ». Pour tout son ridicule, Emma Bovary est prête à mourir pour son idéal. Même Charles Bovary l'époux inepte finit par révéler une « capacité d'amour jusqu'alors insoupçonnée » en se laissant mourir de désespoir après la mort de sa femme.

Le film de Lean, malgré le lyrisme de la nature se montrerait ainsi presque plus « bourgeois » dans son insistance sur la réconciliation des époux et la réaffirmation du mariage comme socle d'une certaine stabilité sociale dans la lignée des précédents drames de l'adultère du réalisateur. Toutefois, le désir légitime d'indépendance et d'épanouissement de Rosy, qui la confronte à la brutalité et aux préjugés de la société, procède de la même logique de réhabilitation des premiers plans. De même, le courage de Charles Shaughnessy en défendant son épouse face à la foule furieuse, rehausse sa stature. Mélanie Williams relève le portrait « hautement problématique » des Irlandais véhiculés par le film ; ils sont dépeints comme vulgaire et violent servant principalement « d'arrière-plans contre lesquels les personnages plus raffinés peuvent être définis[244] ». Isabelle Le Corff pointe « un portrait assez sévère des êtres humains en groupes quelques soient leur nationalité[245] ». Ils sont effectivement souvent dépeints en groupe à persécuter les plus faibles (tels Michael, ou plus tard Rosy elle-même dans une scène qui s'apparente à un lynchage). Par contraste les personnages plus individualisés comme Rosy, Charles, Doryan, Michael ou le père Collins, qui viennent sur la plage pour s'isoler loin du monde, se voient attribuer dans la fiction une forme de supériorité par rapport à la

[242] Cité dans Eric Le Calvez (dir), *Dictionnaire Flaubert*, Paris, Classique Garnier, 2017, p.989.
[243] Philippe Chardin, « Mal du siècle et mal du lieu : bovarysme et romantisme mêlés dans les deux grands romans modernes de Flaubert », *Flaubert* (En ligne), *Style/Poétique/Histoire littéraire*, mis en ligne le 24 janvier 2010. http://journals.openedition.org/flaubert/913. Consulté pour la dernière fois le 26/07/2023.
[244] Texte original : « the backdrop against which the refined characters can be defined », Melanie Williams, *op. cit.*, p.210, je traduis.
[245] Isabelle Le Corff, *op. cit.*, p.101.

foule violente et indistincte. Personnage rêveur ou mélancolique, comme Doryan ou Rosy, ou bien homme de foi et homme de savoir (comme le père Collins ou Charles), ils sont tous méditatifs et d'une certaine façon portés vers l'idéal. Même Michael, infirme muet et difforme à cause de l'amour sans espoir qu'il éprouve pour Rosy rappelle la passion intense de Quasimodo pour Esméralda dans *Notre-Dame de Paris*. Ainsi *La Fille de Ryan,* tout en déconstruisant les illusions sentimentales de son héroïne bovaryste, continue néanmoins de véhiculer une vision romantique de l'individu sensible que ses sentiments exacerbés et ses désirs singuliers, même vains, séparent des masses indistinctes et hostiles

B. Les héroïnes bovarystes

Parce qu'il réunit la veine épique et la veine intimiste de l'œuvre de David Lean, *La Fille de Ryan* apparait à bien des égards comme une synthèse, où l'hypotexte flaubertien se mêle aux reprises thématiques et narratives des précédents drames amoureux du cinéaste. Les thèmes et situations empruntés à *Madame Bovary* (l'adultère, les affres du désir) et le souci de mettre en avant une perspective féminine étaient déjà au cœur d'œuvres comme *Brève Rencontre*, *Les Amants passionnés*, *Madeleine*, et *Vacances à Venise*. Dans les trois films que Mélanie Williams relie autour de la thématique des « femmes amoureuses » (*Brève Rencontre*, *Les Amants passionnés*, *Vacances à Venise*), elle remarque la volonté de « fournir une attention prolongée à la vie intérieure d'une héroïne, détaillant l'expérience d'une femme ordinaire de la classe moyenne qui tombe soudainement amoureuse[246]. » John Orr quant à lui, rassemble les trois films mettant en scène Ann Todd en une trilogie informelle : « les trois films sont des études complexes des relations entre la dépendance et l'autonomie (féminine) sous l'œil vigilant du patriarche (le mari ou le père, ou les deux)[247] ». Ces deux axes thématiques : le conflit entre la banalité des personnages et la puissance de la passion amoureuse, et la question du désir et de l'indépendance féminine dans une société patriarcale, remettent en scène les problèmes affrontés par Emma Bovary dans le roman de Flaubert. Un critique comme Baudelaire a pu célébrer la vitalité d'Emma : « elle seule, la victime déshonorée, possède toutes les grâces du

[246] Texte original : « provide a sustained focus on the inner life of a heroine, detailing an ordinary middle-class woman's experience of unexpectedly falling in love », Melanie Williams, *op. cit.,* p.85, je traduis.
[247] Texte original : « All three films are complex studies of the relationship between dependence and autonomy (female) under the watchful eye of the patriarch (husband or father, or both) », John Orr, *op. cit.,* p.65, je traduis.

héros[248] », tandis que Julien Gracq la décrit comme « torche allumée » au milieu du « sommeil épais d'un trou de Normandie[249] », mais elle reste ultimement dépendante d'hommes, décrits comme inefficaces, son mari Charles, ou indifférents, ses amants Rodolphe et Léon qui l'abandonnent quand elle a besoin de leur aide. Surtout, elle est prisonnière de représentations faussées, empruntées à la fiction qui l'empêchent d'établir une relation directe avec la réalité.

1) Le bovarysme et les ambivalences du désir

La trajectoire circulaire du départ suivi par le retour et le renoncement, dont l'arc narratif de Queenie Gibbons dans *Heureux mortels* est l'exemple emblématique, offre un terrain propice à la représentation du bovarysme dans la mesure où le romantisme des personnages y subit le démenti du réel. La protestation passionnée de Queenie Gibbons contre l'horizon petit-bourgeois de sa famille peut inspirer une certaine sympathie, mais son échec et son retour vers la vie qu'elle venait de quitter sont là pour en souligner sinon la vanité, du moins l'impossibilité. Comme nous l'avons déjà montré, la trajectoire de Queenie fournit un modèle repris dans la plupart des « women's films » de Lean, de *Brève Rencontre* à son dernier film, *La Route des Indes*. *Heureux mortels* met en scène le retour de la fille prodigue repentante auprès de ses parents après sa fugue en France, tandis que les drames de l'adultère à la suite de *Brève Rencontre* déclinent cette trajectoire rédemptrice sur le mode du retour de la femme infidèle accueillie par un époux tolérant et compréhensif.

Si l'on peut juger ces fins conservatrices et sentimentales comme assez éloignées de la satire des mœurs de la petite bourgeoisie provinciale dans *Madame Bovary*, les contradictions entre la réalité et le désir mises en évidence dans l'échec de la passion adultère permettent des développements ironiques. Ainsi les trains que l'héroïne de *Brève Rencontre* ne cesse d'emprunter symbolisent l'aspiration au voyage et à l'amour (la gare est le lieu de la rencontre des deux amants), mais ils sont aussi le signe de la séparation. Les trains respectifs des deux amants suivent des directions opposées et les ramènent chacun vers le foyer conjugal. Dans *Les Amants passionnés*, le cycle toujours recommencé des rencontres et des séparations est une autre variation sur ce schéma circulaire qui se rattache d'autant plus au bovarysme qu'il traduit ici l'indécision chronique d'une héroïne dont le désir se porte toujours vers ce qu'elle ne possède pas. Avec Steven Stratton, elle aspire au confort matériel que lui offre son mari, mais

[248] Charles Baudelaire, *L'Art romantique, Littérature et musique*, Paris, Garnier-Flamarion, 1968, 2021, p.224
[249] Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1981, p.82

au côté d'Howard Justin elle se languit de la passion qu'elle vivait avec Steven. Le personnage de Mary Justin rappelle ce que Jules de Gaultier écrit à propos d'Emma Bovary : « La haine du réel est à vrai dire si forte chez Mme Bovary, qu'elle pourrait la contraindre à répudier son propre rêve, s'il venait par impossible à prendre la forme d'une réalité[250]. » Le bovarysme est fondamentalement un rapport problématique au réel. Nous avons vu qu'il s'apparente à ce que René Girard nomme la médiation externe, le médiateur de son désir est inaccessible et, dans le même temps, le personnage bovaryste s'abreuve de l'illusion que cette distance puisse être un jour franchie : « Le médiateur est toujours inaccessible, mais il ne l'est plus assez pour qu'on puisse se résigner à ne jamais l'atteindre, pour qu'on puisse se contenter du reflet qui se joue sur le réel[251]. » Dans l'interprétation girardienne, le médiateur du désir d'Emma Bovary prend la forme des modes parisiennes dont la province ne fait que capter les échos lointains. C'est aussi l'ensemble des fictions ou des représentations artistiques qui en sont dérivées, et qui ont façonnés l'imaginaire et orientés les désirs d'Emma. Yvan Leclerc parle, en citant Daniel Pennac d'une « maladie textuellement transmissible[252] » à propos d'Emma Bovary, soulignant ainsi l'origine littéraire de ce mal-être qui est une incapacité à aller au-delà des représentations artificielles véhiculées par la fiction pour établir une relation authentique avec la réalité. Dans *La Fille de Ryan*, il est ainsi fortement suggéré que les sentiments de Rosy à l'égard de Charles viennent de ce qu'elle confond son futur époux avec les figures romantiques de Byron et de Beethoven, que leur association avec le Capitaine Blood mythifie et déréalise.

Laura Jesson dans *Brève Rencontre* est également une lectrice versée dans la poésie de Keats, mais elle lit également les romans de Kate O'Brien[253], suggérant « un penchant pour un certain type de fiction du milieu destinée à un public féminin de la classe moyenne[254] ». Elle est cependant surtout une spectatrice de cinéma qui hésite entre « The Love of Cardinal Richelieu » et « Love in a Mist », deux titres qui évoquent le genre de la romance et même, pour le premier, une romance historique qui promet le dépaysement à travers la reconstitution d'un passé fantasmé. L'imagerie du film « Flames of Passion », dont la bande annonce promet un film » prodigieux ! », « gigantesque ! », « colossale ! » (figure 3.3), évoque le film d'aventure colonial avec ses tribus de natifs, ses éléphants et ses paysages de plage et de jungles tropicales,

[250] Jules de Gaultier, *Le Bovarysme*, Paris, Société du Mercure de France, 1913, p. 32 (Gallica).
[251] René Girard, *op. cit.*, p. 103.
[252] Yvan Leclerc, « Le bovarysme, histoire d'une notion » in Yvan Leclerc, Nicole Terrien, *op. cit.*, https://books.openedition.org/purh/7271?lang=fr, consulté pour la dernière fois le 26/07/2023
[253] Écrivaine irlandaise autrice de nombreux romans situés en Irlande dans le passé et consacrés à des héroïnes en quête d'indépendance qui font écho à l'intrigue de *Brève Rencontre*.
[254] Texte original : « This suggest a penchant for a particular kind of middlebrow fiction aimed at middle-class women », Richard Dyer, *Brief Encounter*, Londres, BFI Publishing, 1993, p. 37, je traduis.

et même un singe évoquant King Kong, ainsi qu'un mélange d'érotisme et de sentiments quand l'héroïne, légèrement vêtue, et le héros s'embrassent, alors que le titre s'imprime en lettres de feu.



Figure 3.3 *Brève Rencontre* : la bande annonce fictive de *Flames of Passion* concentre tous les clichés attendus d'une grande romance d'aventure hollywoodienne (le cadre exotique, l'érotisme) et constitue une parti de l'horizon culturel de Laura.

Le spectacle exotique et stéréotypé, tout comme l'accumulation d'adjectifs hyperboliques dans la bande annonce, sont aux antipodes du film cadre mettant en scène des personnages délibérément ordinaires dans des lieux du quotidien (gare, cinéma, restaurant, salon petit-bourgeois). Surtout, l'imagerie exotique du film réapparaît sous la forme d'images mentales commentées par son monologue intérieur les rêves de voyage de l'héroïne, où l'on retrouve les plages tropicales et les couchers de soleil sur l'océan, montrant ainsi comment l'imaginaire et les désirs sont déterminés par les clichés mis en circulation par la culture populaire du temps.

Comme nous l'avons vu dans notre analyse de *La Fille de Ryan*, le bovarysme, cette

pathologie du désir qui conduit au rejet de la réalité, fait l'objet d'un traitement paradoxal qui oscille entre adhésion au rêve romantique – au risque du sentimentalisme – et distanciation critique flaubertienne. Cette tension entre distanciation ironique et la volonté affichée de filmer une histoire d'amour traverse tout autant *Vacances à Venise*. L'adaptation de la pièce d'Arthur Laurents s'écarte de sa source tout en romantisant le personnage de Renatto, l'amant italien, à l'origine dépeint explicitement comme un gigolo ; il apparait toujours comme un personnage dissimulateur qui cache a Jane le fait qu'il est déjà marié. Le film supprime toutefois la dernière scène du scénario de H.E. Bates qui montrait Renato cherchant du regard sa future conquête parmi les nouvelles arrivantes[255]. La sensualité de la mise en scène, renforcée par l'éclat des couleurs tels le rouge d'un verre vénitien qui attire Jane dans la boutique de Renatto (figure 3.4.2) ou les reflets mordorés des nuages dans l'eau au crépuscule lors de l'excursion du couple sur l'ile de Murano (figure 3.4.3) témoigne ainsi d'une ambivalence entre la célébration romantique de Venise et le sentiment d'un excès de beauté, peut être trompeur.

En venant découvrir Venise, Jane Hudson, est à la recherche d'une expérience capable de transfigurer son existence ; elle accomplit le voyage qui reste à l'état de rêverie pour Laura Jesson. Mais en procédant ainsi, elle entretient l'illusion que son rêve peut être transposé dans le monde réel, sans pour autant rompre le charme qui alimente sa puissance séductrice. La tension entre la vision idéalisée de la ville par Jane et le réel est traduite explicitement lorsque des ordures jetées depuis une fenêtre traversent soudainement le champ de vision de la protagoniste pour atterrir dans le canal, interrompant sa contemplation admirative des ruelles pittoresques et de l'architecture locale (figure 3.4.1). Mais c'est principalement à travers la mise en scène d'un regard touristique que se concentre l'ironie du film. Dès la première séquence de *Vacances à Venise*, Jane Hudson affirme son intention d'aimer la célèbre ville italienne bien qu'elle ne l'ait encore jamais vu : « l'aimer ? Je suis bien obligé. Je viens de si loin. Et j'ai dû économiser si longtemps pour ce voyage. » On a pu reprocher au film de traiter Venise comme « un arrière-plan qui refuse de devenir un premier plan, un site qui n'a pas été séparé du domaine des fantasmes touristiques[256]. » La ville de Venise apparaît peuplée de couples aussi bien parmi les personnages avec qui Jane interagit que parmi les figures lointaines dans la profondeur du champ, qui font ressortir la solitude et le vide amoureux de sa vie de célibataire.

[255] Mélanie Williams, *op. cit.*, p. 127.
[256] Texte original : « a background that is refusing to become a foreground, a location that has not been dislocated from the domaine of touristic fantasy », Des O'Rawe, 'Venice in Film: The Postcard and the Palimpsest', in *Literature/Film Quarterly*, Vol. 33, No. 3, Salsbury University, 2005, p. 225, je traduis.







Figures 3.4.1-3.4.3 *Vacances à Venise* : les ordures jetées dans le canal (en haut) contrastent avec le regard naïf de la touriste américaine émerveillée par le rouge vif d'un faux verre vénitien du XVIIe siècle (au milieu) ou par les reflets du crépuscule sur la lagune (en bas).

Comme le fait remarquer le critique Richard Comb : « (Jane Hudson) est la quintessence du touriste, parodie du spectateur de cinéma qui se délecte des mêmes vues[257]. » Parodie du spectateur, elle est aussi une figure du réalisateur quand dès la première séquence du film nous entendons sans la voir sa voix donnée des directions au passager face à elle dans le train, avant de le filmer se posant effectivement en metteuse en scène de son voyage. De même qu'elle a déjà décidé de se « ranger du côté de la majorité » et d'aimer Venise, elle entend maîtriser tous les paramètres de son voyage pour le conformer à un programme touristique déjà établi. Durant toute la première moitié du film, Jane accumule, avec sa caméra portative, les prises de vues attendues et stéréotypées des canaux, de la place Saint-Marc, ou de la lagune. Ce n'est qu'après avoir perdu sa caméra que Jane peut enfin se fondre dans la carte postale vénitienne, ce que représente de façon littérale sa chute dans le canal : occupée à filmer un monument elle ne voit pas réellement son environnement, trébuche et tombe dans l'eau, après quoi dépossédée de sa caméra elle pourra faire directement l'expérience de la ville. L'ironie, au niveau diégétique, se loge justement dans cette évolution du personnage de Jane, d'une position contemplative de distance où son expérience de la ville est médié par sa caméra, et par extension par les images stéréotypé des photographies et des films touristiques produit en série et qui façonne ses propres films de vacances, vers une situation où elle abandonne la distance que lui conférait sa caméra à l'égard de Venise, et, comme nous allons le voir, de son propre désir.

2) Le bovarysme du voyage, l'ailleurs comme objet d'attraction et d'inquiétude (*Vacances à Venise, La Route des Indes*)

Jane Hudson finit par vivre la romance de ses rêves et rejoint la foule des couples qui la renvoyait précédemment à sa propre solitude. Un certain nombre d'indices suggèrent cependant que la romance réellement vécue ne peut correspondre tout à fait à l'idéal fantasmé, l'amant italien Renato di Rossi (Rossano Brazzi) est un antiquaire dont on nous laisse entendre que ses antiquités ne sont pas authentiques : le verre rouge qu'elle achète dans sa boutique, supposément du seizième siècle, s'avère être un produit industriel fabriqué en série à l'intention

[257] Richard Combs, « David Lean et *Vacances à Venise* » in *Typiquement British, Le cinéma britannique*, N.T. Binh et Philippe Pilard, Paris, Centre Pompidou, 2000, p.143.

des touristes (figure 3.5.2). Si, malgré ce soupçon de malhonnêteté, l'idylle avec Renato comble un temps la solitude de Jane, la conscience des obstacles qui se dressent entre eux (elle est seulement de passage à Venise, il est déjà marié), et surtout la réalisation de l'écart irrémédiable qui sépare le désir de sa concrétisation la pousse à mettre fin à leur liaison : « Parce qu'il le faut. Parce que c'est mal, Parce que toi et moi, nous n'aboutirons à rien », dit-elle au moment de la rupture. *Vacances à Venise* s'achève sur Jane qui regarde, penchée à la fenêtre de son train, s'éloigner son amant et Venise (figure 3.5). L'attrait de l'ailleurs géographique, du voyage et de la rencontre avec l'altérité est aussi le miroir d'une quête intérieure étroitement liée au rapport ambivalent que l'héroïne entretiennent avec la part sexuelle de son désir.



Figure 3.5 *Vacances à Venise* : Le travelling arrière et le geste d'Adieux de Jane en amorce premier plan à l'arrière-plan, l'amant qui disparait dans la vue d'ensemble de Venise à mesure que le train s'éloigne dans la profondeur, nous fait assister à leur transformation en souvenir.

Jane manifeste ainsi, dans la première partie du film un rejet instinctif des manifestations du désir masculin à l'égard des autres ou à son égard. Quand, assise à la terrasse d'un café, elle filme un groupe de femmes sur la place Saint-Marc, elle s'interrompt soudainement, manifestement gênée lorsqu'elle constate l'intérêt éveillé par les promeneuses chez deux

hommes. Plus tard, alors qu'elle est à nouveau occupée à filmer la place, elle devient à son tour l'objet de l'attention de Renato assis derrière elle ; un gros plan sur les jambes et les pieds de Jane, puis un travelling vers son visage avant qu'elle ne se retourne exprime son désir et sa fascination. Le regard furtif qu'elle jette derrière elle lorsqu'elle réalise qu'elle est ainsi contemplée manifeste sa gêne. Comme le fait justement remarquer Jules Sandeau, il ne s'agit pas ici de dénoncer l'objectification d'une femme, mais plutôt de dépeindre Jane comme une « prude » dont les frustrations et la solitude sont liées à son refus d'accepter le regard masculin désirant[258]. Sa caméra, qui pourrait l'affirmer comme sujet du regard, est ainsi désignée comme un obstacle non seulement à sa découverte de Venise, mais aussi à son épanouissement en tant que femme ; elle l'enferme comme nous l'avons vu dans une relation indirecte avec son environnement. Ce n'est qu'après la scène de sa chute dans le canal, et donc après avoir été déstabilisée et symboliquement dépossédée du regard en perdant sa caméra, qu'elle accepte de s'abandonner au désir de Renato : « Vous avez faim, mangez les raviolis », lance-t'il a Jane. Par-delà sa bizarrerie, la métaphore de la nourriture naturalise le désir hétérosexuel et rend inévitable sa réalisation, et donc vaine la résistance de l'héroïne[259].

Le panoramique sur la lagune depuis le rivage de l'Île de Murano captant les reflets aquatiques des variations bleues et mordorées du ciel au crépuscule pour s'arrêter sur une barque arrimée au rivage (figure 3.4.3), suivi d'un plan moyen sur le couple allongé dans l'herbe devant le coucher du soleil, montre bien que Jane est désormais intégrée à la carte postale vénitienne, et que le couple qu'elle forme avec Renato participe au pittoresque du paysage. L'image d'un rameur qui s'éloigne vers l'horizon sur la lagune, et les remous dans l'eau provoqués par son passage, jettent cependant un léger trouble dans l'harmonie tranquille de ce moment ; le caractère éphémère de l'instant semble préfigurer le départ prochain de Jane. Cette séquence constitue certainement le climax de leur liaison, après leur retour à Venise ; Jane annonce sa décision de partir tout en affirmant « Je voudrais ne rien oublier, pas le moindre moment. » La situation rappelle la fin de *Brève Rencontre* : les deux amants se séparent définitivement dans une gare, et l'héroïne reste seule avec ses souvenirs. Le dernier regard de Jane penchée à la fenêtre de son wagon en conclusion de *Vacances à Venise* exprime tout le pathos de la perte. Toutefois, le visage très expressif de Katharine Hepburn semble partagé entre le sourire et les larmes (figure 1.5.2), suggérant qu'elle préfère peut-être le souvenir de son

[258] Jules Sandeau, « *The Unsinkable Kate », l'évolution de la persona de Katharine Hepburn et sa réception aux États-Unis*, thèse de doctorat dirigée par Geneviève Seillier, soutenue le 10 novembre 2017, Université Bordeaux Montaigne, p.761.
[259] *Ibid.*, p. 749.

idylle vénitienne à la dégradation inévitable de cette relation si elle s'était prolongée. Si le bovarysme est « essentiellement contemplatif », comme le dit Girard, et relève du domaine du fantasme qui ne peut, une fois actualisée, que se révéler imparfait, alors Jane Hudson fait le choix du bovarysme : elle s'extrait de la carte postale vénitienne et de sa relation avec Renato pour n'en garder que le souvenir. On ne trouve rien dans cette fin, accompagnée par la mélodie affirmative d'Alessandro Cicognini, de l'angoisse sourde et du sentiment de culpabilité qui imprègne *Brève Rencontre* ; il n'y a pas de tentation suicidaire et l'accent est plutôt mis sur le plaisir paradoxal de la mélancolie et de la nostalgie.

Le souvenir et la mélancolie du voyage passé sont aussi au centre de la conclusion de l'arc narratif d'Adela Quested dans *La Route des Indes*, qui s'achève sur le visage d'une femme à sa fenêtre. . Le thème central du roman de Forster est, selon Arthur Lindley, « la faillite des amitiés[260] », et surtout l'amitié entre le professeur Fielding (James Fox dans le film) et le Docteur Aziz (Victor Banerjee) dont l'échec clôt le roman, mettant l'accent sur l'impossibilité d'une véritable rencontre entre britannique et indien dans le cadre colonial. Le film de Lean recentre l'attention sur Adela Quested (Judy Davis) qui ouvre et clôt le film et met l'accent sur l'expérience de la femme occidentale à la fois attirée et repoussée par l'altérité indienne, le film reliant explicitement la découverte de l'Inde à une exploration de sa sexualité[261]. Adela vient en Inde pour retrouver son fiancée Ronny Heaslop (Nigel Havers), un magistrat de l'administration coloniale, et découvrir le territoire où, si elle se marie, elle devra passer son existence. Si Adela derrière la vitre encadrée par les rideaux esquisse un sourire, la vitre ruisselante de pluie évoque des larmes. Comme pour la conclusion de *Vacances à Venise*, la tonalité émotionnelle est incertaine (Adela esquisse un sourire avant de disparaitre), mais, comme nous l'avons vu, les tons gris et sombres de l'image et la pluie contrastent avec la lumière et les couleurs vives de l'Inde. Le regard de Jane à la fin du film vénitien est un regard d'adieu, celui d'Adela semble diriger vers ses souvenirs de l'Inde et appelle un contrechamp dont l'absence traduit à la fois la nostalgie et l'amertume laissées par son voyage

L'attrait d'Adela pour l'ailleurs indien se manifeste initialement à travers le désir de découvrir, comme elle le dit elle-même, « l'Inde véritable ». Il s'agit donc a priori de dépasser les représentations orientalistes préétablies, celles-là même qui décorent les murs de l'agence de voyage dans laquelle Adela prend ses billets pour l'Inde, sous la forme de trois gravures qui

[260] Arthur Lindley, « Raj as Romance/Raj as Parody: Lean's and Forster's "Passage to India" » in *Literature/Film Quarterly*, Vol. 20, No. 1, 1992, p.66.
[261] *Ibid.*, pp. 62-63.

montre successivement un grand vapeur traversant le canal de Suez, le Taj Mahal et l'entrée sculptée des grottes de Marabar. En d'autres termes, les étapes du voyage d'Adela – la frontière entre l'Orient et l'Occident, un site touristique devenu le symbole de l'Inde pour la culture européenne et un symbole d'amour absolu, et enfin le site des grottes fictives qui seront au cœur de l'intrigue à venir[262]. Ces images constituent un horizon d'attente stéréotypé qui interroge la portée réelle du désir d'Adela de découvrir « l'Inde véritable » : Recherche-t'elle vraiment à découvrir l'altérité culturelle et surtout ethnique de l'Inde ? Ou est-elle, encore à la poursuite d'un fantasme construit à partir des clichés orientalistes ? Son refus de considérer simplement, comme les autres colons britanniques, que « l'Est est l'Est », selon la formule de Rudyard Kipling (1865-1936) citée dans le film[263], suggère une réponse affirmative à la première question, mais sa réaction lorsqu'elle s'aventure hors de l'Inde balisée par la présence coloniale met en relief l'ambiguïté de sa relation à son propre désir. La scène cruciale du temple intervient précisément après une première rupture d'Adela avec Ronny. Ainsi, libérée de son engagement auprès des instances du pouvoir britannique en Inde, elle s'aventure seule dans la campagne profonde, loin des quartiers anglais et de la ville de Chandrapore. Adela découvre, cachée derrière une végétation de jungle, les ruines d'un temple dont la principale caractéristique est leur riche statuaire érotique. La fascination d'Adela est rendu par les champs contrechamps et les travellings avants vers le temple, mais elle est interrompu par l'irruption soudaine de singes agressifs sortis des ruines, qui descendent le long des statues et des lianes pour chasser Adela hors de ce lieu ancien, symbole de l'Inde précoloniale.

Nous reviendrons plus en détail sur cette séquence lorsque nous aborderons la question du paysage, mais elle cristallise le bovarysme d'Adela dans la mesure où elle incarne concrètement les contradictions de son désir. Si Adela manifeste son attirance pour une imagerie érotique qui exprime une sensualité absente de ses relations avec son très conventionnel fiancé, et si elle finit par quitter les lieux ce n'est qu'en raison de l'intervention agressive des singes. Son premier réflexe est néanmoins de retourner auprès de Ronny pour renouveler leurs fiançailles. Mais plus tard couchée dans son lit toujours éveillée, son regard est relié au montage à un plan des status dans la jungle (figure 3.7) ; ses pensées retournent vers le temple et ses mystères érotiques suggérant un désir qui se porte toujours vers l'inaccessible[264]. C'est

[262] Voir Melanie Williams, *op. cit.,* p. 226 ; Medhi Derfoufi, *op. cit.*, p. 388.
[263] Il s'agit du premier vers de *The Ballad of East and West*, poème de 1889 : « Oh East is East and West is West and never the twain shall meet », souvent interprété comme une justification de la séparation raciale, autant que géographique et culturelle, entre occidentaux et orientaux mais la suite du poème (le récit de l'amitié entre un cavalier afghan et un officier de l'armée britannique), contredit et nuance l'opposition binaire initiale.
[264] Voir Mélanie Williams, *op. cit.*, p. 229.

l'épisode des grottes qui constitue le point critique de l'arc narratif Adela, où se cristallise les contradictions du désir bovaryste entre attraction et inquiétude précipitant la crise annoncée par la séquence du temple. Alors qu'ils grimpent les collines de Marabar jusqu'aux grottes, certains plans suggèrent la possibilité d'un rapprochement érotique entre Adela et Aziz, notamment un insert en gros plan sur la main d'Adela dans celle d'Aziz. La jeune femme s'aventure seule à l'intérieur de l'une des cavernes, bientôt suivie par les appels d'Aziz qui la cherche et se place à son tour à l'orée de la grotte. L'éventuelle interaction entre les deux personnages à l'intérieur de la grotte n'est pas montrée mais lorsqu'elle ressort Adela parait prise de panique et s'enfuit, et Aziz est ensuite arrêté pour être jugé à la suite d'une accusation de viol. Lors du procès, Adela finit par innocenter Aziz, suggérant que l'agression n'était qu'une hallucination due à l'écho des grottes et à la chaleur accablante ce jour-là. On retrouve ici comme dans la séquence du temple, l'excursion vers un site indien loin des institutions britanniques, et la problématique du désir sexuel. L'attitude d'Adela rejoue le double mouvement d'avancée vers l'inconnu et de retrait vers un environnement britannique plus familier et rassurant, et suggère l'incertitude caractéristique du bovarysme face à la possible concrétisation du désir.



Figure 3.7 *La Route des Indes* : le raccord entre le regard d'Adela couchée dans son lit et les statues érotiques perdues dans la jungle désigne ces dernières un objet de projection où se cristallise désir et interrogation.

3) Bovarysme et sexualité

L'aveu d'Adela remet en question sa lucidité : elle apparait comme un personnage instable qui entretient un rapport problématique avec la réalité et sa propre nature sensuelle. Les manifestations extérieures du trouble – les nombreuses hésitations de sa parole, les brusques et brefs mouvements de sa tête traduisant sa nervosité, sa respiration de plus en plus saccadée, ses traits tendus par un effort intense pour se souvenir, et ses yeux au bord des larmes – renvoient à l'image du corps féminin saturée de désirs qui s'expriment à travers des mouvements et des

réactions émotionnelle incontrôlée qui évoquent le diagnostic de l'hystérie. Dans la mesure où elles débouchent sur les hallucinations d'Adela, les pulsions suicidaires de Laura Jesson et de Mary Justin, la mélancolie rêveuse des héroïnes leanienne, leur émotivité et indécision chronique, témoignent de la persistance des discours et représentations médicales populaires autour de l'hystérie féminine. Bien que l'hystérie (comme d'ailleurs le bovarysme selon Jules de Gaultier) ait été pensée comme des conditions touchant aussi bien les hommes que les femmes, l'étymologie du mot dérivé du grec *ὑστέρα* (la matrice) la localise dans le corps de la femme, et la relie directement à sa sexualité. Selon la théoricienne du cinéma Mary Ann Doane, la conceptualisation de l'hystérie, mal qui se caractérise par la conversion des causes psychiques en symptôme somatique, et son association récurrente avec le féminin s'inscrit dans une représentation de la femme « comme doté d'un corps trop présent, inévitable, en constante sympathie avec les facultés mentales et émotionnelles » qui la place « en dehors de la problématique qui veut que la culture occidentale opère un dualisme entre l'esprit et le corps[265]. » En d'autres termes, la femme (ses désirs et ses sentiments) ainsi conceptualisée apparait particulièrement soumise aux pressions du corps, d'une manière qui fait peser un soupçon constant sur la rationalité de son comportement et de ses attitudes.

En tant que pathologie du désir, le bovarysme est l'une des formulations emblématiques de cette tradition. Plusieurs critiques éminents, dont Baudelaire dès la sortie du roman[266] et Jean Paul Sartre dans sa vaste étude consacrée à Flaubert[267], ont pointé le lien entre le bovarysme, ou du moins le cas spécifique d'Emma Bovary, et les conceptions médicales de l'hystérie au XIXe siècle. La symptomatologie de l'hystérie (évanouissements, sentiments d'étouffements et d'oppression, sautes d'humeur d'un extrême à l'autre…) apparaissent tout au long du roman, comme le démontre Delphine Jayot, même l'insistance sur l'influence de la lecture de romans sur le tempérament et le comportement d'Emma rejoint les discours contemporain sur le sujet[268]. Toutefois, et toujours d'après Jayot, cette représentation serait-elle aussi la cible de l'ironie flaubertienne, ainsi, la recommandation traditionnelle du mariage comme remède à l'hystérie féminine, est-elle dénoncée comme absurde par Emma elle-même : « Mais moi,

[265] Texte original : « Represented as possessing a body which is overpresent, unavoidable, in constant sympathy with the emotional and mental faculties, the woman resides just outside the boundaries of the problematic wherein Western culture operates a mind/body dualism » je traduis, Mary Ann Doane, *The The Desire to Desire, The Woman's Film of the 1940's*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 39.
[266] Charles Baudelaire, « "Madame Bovary" par Gustave Flaubert » in *L'Art romantique, Littérature et musique*, *op. cit.*, p. 226.
[267] Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille* T.3, Paris, Gallimard, 1972, 1988, p.781.
[268] Voir Delphine Jayot, « Destin du bovarysme et effets de lecture » in Yvan Leclerc, Nicole Terrien (dir), *op. cit.*, https://books.openedition.org/purh/7272?lang=fr, consulté pour la dernière fois le 26/07/2023.

reprenait Emma, c'est après le mariage que ça m'est venu[269]. » Dans les films de David Lean, la possibilité du diagnostic de l'hystérie reste toujours implicite et se trouve rarement formulée explicitement dans la diégése. Richard Dyer, dans son analyse de *Brève Rencontre*, remarque que Laura se décrit elle-même comme hystérique, mais c'est au sens courant du terme désignant un état d'agitation émotionnelle inhabituel plutôt qu'au sens médical. Dyer relève surtout que l'héroïne du film est présentée avec insistance comme une femme « ordinaire » et non « une personne avec une condition[270]. » Néanmoins, la thématique récurrente de la sexualité féminine dans l'œuvre de Lean fait l'objet d'un traitement ambigu dont les deux pôles seraient le conservatisme de *Brève Rencontre* avec l'accent mis sur le sens du sacrifice de la passion et la vision plus ouverte et plus « contemporaine » de *La Fille de Ryan*.



Figure 3.8 *Brève Rencontre* : la fenêtre du garage enferme les deux amants et crée au même titre que les ombres un environnement hostile et oppressant dans lequel la passion est inhibée.

[269] Gustave Flaubert, *Œuvres Complètes, 1851-1862*, *op. cit.*, p. 246 ; *Ibid.*

[270] Texte original : « Such pathologizing moreover is at odds with the film's insistent construction of Laura as ordinary, not someone with a condition », Richard Dyer, *op. cit.*, p.21, je traduis.

Sue Harper décrit ce dernier comme « le film le plus radical de Lean sur la sexualité où pour la première fois il célébrait le désir féminin et décrivait son interdiction sociale[271]. » L'écart entre les deux films s'explique certainement par la libéralisation des mœurs au cours des années 1960, s'accompagnant également d'une plus grande liberté dans la mise en scène de la sexualité à l'écran. Si le contraste entre la nuit de noces décevante et la découverte du plaisir par Rosy en pleine nature dans les bras de Doryan suggère bien une forme d'épanouissement par la sexualité, l'affirmation de Sue Harper doit être nuancée. La satisfaction du désir féminin est un élément central dans *Madeleine* et dans *Vacances à Venise*, où l'héroïne Jane Hudson est transformée par l'expérience de l'amour tout comme Rosy Ryan. Surtout, le conservatisme de *Brève Rencontre* n'est pas aussi univoque que Harper le présente[272] : les éclairages clair-obscur récurrents et les surcadrages contribuent à créer un univers hostile aux amants, peuplé d'ombres menaçantes qui semble condamner d'avance leur relation (figures 3.8), et c'est l'impossibilité de laisser exprimer son désir qui pousse Laura au bord du suicide que le désir en tant que tel. Toutefois, comme le remarque Mélanie Williams, l'importance accordée à la sexualité dans *La Fille de Ryan*, marque les limites d'un discours où l'émancipation féminine, est finalement réduite à la seule expérience de l'orgasme[273].

Ces représentations de la sexualité féminine révèlent les ambivalences de films qui entendent rendre compte d'expériences spécifiquement féminines, mais réalisés par des hommes. Comme l'écrit Dyer, ils offrent « une vision extérieures de la vie des femmes, avec tout le potentiel de sympathie et de clairvoyance que cela peut sous-entendre, mais aussi d'incompréhension et d'offense[274]. » De manière significative, la structure en flashback de *Brève Rencontre* enferme Laura et notamment dans une posture d'immobilité, symbolisée par l'image récurrente lors des retours présent qui la montre assise dans son salon. Nous voyons Laura se déplacer, prendre le train, mais tout cela reste circonscrit par la structure du flashback, c'est donc un passé résolut auquel nous n'avons accès qu'à travers son activité mnésique. Sa

[271] Texte original : « Lean's most sexually radical film, in which for the first time he celebrated female desire and charted its social interdictions », Sue Harper, *Women in British Cinema*, Londres, New York, Continuum, 2000, p.135, je traduis.
[272] *Ibid.*, p.46.
[273] Mélanie Williams, *op. cit.*, p. 217.
[274] Texte original : « it offers an outsiders' view of women's lives, with all the potential which that offers for sympathy and clear-sightedness as well as incomprehension and offence », Richard Dyer, *op. cit.*, p.12, je traduis.

confession n'existe que sous la forme du monologue intérieur, de pensées qui ne peuvent être entendues par aucun personnage. La structure du récit ne laisse pas d'autre perspective que le retour dans le foyer conjugal. Les inhibitions et l'indécision des protagonistes des *Amants passionnés*, de *Vacances à Venise* et de *La Route des Indes* soulignent avec la récurrence des trajectoires de retour et de renoncement les paradoxes d'un désir bovaryste qui se nourri de sa propre impossibilité.

4) Par-delà la « passivité » bovaryste, les femmes d'action dans l'œuvre de Lean (*Madeleine, Chaussure à son pied*)

La passivité constitutive de ces héroïnes bovarystes tend à rejoindre l'affirmation de Girard sur le caractère « essentiellement contemplatif » du bovarysme[275]. Il nous faut toutefois noter un certain nombre d'exceptions dans l'œuvre de Lean, qui comportent quelques personnages féminins beaucoup plus volontaristes face à des hommes relégués au second plan et parfois inefficaces. En effet *Madeleine* et *Chaussure à son pied* mettent au cœur de leur récit des femmes pragmatiques qui veulent affirmer leur volonté contre des patriarches rigides. *Madeleine* est inspiré d'un fait divers du XIXe siècle : Madeleine Smith, une jeune fille de la bonne société de Glasgow, fut accusée d'avoir empoisonné son amant Émile Langellier (Yvan Desny). Malgré le scandale, l'enquête ne parvint pas à produire des preuves définitives de la culpabilité de Madeleine, et la justice écossaise rendit le verdict non prouvé, l'acquittant de fait. *Chaussure à son pied* est adapté de la pièce du même nom d'Harold Brighouse, jouée pour la première fois en 1915. L'histoire est celle d'Hobson (Charles Laughton) un cordonnier veuf et alcoolique, et de Maggie (Brenda De Branzie). Elle se révolte contre ce père tyrannique qui entend la garder célibataire pour qu'elle continue de gérer sa maison et décide de prendre en main son destin et d'épouser Willie Mossop (John Mills), l'apprenti de son père, afin de monter son propre commerce. Hobson, se révélant incapable de vivre seul, est finalement contraint de fusionner sa boutique avec celle de son beau-fils et de lui confier la gestion des affaires pour que Maggie accepte de revenir s'occuper de lui et de sa maison.

Les deux œuvres reprennent une situation traditionnelle : celle de la fille contrainte par son père à choisir un époux ou une vie qui ne lui convient pas, et sa lutte pour imposer son choix. Maggie Hobson et Madeleine Smith se distinguent, comme Queenie Gibbons avant elles, en ce que leur révolte contre les contraintes patriarcales dépasse le cadre de la rêverie

[275] René Girard, *op. cit.*, p.103.

sentimentale et du discours et débouche sur une action concrète et pragmatique. Certaines scènes de *Madeleine* évoquent le bovarysme sentimental de l'héroïne dans la lignée de Laura Jesson ou de Mary Justin. Quand Madeleine, après que ses parents se soient retirés dans leur chambre et avant de rejoindre Émile, éteint les lampes à gaz du salon et du hall d'entrée de la maison familiale, la chorégraphie de ses va-et-vient d'une lampe à l'autre, les mouvements tournoyants de sa robe accompagnée d'une musique de valse renvoient immanquablement à l'imagerie romantique du bal, bien qu'elle soit seule à l'écran et malgré le caractère trivial de son activité. Mais pour l'essentiel, Madeleine Smith est présentée comme un personnage décidé et calculateur. Lors de sa première apparition, quand elle visite la maison dans laquelle sa famille s'apprête à s'installer, elle prend directement ses quartiers dans la chambre du sous-sol prévoyant qu'ainsi il lui sera plus facile de rejoindre Émile la nuit. Elle décide d'éconduire à l'insu de son père le prétendant qu'il lui a choisi, avant de revenir vers lui après sa rupture avec Émile.

Ce volontarisme est cependant limité par l'autorité abusive du père, et par le chantage d'Emile, avant tout intéressé par sa fortune ; il refuse de s'enfuir avec elle et veut la contraindre à l'épouser en la menaçant de révéler les lettres qu'elle lui a écrites. En écho à *Madame Bovary*, l'amant dévoile un caractère intéressé et abusif à l'opposé de l'image idéalisée du dandy charmeur qu'il cherche à renvoyer à l'héroïne. Toutefois, la duplicité de Madeleine (elle dissimule sa liaison à ses parents et cache à Emile le fait qu'elle est fiancée à son ancien prétendant) la désigne comme une figure ambiguë et inquiétante, d'autant plus que le réalisateur et ses scénaristes ont choisi de ne pas trancher la culpabilité de Madeleine. Ce choix de l'ambiguïté annonce à certains égards *Lawrence d'Arabie* et le traitement ambivalent du protagoniste entre l'exaltation d'un héros charismatique et l'hubris tragique qui le plonge dans une folie meurtrière ; Madeleine est elle aussi un personnage ambigu qui oscille entre la victimisation et diabolisation à l'image du plan finale : un gros plan sur le visage d'Ann Todd regardant droit vers la caméra avec un sourire énigmatique, pendant que la voix off interroge avec emphase : « Etes-vous coupable ou innocente ? ».

Le déroulement de *Chaussure à son pied* peut paraitre plus conventionnel, avec un mariage et une séquence finale de réconciliation entre le père, la fille et le beau-fils. Maggie Hobson est un personnage résolument terre à terre et son réalisme tranche avec le bovarysme des héroïnes qui l'ont précédé. Elle est, selon Alain Silver et James Ursini, « la moins sentimentale et la plus agressive des héroïnes de Lean ; si agressive, en fait, qu'elle ne pourrait

exister nulle part ailleurs dans son travail que dans une comédie [276] ». À certains égards *Chaussure à son pied* rejoue le conflit entre la jeune fille et le patriarche rétrograde qu'on trouve dans Madeleine sur un mode comique et optimiste. Non seulement Maggie Hobson se marie contre les vœux de son père, mais elle parvient à imposer ses conditions à son père pour revenir tenir sa maison et sauver son affaire.

Les deux films ont en commun un traitement assez peu sentimental du mariage et de l'amour. Le bovarysme de Madeleine Smith se manifeste dans sa poursuite d'un idéal romanesque (la fugue clandestine avec son amant) mais devant le refus d'Emile de s'y conformer, elle est suffisamment pragmatique pour revoir ses objectifs et déplacer ses vues vers un autre homme, déjà accepté par son père comme un prétendant sérieux au mariage. La facilité avec laquelle elle s'opère ce changement de cœur suggère que le mariage est surtout un moyen pour elle de s'émanciper de la tutelle d'un père dominateur. L'emprise patriarcale apparait notamment dans la séquence où elle l'aide à changer ses chaussures : le champ contrechamp alterne entre plongée et contre-plongée qui accentue sa position subordonnée face au patriarche. Position qui est encore accentuée par le dialogue où il insiste qu'elle n'a pas voix au chapitre quant au choix de son futur époux. Dans *Chaussure à son pied*, non seulement Maggie s'impose à un Will Mossop présenté comme hésitant et indécis, mais elle présente ce mariage non en termes romantiques, mais pragmatiques : « Mon intelligence et vos mains seront de parfaits associés », dit-elle à Will. Le mariage apparaît ainsi d'abord comme un mariage de raison, un contrat d'affaire associant deux talents : celui de Maggie pour la vente, et celui de Will pour la cordonnerie. Le rêveur romantique dans *Chaussure à son pied,* c'est bien plutôt le vieux Hobson, alcoolique qui, ivre, poursuit le reflet de la lune dans des flaques d'eau, et chute dans un caniveau. Comme pour les héroïnes bovarystes, la poursuite d'un leurre entraîne littéralement la chute de l'idéaliste romantique, ici parodié en vieil alcoolique inepte. La fin du film consacre finalement la réussite des pragmatiques face aux rêveurs.

Entre *Madeleine* et *Chaussure à son pied*, *Le mur du son* met également en scène, à travers la relation difficile entre un père et sa fille, le conflit entre rêveur et pragmatique. Aux aspirations grandioses de John Ridgefield, Susan oppose la prudence et rappelle les dangers inhérents à cette entreprise technologique et à la recherche du progrès pour le progrès. Cependant, le film fait triompher le prophète alors que sa fille se rallie finalement à sa vision

[276] Texte original : « Maggie is the least sentimental, most aggressive of Lean's heroines; so aggressive, in fact, that she could probably never exist in his work except in a comedy », Alain Silver et James Ursini, *op. cit.*, p. 112, je traduis.

du progrès. Surtout si Susan formule des réserves qui soulignent le risque d'un mauvais usage potentiel d'un avion capable de voler à la vitesse du son, son opposition vient clairement de son souci en tant qu'épouse, et mère de préserver l'intégrité du foyer familial. Dans les dernières scènes de *Chaussure à son pied*, Maggie Hobson finit également par assumer une position de retrait, si ce sont ses manœuvres qui permettent le compromis qui réunit les boutiques de Will Mossop et de Henry Hobson, Will Mossop qui sous son influence a pris de l'assurance, impose son choix pour le nom de la nouvelle entreprise, Maggie veut « Hobson & Mossop » il décide que ce sera Mossop & Hobson ». Maggie assume alors sa nouvelle position : « Tu es l'homme que j'ai fait, et j'en suis fier », dit-elle, dont la réussite est finalement d'avoir amené Will à assumer pleinement son rôle d'homme tandis qu'elle-même va assumer les fonctions traditionnellement dévolues à la femme dans la famille traditionnelle, d'épouse, de mère, et de maîtresse du foyer. Son agentivité est ainsi limitée dans la reproduction d'une norme sociale.

Conclusion :

En appliquant la notion de bovarysme aux héroïnes de Lean, nous entendons placer ces films dans une tradition plus vaste de récits consacrés au désir et à la condition féminine et dont *Madame Bovary* est un jalon. Surtout, la notion met en évidence les ambiguïtés des représentations féminines qui oscillent entre émancipation et contraintes. A l'intérieur de la typologie des héroïnes bovaryste, un partage émerge entre celles qui sont contemplatives et rêveuses caractérisées par une relative passivité et les autres qui travaillent activement à concrétisation de leur désir et la transformation de leur condition. Les premières (dans *Brève Rencontre*, *Les Amants passionnés*, *Vacances à Venise* ou *La Route des Indes*) sont dépeintes comme indécises, attachées à l'idée même du désir plutôt qu'a l'objet vers lequel il se porte. Nous avons voulu analyser le bovarysme comme le pendant féminin de l'élan visionnaire des héros masculins. Les fantasmes romantiques des héroïnes de Lean sont de fait une protestation de l'idéal contre les insuffisances de la réalité, mais leur condition subalterne dans une société patriarcale contraint leur désir et ne leur offre qu'un accès limité à la scène sociale par-delà les sphères sentimentales et domestiques.

Le contraste inaugural de ce dernier chapitre entre la femme à sa fenêtre dans l'espace du foyer et celle de l'homme embarqué dans un véhicule vers de nouveaux horizons résume en partie cette opposition entre des héros qui sont définis par et dans l'action et des héroïnes figées dans une posture de contemplation le regard tourné vers un ailleurs qui leur reste inaccessible.

La figure de la femme à la fenêtre est l'un des clichés-images du mélodrame cinématographique hollywoodien identifié par Jean Loup Bourget[277]. Il l'analyse lui aussi en termes de seuil, « à la limite de la cellule familiale et de l'univers social », suggérant implicitement le caractère masculin de « l'univers social » en insistant sur l'isolement et l'enfermement de la femme qui se tient sur ce seuil, mais ne le franchit pas[278]. Au terme de nos analyses il convient cependant de nuancer et même de dépasser cette opposition qui a le mérite de rappeler l'arrière-plan idéologique des représentations féminines et masculines et des normes socio-culturelles qui les entourent, mais qui risquent, si on l'érige en absolu, de masquer les continuités profondes entre récits masculins et récits féminins. Les films qui mettent en scène l'héroïsme prométhéen des visionnaires romantiques explorent aussi leurs failles et leurs ambiguïtés, et l'insistance sur le thème tragique de l'hubris met en relief les aspects les plus inquiétants d'un romantisme fanatique voué à l'échec.

Dans le parallèle qu'elle dresse entre les images finales de *La Route des Indes* et de *Lawrence d'Arabie*, Jay Cocks tout en soulignant les différences de traitements genrée insiste surtout sur leur significations communes : « Lawrence retourne chez lui ; la femme est déjà là. Mais tous deux ont été profondément transformés, déracinés, déstabilisés à jamais[279] ». Les héroïnes de Lean ne voyagent pas moins que les personnages masculins, et l'image de la femme à la fenêtre est bien plus souvent, nous l'avons vu, celle d'une femme embarquée dans un véhicule vers un ailleurs (voir figures 1.5.1-1.5.2) et c'est à la fenêtre du train, non celle de sa maison, que Laura Jesson rêve de voyages. L'arc narratif du renoncement et du retour se manifeste autant à travers le personnage de Queenie dans *Heureux mortels* que dans *Lawrence d'Arabie* où le personnage ne cesse de faire des allers retours entre son rêve arabe et l'état-major anglais et finit par le renvoyer dans son pays natal. La figure féminisée du poète romantique dans *Docteur Jivago* est aussi associée de manière récurrente aux fenêtres dont le surcadrage met en évidence le regard poétique qu'il porte sur la nature, ou au contraire son regard de désir envers Lara (nous y reviendrons en détail dans notre troisième partie). Si le motif de la femme à la fenêtre ne peut donc être réduit à sa seule fonction de seuil entre deux espaces genrés (bien qu'elle existe) ; elle met en évidence le caractère pathétique aussi bien du bovarysme féminin que de l'échec du héros romantique tragique.

---

[277]Voir Jean Loup Bourget, *Le Mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock, 1985, pp.184-187.
[278] *Ibid.*, p. 185.
[279] Texte original : « Passage and Lawrence are linked by their last lingering images: a woman alone, at a rain-streaked window; a soldier, lost, obscured behind a dusty windshield. Lawrence is going home; the woman is already there. But both have been changed fundamentally, uprooted and unsettled forever » in Jay Cocks, « Adventures in the Dream Department », (*TIME*, 31 Décembre 1984) in Steven Organ (dir), *op. cit.*, p.66.

Par-delà les différences réelles entre des œuvres essentiellement masculines et dont les femmes sont pratiquement absentes comme *Le Pont de la rivière Kwai* et *Lawrence d'Arabie*, et les woman's films consacrés à des problématiques présentées comme essentiellement féminine l'appel mélodramatique aux émotions et la thématiques centrale du désir contrarié, thème on le verra essentiel du genre mélodramatique au cinéma, constitue un point de convergence entre les deux tendances. Une part significative du romantisme de Lean, celle qui se rapporte à la formulation et à la représentation des sentiments, et au conflit entre l'individu et les contraintes et préjugés de la société est organisée à travers le mélodrame. La prévalence des récits féminins dans la filmographie de Lean, jusqu'à l'intérieur des films épiques où *Docteur Jivago*, *La Fille de Ryan* et *La Route des Indes* témoignent d'une hybridation entre l'héroïsme épique et les préoccupations sentimentales et domestiques des woman's films. Selon Alain Vaillant le mélodrame, domine la fiction et le spectacle de masse (au théâtre ou dans le roman) au XIXe siècle et constitue « la principale contribution du romantisme à la culture populaire » dont l'influence continue de structurer la majorité des fictions populaires encore aujourd'hui et notamment le cinéma. Comprendre la relation que l'œuvre de David Lean entretient avec le romantisme, et au-delà l'influence continue du romantisme jusqu'au XXe siècle semble donc devoir passer par une discussion du mélodrame de ses formes diverses et de ses transformations.

II. Bovarysme et sentimentalité : le mode mélodramatique dans le cinéma de David Lean

Chapitre 4. Du mélodrame domestique au woman's film

> Toutes les femmes commencent en tant que victimes. Anna Karénine n'est pas moins victime d'un double standard que Laura dans *Brève Rencontre* ; Emma Bovary est autant victime de la morale des classes moyennes que Ruby Gentry. Anna et Emma cessent d'être des victimes, cessent d'être des figures d'identification faciles alors qu'elles deviennent de plus en plus complexes et cruelles, alors qu'elles prennent leur destin en mains[280].

Les remarques de Molly Haskell dans son essai pionnier sur la représentation des femmes au cinéma, laissent entrevoir une certaine affinité entre le traitement des femmes dans la littérature romanesque européenne du XIXe siècle et la catégorie du woman's film, terme méprisant auquel elle souhaite donner une consistance et une légitimité critique[281]. La catégorie du woman's film a été définie par Haskell[282], et par d'autres à sa suite[283], comme désignant les films adressés à un public féminin, mettant en scène des femmes confrontées à des problèmes liés à leur condition de femme. Les allusions à des monuments de la littérature légitime comme *Anna Karénine* (Léon Tolstoy, 1878) ou *Madame Bovary* doivent être comprises dans la perspective de cette réhabilitation. Mais dans le même temps, son insistance sur le statut de victime de ces héroïnes de fictions suggère aussi un certain pathos inhérent à leur situation qui les rattache à une inspiration mélodramatique apparemment contradictoire avec les ambitions critiques et réalistes d'un romancier comme Flaubert ou Tolstoi. Haskell elle-même ne confond pas woman's film et mélodrame. Mais, l'accent qu'elle met sur la dimension larmoyante de ces histoires féminines traitant des vicissitudes de l'amour et de la vie domestique, à l'opposé d'une culture masculine anglo-saxonne où « montrer son émotion est mauvais, un signe

[280] Texte original : « All women begin as victims. Anna Karenina is a victim of the double standard no less than is Laura in Brief Encounter; Emma Bovary is as much a casualty of middle-class morality as is Ruby Gentry. Anna and Emma cease to be victims, cease to be easy identification figures as they become increasingly complex and cruel, as they take fate into their own hands » je traduis, Molly Haskell, *From Reverence to Rape, The Treatment of Women in the Movies*, Chicago, University Press of Chicago, 1974, 1987, pp.161-162.
[281] *Ibid.*, pp.154-155.
[282] *Ibid.*, pp.155-156.
[283] Voir Mary Anne Doane, *op. cit.*, p.3; voir aussi Jeanine Basinger, *op. cit.,* p. 20.

d'efféminement[284] », rejoint l'assimilation courante, relevée par Christine Gledhill, du mélodrame (genre émouvant s'il en est) avec le féminin[285].

Le nom « mélodrame » et sa forme adjectivale, « mélodramatique », comme tous les mots savants passés dans l'usage courant, recouvrent une réalité multiple et élusive, il n'est donc pas inutile avant de poursuivre, de revenir sur les acceptions savantes et familières de ces mots. Étymologiquement, « mélodrame » combine le grec *δράμα* qui désigne l'action théâtrale et *μέλος*, le chant ou la musique, c'est donc littéralement un drame où le texte est accompagné de musique. C'est surtout le nom d'un genre théâtral émergeant à la charnière des XVIIIe et XIXe siècles dans le sillage de la Révolution française, et caractérisé par une action paroxystique structurée par des oppositions simples (le bien et le mal, la vertu et le vice, l'innocence et la traitrise), de nombreuses péripéties, et une certaine emphase dans l'expression[286]. Cependant, le terme reste d'un usage courant alors même que le genre théâtral appartient à un moment historique révolu, il en désigne, de manière souvent péjorative, une sensibilité caractérisée par l'outrance et le recours excessif aux émotions : « qui évoque le mélodrame par son emphase et son exagération », indique le dictionnaire Larousse à l'entrée « mélodramatique[287] ». Initialement circonscrit à un genre théâtral avec ses caractéristiques et son histoire, le mélodrame à été révalué, à la suite notamment des travaux de Peter Brooks[288], comme un mode expressif caractérisé par l'excès, dont l'influence triomphe tout au long du XIXe siècle dans le théâtre, mais aussi dans le roman, et se perpétue encore dans le cinéma narratif au XXe siècle[289]. En tant qu'héritier de ce genre théâtral, le mélodrame ne peut être limité aux seuls drames passionnels ou domestiques que l'on range habituellement sous la bannière du woman's film. Steve Neale a montré que, durant la période classique du cinéma hollywoodien, le terme mélodrame était surtout employé pour désigner les genres masculins centrés sur une action non pas sentimentale, mais plutôt spectaculaire et violente[290]. Linda Williams invite à considérer le mélodrame au cinéma comme un « mode filmique de l'excès émotionnel et stylistique qui contraste avec le mode plus dominant du récit réaliste où l'action

[284] Texte original : « to show emotion is bad form, a sign of effeminacy », Molly Haskell, *op. cit.*, p. 157, je traduis.
[285] Voir Christine Gledhill, « The Melodramatic Field: an Investigation », in Gledhill (dir), *Home is Where the Heart Is, Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Londres, BFI Publishing, 1987, pp.33-36.
[286] Anne Souriau, Etienne Sourian (dir), *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, pp. 1052-1053.
[287] Voir *Le Grand Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2022, p.722.
[288] Peter Brooks, *L'imagination mélodramatique, op. cit.*, 2010.
[289] Janet M. Gaines, « Moving Picture Melodrama », in Carolyn Williams (dir), *The Cambridge Companion to English Melodrama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp.245-261.
[290] Steve Neale, « Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term "Melodrama" in the American Trade Press », *The Velvet Light Trap*; Fall 1993, p.69.

est motivée par un objectif[291] ». Si la conception du mélodrame comme un mode transgénérique s'est imposé, dans le discours critique, sa relégation dans les marges au regard d'une norme dominante supposée réaliste a pu être remise en question, comme le rappelle Jane M. Gaines, en invitant à nuancer l'opposition entre mélodramatique et réalisme[292].

L'œuvre de David Lean dans sa relation au mélodrame reflète bien les ambivalences et la complexité de la notion, et la tension entre mélodrame et réalisme est, sans pour autant se confondre complètement avec elle, aussi structurante que celle entre romantisme et bovarysme. Nous avons vu la centralité du thème de l'individu romantique en lutte pour affirmer sa sensibilité personnelle contre les contraintes imposées par la société, offrant ainsi un terrain propice à l'expression du pathos mélodramatique. Dans cette deuxième partie, nous considérerons l'inspiration mélodramatique dans ses manifestations les plus directes à travers les mélodrames familiaux et les woman's film, notamment parmi les premières réalisations de Lean adaptés de Noël Coward. Nous comparerons également un film comme *Brève Rencontre* avec la production mélodramatique de l'époque dans le cinéma britannique afin de mieux comprendre la position de David Lean au sein du woman's film et sa relation ambivalente aux formes mélodramatiques. Nous aborderons surtout la question du mélodrame en tant que mode dont les formes se retrouvent au-delà du seul mélodrame familial et du woman's film qui s'exprime à travers la rhétorique filmique de l'excès émotionnel et les tensions qui la traversent. Dans un cinéma qui, même dans ses formes les plus distanciées, met en avant la sensibilité personnelle et l'individu contre l'oppression du groupe et des conventions, qui dramatise le conflit entre le devoir et le désir, du cœur et de la raison, le mélodrame permet l'articulation des tendances a priori contraires du romantisme.

A. Du mélodrame domestique au woman's film

1) Espace domestique et nation : Noël Coward et le mélodrame familial

Le terme mélodrame a connu une grande diversité d'usage recouvrant de multiples postures génériques sur plusieurs médiums au point de paraître comme une catégorie élusive et

[291] Texte original: « a filmic mode of stylistic and emotional excess that stands in contrast to a more "dominant" mode of realistic, goal oriented narrative », Linda Williams, 'Film Bodies: Gender, Genre, and Excess', *Film Quarterly*, Summer, 1991, Vol. 44, No. 4, 1991, pp. 2–13, je traduis.
[292] Jane M. Gaines, « Moving Picture Melodrama », in Carolyn Williams (dir), *op. cit.*, pp. 255–257.

contradictoire[293]. L'évolution du mélodrame théâtral et la diversité des sous-genres mélodramatiques sur la scène du XIXe siècle[294] ont pu être conçues comme une anticipation des genres populaires du cinéma, notamment hollywoodiens[295]. Dans son ouvrage sur les genres du cinéma britannique, Marcia Landy suggère que l'étude du mélodrame peut éclairer le fonctionnement et les discours idéologiques d'autres genres populaires[296]. Néanmoins, lorsqu'elle aborde le mélodrame comme genre spécifique, elle se concentre sur le woman's film et le mélodrame familial. Même la catégorie du mélodrame tragique, qui se concentre sur les vicissitudes vécues par des personnages masculins, est abordée dans des termes qui renvoient aux relations familiales, fût-ce dans un sens métaphorique[297]. Dans son étude pionnière du mélodrame familial hollywoodien, Thomas Elsaesser distingue deux traditions mélodramatiques : une épique centrée sur l'action, et une veine plus sentimentale dérivée des drames romantiques qui ont émergé après la Révolution française, ainsi que du roman sentimental du XIXe siècle (les œuvres de Samuel Richardson où *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau). Il place le mélodrame familial, et l'on pourrait ajouter le woman's film, dans la continuité de cette forme qui « met l'accent sur les sentiments privés et des codes de moralité et de conscience (puritain, piétiste) intériorisés[298] », ainsi que la charge sexuelle, ouverte ou cachée.

La complexité et les contradictions attachées au concept de mélodrame trouvent un écho dans la diversité des genres composant la filmographie de David Lean. Il est possible d'aborder l'œuvre à partir de la distinction effectuée par Elsaesser, les films bovarystes centrés sur l'intime et le désir féminin contrarié relèvent certainement de la veine sentimentale et intériorisée du mélodrame. Un film comme *Brève Rencontre* et la plupart des drames de l'adultère qui ont suivi peuvent être considérés comme des woman's film. L'insistance sur la souffrance privée de l'héroïne tiraillée entre des aspirations opposées et soumises aux contraintes d'une société patriarcale, convoque le pathos caractéristique de la sensibilité mélodramatique. Au cours de ce chapitre, nous explorerons les films de Lean à l'aune des catégories du mélodrame familial et du Woman's film. Il s'agira, dans un premier temps de

[293] Sur les usages et l'évolution du terme mélodrame voir les remarques de Rick Altman, *Film/Genre*, Londres, BFI Publishing, 1999, pp. 71-73.
[294] Voir l'ouvrage collectif dirigé par Carolyn Williams, *op. cit.*
[295] Steve Neale, *Hollywood Genres*, Londres, New York, Routledge, 2000, pp.184-191.
[296] Marcia Landy, *op. cit.*, p. 7.
[297] Marcia Landy, *op. cit.*, pp. 237–238.
[298] Texte original : « the emphasis put on private feelings and interiorised (puritan, pietist) codes of morality and conscience » je traduis, Thomas Elsaesser, « Tales of Sounds and Fury » in Gledhill (dir), *Home is Where the Heart Is*, *op. cit.*, p.45.

considérer l'impact de l'héritage mélodramatique dans la constitution de l'œuvre de Lean, notamment à travers la thématique du foyer familial comme métaphore de la nation dans le théâtre de Coward. Nous aborderons ensuite le discours critique que porte *Brève Rencontre* à l'égard de la veine mélodramatique du cinéma populaire de son époque dans le but d'éclairer la relation ambivalente, que l'œuvre entretient avec l'inspiration mélodramatique, entre adhésion et résistance.

La thématique familiale est présente de manière constante durant toute la période britannique de David Lean, aussi bien dans les drames de l'infidélité comme *Brève Rencontre* ou *Les Amants passionnés*, que dans les adaptations de Charles Dickens, où la quête de leurs protagonistes orphelins est hantée par le rêve du foyer perdu. Mais c'est tout particulièrement dans les premiers films patriotiques du cinéaste, sortis durant la guerre, que le thème de la famille joue un rôle de premier plan comme incarnation symbolique de la nation rassemblée au sein d'un même foyer. Parmi les films de Lean évoqués par Landy, seuls *Heureux mortels* et *Chaussure à son pied* sont rangés dans la catégorie du mélodrame familial, *Brève Rencontre* est analysé comme un woman's film, et *Ceux qui servent en mer* comme un film de guerre aux côtés du *Pont de la rivière Kwai*. Cependant, Landy elle-même n'ignore pas les éléments mélodramatiques de ce film, notamment dans l'importance accordée aux femmes comme garante de l'intégrité du foyer et par extension de la stabilité sociale[299]. Significativement, les films qu'elle catégorise directement comme des mélodrames sont ceux qui traitent de thèmes domestiques ou féminins, plutôt que les films d'action. Ce sont aussi des films qui ont une origine théâtrale : *Heureux mortels* et *Brève Rencontre*, sont adaptés d'œuvres scéniques écrites par Noël Coward et *Chaussure à son pied* adapte une pièce à succès d'Harold Brighouse. Ces adaptations, ainsi que celle de *The Time of the Cuckoo*[300] (1952) d'Arthur Laurents, devenu *Vacances à Venise* à l'écran, et les collaborations avec des dramaturges importants comme Terrence Ratigan sur *Le mur du son* et Robert Bolt sur les trois grands films épiques des années 1960 (*Lawrence d'Arabie*, *Docteur Jivago*, et *La Fille de Ryan*), tout en relevant de pratiques courantes des industries cinématographiques Britannique et hollywoodienne, laissent présager de certaines affinités entre les films de Lean et une certaine tradition théâtrale.

La collaboration avec Noël Coward est particulièrement importante, ce sont les débuts de réalisateur de David Lean et ils contiennent en germe, ainsi que nous l'avons montré dans

[299] Marcia Landy, *op. cit.*, pp. 158–160.
[300] Afin d'éviter toute confusion, nous emploierons les titres anglais pour désigner les œuvres théâtrales et les titres français pour les films qui en sont adaptés.

notre première partie, la plupart des tendances de fond du cinéma de Lean (les héroïnes bovarystes, la tension entre les aspirations romantiques et la banalité quotidienne, le contraste entre l'intime et l'épique), ces collaborations offrent aussi les exemples les plus emblématiques de mélodrames familiaux et de woman's films dans la filmographie de Lean : *Heureux mortels* et *Brève Rencontre*. L'implication de Coward dans les quatre premiers films de Lean aux titres divers de coréalisateur, producteur, scénariste et auteur adapté, le désigne comme bien plus qu'un simple collaborateur, et invite à considérer l'impact du dramaturge et de son théâtre sur l'œuvre naissante de Lean. Par sa longévité, la carrière de Noël Coward, qui s'étend de ses débuts sur scène en 1911 jusqu'à ses dernières pièces dans les années 1960, fait le pont entre la fin de l'ère édouardienne et la seconde moitié du XXe siècle. Le succès teinté de scandale de *The Vortex* (1924)[301] en a fait un représentant emblématique de la jeune génération de l'entre-deux guerre et la popularité de ses pièces à retenu l'attention de l'industrie cinématographique en Grande-Bretagne et aux États-Unis[302]. Cependant, si Coward a pu être assimilé à la modernité des années 1920, il a également été perçu comme l'incarnation d'un certain conservatisme sur le plan politique[303] et esthétique. Comme son cadet Terence Rattigan (1911-1977), le scénariste du *Mur du son*, Coward a souvent été présenté comme un continuateur de la tradition de la « pièce bien faite » au XXe siècle, John Russell Taylor notamment le décrit comme le réformateur de cette forme théâtrale[304].

La paternité la « pièce bien faite » est traditionnellement attribuée à l'auteur français Eugène Scribe, dont l'œuvre comprend des comédies, des pièces à thèse, des drames historiques, politiques, et même des mélodrames. Malgré les critiques souvent avancées sur son absence de style et l'artificialité d'une dramaturgie privilégiant la construction de l'intrigue à l'étude de caractères[305], le succès considérable d'Eugène Scribe aura une influence décisive sur le théâtre européen, ainsi qu'en témoignent les pièces d'Oscar Wilde, et même les développements plus modernes et réalistes[306]. Le terme « pièce bien faite », comme celui de mélodrame, est souvent chargé de connotations négatives, et comme le mélodrame il renvoie à une grande diversité de postures génériques. Si les tentatives pour définir le mélodrame oscillent entre la délimitation d'un genre et la qualification d'un mode expressif, la pièce bien faite est

[301] Voir Frances Gray, *Noël Coward*, Londres, MacMillan Publishers, 1987, p.18.
[302] Citons par exemple l'adaptation d'*Easy Virtue* par Alfred Hitchcock en 1928 en Grande-Bretagne et Private Lives en 1931 par Sidney Franklin aux États-Unis.
[303] Frances Gray, *op. cit.*, pp. 4–6.
[304] John Russell Taylor, *The Rise and Fall of the Well-Made Play*, Londres, Methuen, 1967, pp. 126–127.
[305] Sur Eugéne Scribe voir Douglas Cardwell, 'The Well-Made Play of Eugène Scribe', *The French Review*, May, 1983, Vol. 56, No. 6, 1983, pp. 876–884.
[306] Voir John Russell Taylor, *op. cit.*

plus souvent qualifiée comme une formule. John Russell Taylor rappelle que son émergence au XIXe siècle en France n'était pas une réaction contre le foisonnement du théâtre romantique, qu'il s'agisse des mélodrames populaires ou des drames romantiques de Musset ou de Hugo[307], mais plutôt une tentative de « concevoir un moule à l'intérieur duquel toutes sortes de matériaux, même le plus extravagant et apparemment incontrôlable, pourraient être déversés[308]. »

Si la tradition de la pièce bien faite ne se réduit donc pas forcément au mélodrame, ce ne sont pas des tendances opposées et les deux modes ont exercé une influence sur le cinéma narratif notamment hollywoodien. David Bordwell, Kristin Thompson et Janet Staiger ont pointé l'importance des principes de la pièce bien faite dans l'élaboration du style du cinéma classique hollywoodien[309], et Steve Neale insiste sur l'origine mélodramatique de la plupart des genres non comiques du cinéma hollywoodien[310]. Christine Gledhill considère justement que le développement du mélodrame domestique, en déplaçant le curseur du sensationnalisme spectaculaire des premiers mélodrames vers les émotions privées et l'espace du foyer, a préparé la transition vers le drame moderne (y compris chez des auteurs comme Ibsen ou Shaw)[311]. Neale pointe également une connexion entre ce type de mélodrame modifié intégrant les principes de la pièce bien faite et ce que l'on a appelé le woman's film[312]. Le théâtre de Coward apparait comme l'héritier de ces évolutions. Frances Gray note sa dette envers les dramaturges comme Arthur Wing Pinero (1855-1934)[313] dont la pièce emblématique *The Second Mrs Tanqueray* (1892), centrée sur le mariage malheureux d'une femme rattrapée par son passé, semble annoncer les intrigues et préoccupations thématiques de nombreux woman's film. Coward lui-même revendique, dans son autobiographie, l'influence de Pinero notamment sur sa pièce *Easy Virtue* (1924), qu'il présente comme une tentative de moderniser la dramaturgie et les thèmes de Pinero au contexte contemporain des années 1920[314]. Les pièces suivantes de Coward s'écartent cependant des formes les plus évidentes de ce modèle[315]. De fait, les pièces

[307] Voir notamment l'analyse par Peter Brooks du drame romantique hugolien qui met en évidence la reprise de structure et de motif dérivé du mélodrame in *l'imagination mélodramatique, op. cit.*pp. 103-136; voir également Florence Naugrette, *Le théâtre romantique, Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Points, 2001, pp. 54-56.
[308] Texte original : « to devise a mould into which any sort of material, however extravagant and seemingly uncontrollable, could be poured », John Russell Taylor, *op. cit.*, pp. 11–12, je traduis.
[309] David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, Londres, Routledge, 1985, pp. 16–17.
[310] Steve Neale, *Hollywood Genres*, *op. cit.*, p. 191.
[311] Christine Gledhill, « Domestic Melodrama », in Carolyn Williams, *op. cit.*, pp. 75–76.
[312] Steve Neale, *Hollywood Genres*, *op. cit.*, pp. 187–190.
[313] Frances Gray, *op. cit.*, p. 35.
[314] Noël Coward, *Present Indicative*, Londres, Methuen Drama, 1937, 1986, p. 213.
[315] For John Russell Taylor, *op. cit.*, p. 140.

adaptées par Lean sont, à l'exception notable de la comédie *Blithe Spirit*, moins concernées par la mécanique d'une intrigue bien construite que par les atmosphères et le portrait psychologique des personnages et possèdent une structure résolument épisodique. Cet aspect est particulièrement mis en évidence dans *This Happy Breed* où la chronique familiale couvre une période de vingt ans en trois actes de trois scènes chacun qui correspondent toutes à une année différente. *Still Life* est une pièce en un acte — comprise dans un ensemble de pièces courtes intitulé *Tonight at 8:30* —, elle est constituée de cinq scènes qui sont étalées sur une durée d'un an et montrant chacune une étape de l'histoire d'amour entre Laura et Alec. En revanche, leurs arguments et les thèmes convoqués par ces pièces les rattachent à la tradition du mélodrame domestique.

This Happy Breed et *Ceux qui servent en mer*, ont pu être rapproché d'une pièce antérieure de Coward nommé *Cavalcade*, l'un des plus grands succés de Coward. *Cavalcade* qui retrace à travers la vie d'une famille bourgeoise, les Maryott, et leurs serviteurs, les Bridges, trente ans d'histoire anglaise de 1899 à 1930. La pièce navigue ainsi entre les classes populaires et les classes supérieures pour livrer, à travers le prisme du foyer et celui des bonheurs et malheurs de deux familles, un portrait de la société anglaise et de ses transformations depuis la guerre des Boers (1899-1902) jusqu'à l'entre-deux-guerres. Si certains critiques ont pu pointer la part d'ironie de certaines situations ainsi que la présence de discours antimilitaristes[316], *Cavalcade* a été largement perçue comme un spectacle patriotique célébrant des valeurs conservatrices et mettant en garde contre toute rupture du statu quo[317]. *This Happy Breed* est une reformulation du dispositif dramatique de *Cavalcade* sur une échelle plus modeste[318] : le décor unique de la salle à manger des Gibbons remplace les ambitieux changements de décor de la pièce de 1931, mais il s'agit toujours de raconter dans une série de vignettes du quotidien vingt ans d'Histoire anglaise.

À propos de *Ceux qui servent en mer*, Kevin Brownlow a décrit la première version du scénario comme « une sorte de *Cavalcade* couvrant l'histoire de la marine de 1922 jusqu'au naufrage du Kelly en 1941[319] ». Sous sa forme définitive, son récit a été recentré sur un seul navire et son équipage de sa mise à flot en 1939 à son naufrage en 1941. Les souvenirs des marins naufragés sont montés en alternance avec leur dérive en mer dans l'attente d'un

[316] Rebecca Cameron, « "Shrill, small voices… drowned out by the general trumpeting of praise": The Reception of Noël Coward's *Cavalcade* », in *The Space Between,* Volume IX:1, 2013, pp. 77–100.
[317] Frances Gray, *op. cit.*, p. 76.
[318] *Ibid.*, p.77.
[319] Kevin Brownlow, *op. cit.*, p. 182.

hypothétique secours. Le recours aux flashbacks permet de donner à l'ensemble un récit-cadre qui relie les arcs des différents personnages garantissant l'unité dramatique de l'ensemble. En dépit de ces différences structurelles, la représentation de l'Histoire à travers les expériences croisées de trois familles incarnant chacune une classe sociale différente, et l'idéologie patriotique et conservatrice — dans sa représentation du système de classe — sont dans la lignée de *Cavalcade*. La tendance caractéristique des films de Lean à mêler l'épique et l'intime, à relier l'historique et le politique au domestique, prend ainsi en partie sa source dans le théâtre de Coward et plus spécifiquement les drames suivant le modèle de *Cavalcade*. Cette manière de faire de la cellule familiale la caisse de résonnance des tensions et transformations en cours dans la société s'inscrit dans l'héritage du mélodrame domestique tel que le qualifie Gledhill : « un théâtre moderne capturant les échos de l'Histoire, entremêlés aux courants psychosexuels et aux forces sociales en jeux dans les vies individuelles[320] ».

Blithe Spirit et *Still Life*, ainsi que leur transposition à l'écran, s'écartent a priori des enjeux historiques et politiques de grande ampleur, mais en traitant des relations conjugales et de l'adultère, ils restent liés au champ thématique du mélodrame domestique. *Blithe Spirit* est une comédie sur un homme et sa seconde femme hantée par le fantôme de la première épouse, qui fait du domicile conjugal le terrain d'une guerre des sexes où la vie quotidienne devient littéralement une question de vie ou de mort. *Still Life* est un drame de l'adultère impossible où les deux protagonistes doivent sacrifier leur amour pour rester fidèles à leurs familles respectives. De manière générale, les pièces de Coward et leurs adaptations cinématographiques réalisés par Lean évitent les procédés trop ouvertement mélodramatiques en s'inscrivant dans le quotidien de personnages qui sont essentiellement définis par leur caractère ordinaire. Ils évitent ainsi les coïncidences merveilleuses ou hasardeuses, et les oppositions manichéennes trop marquées, mais ils travaillent des thèmes et des motifs relevant du champ du mélodrame domestique. Le motif de la femme en pleurs ou submergée par l'émotion jusqu'à l'évanouissement[321] est ainsi un élément emblématique du mélodrame domestique, que reprennent *Still Life*[322] et son adaptation filmique *Brève Rencontre*[323]. Mais c'est surtout le motif du foyer incarné par la maison familiale ou conjugale qui constitue le renvoi le plus prégnant à

[320] Texte original: « a modern theatre that caught the reverberation of history intertwined in the psychosexual currents and social forces playing out through individual lives », Christine Gledhill, 'Domestic Melodrama' in Carolyn Williams, *op. cit.*, pp. 76–77, je traduis.
[321] *Ibid.*, p. 71–72.
[322] Noël Coward, *Noël Coward Collected Plays: Three*, Londres, New York, Bloomsbury, 1979, 1999, p.288
[323] Nous aborderons plus en détail la question des manifestations corporelles extrêmes des émotions comme élément emblématique du woman's film, mais aussi comme symptôme du mode mélodramatique de l'excès dans le troisième chapitre de cette partie.

l'imagerie du mélodrame domestique. Christine Gledhill décrit ainsi l'idée du « foyer » comme « centre neuralgique du paysage émotionnel du mélodrame domestique[324] », un espace à la fois géographique, localisé et incarné par la présence physique de la maison, et symbolique qui devient la métonymie de la communauté qui vit en son sein.

Marcia Landy désigne également la représentation du foyer, l'extérieur et l'intérieur de la maison familiale, comme un élément central du mélodrame cinématographique, et propose de distinguer le mélodrame familial et le woman's film à travers le rôle symbolique de cet espace dans la structuration du discours idéologique du genre : « dans le woman's film, le protagoniste est féminin et le conflit concerne sa lutte pour se libérer de l'oppression de la maison et de la domination d'une figure patriarcale[325] », alors que dans le mélodrame familial, « la femme est plus souvent l'agent de la purification, de l'expulsion des forces destructrices menaçant la stabilité du foyer[326]. » C'est dans ce sens que Landy analyse le rôle des femmes dans les scènes familiales de *Ceux qui servent en mer* : le foyer est « la source des bons souvenirs qui soutiennent le moral des combattants[327] », et les femmes y tiennent les rôles d'épouses et de mères. Elles sont « la colonne vertébrale de la vie domestique britannique, préservant l'intégrité de la famille, un lien entre les civils à l'arrière et le front[328] ». Un parallèle est donc établi entre le courage des hommes qui vont risquer leur vie sur le front maritime d'un côté, et les femmes qui garantissent la continuité de l'ordre social menacé de l'autre. Le film célèbre le sens du sacrifice au nom du bien commun, et si ce sont les hommes qui combattent activement sur le front, les femmes aussi participent à l'effort de guerre au risque de leur vie, comme le démontre le bombardement de la maison de Walter Hardy où périssent son épouse et sa belle-mère. C'est à Alix (Celia Johnson), l'épouse du capitaine Kinross, que revient la charge d'exprimer et de célébrer ce sens du sacrifice dans le toast qu'elle porte au navire commandé par son mari : « Qu'il s'agisse d'un cuirassé ou d'un sloop, d'un sous-marin ou d'un destroyer, il occupe toujours la première place dans son cœur, et vient avant femme, foyer, enfant, tout », dit-elle exprimant une forme d'héroïsme domestique qui accepte avec résignation l'impulsion

[324] Texte original : « the neuralgic center of domestic melodrama's emotional landscape », Christine Gledhill, « Domestic Melodrama » Carolyn Williams, *op. cit.*, p.65, je traduis.
[325] Texte original: « In the woman's film, the protagonist is female and the conflict concerns her struggle to free herself from the oppressiveness of the House and from the domination of a patriarchal figure », Marcia Landy, *op. cit.*, p. 291, je traduis.
[326] Texte original: « the female is more likely the agent of purgation, of the expulsion of destructive forces that threaten domestic stability », *Ibid.*, p. 291, je traduis.
[327] Texte original: « The home front serves as the font of positive memories that sustains the fighting men », *Ibid.*, p. 158, je traduis.
[328] [328] Texte original: « the backbone of domestic life, keeping the family intact, a bridge between the home front and the war front » je traduis, Marcia Landy, *op. cit.*, p. 160.

masculine vers le monde extérieur au nom de la préservation de la nation, mais aussi du foyer dont elle est l'âme et la gardienne.





Figures 4.1.1-4.1.2, *Brève Rencontre* : (en haut) Laura dans l'espace du foyer, lieu du confort matériel et de stabilité, et aussi d'enfermement et de culpabilité (en bas) la gare, lieu du départ et de la romance, mais la position d'Alec (dans le train) et de Laura (a quai) annonce la séparation inévitable des amants

Dans *Still Life*, le foyer n'est pas représenté, mais il est un horizon invisible qui pèse sur les deux protagonistes et réclame le sacrifice de leur amour. Chaque scène s'achève sur leur séparation alors qu'ils retournent vers leurs familles respectives. Laura se définit comme « une femme respectable avec un mari et une maison et trois enfants », mais elle évoque également la sensation d'aliénation que suscite chez elle sa relation amoureuse avec Alec : « vous aimer est difficile pour moi. Cela me rend étrangère à ma propre maison ». La maison, comme symbole de la vie conjugale et de la maternité, cristallise la culpabilité qui sépare les deux personnages et conduit leur relation à l'échec. *Brève Rencontre*, en abandonnant la structure linéaire épisodique de la pièce, ouvre le film sur la séparation définitive des deux personnages et sur le retour de Laura vers le domicile conjugal où l'attendent son époux et ses enfants. L'espace de la maison, plus précisément le salon, devient ainsi l'incarnation du quotidien conjugal auxquel retourne Laura, mais également dont elle s'évade en pensée à travers les souvenirs qui vont former la matière du flashback. Le présent diégétique et le salon sont caractérisés par la stase ; les flashbacks sont d'abbord associé à l'espace de la gare, lieu de transit où le départ semble toujours possible (figures 4.1.1-4.1.2). Les scènes au présent encadrant et entrecoupant le flashback montrent, au contraire, l'héroïne assise dans un fauteuil qu'elle ne quitte plus, figée dans une posture contemplative qui souligne son enfermement dans le foyer et l'inévitabilité de son retour vers les rôles traditionnels d'épouse et de mère.

La maternité est justement la première chose à laquelle Laura est renvoyée quand elle rentre chez elle au début du film : « La maison est sens dessus dessous (…) Bobby et Margaret se sont encore disputés ; ils ne veulent pas s'endormir avant de te voir » lui annonce son mari. Sa place au sein du foyer lui est ainsi clairement rappelée par son mari ; c'est à elle de garantir l'ordre et la paix au sein de la famille. L'évocation de troubles, aussi insignifiants fussent-ils, entre les enfants met également au premier plan la culpabilité de Laura en suggérant ses défaillances en tant que mère. Cette interprétation est confirmée lors du flashback, lorsqu'elle rentre chez elle après sa première sortie au restaurant et au cinéma avec Alec, et apprend que son fils a été renversé par un bus. L'accident est sans gravité, mais il coïncide symboliquement avec la première défaillance de Laura qui s'est laissée aller, selon ses propres termes à « flirter avec un inconnu ». Le film souligne ainsi à travers la présence concrète des enfants et du domicile familial le poids des conventions et l'importance du foyer comme horizon ultime du sacrifice des deux amants et site de culpabilité.

Dans le film *Heureux mortels* comme dans la pièce d'origine, la position de la femme dans le foyer est dramatisée à travers l'opposition entre Ethel Gibbons, et sa fille Queenie. Le

rejet par Queenie des valeurs petites-bourgeoises de sa famille, son ressentiment à l'idée d'habiter dans une maison « pareille à des centaines d'autres » la met dans la position de l'héroïne de woman's film à la recherche de son émancipation hors de la maison telle que la définit Landy. Sa fugue est motivée par la relation qu'elle entretient avec un homme marié, mais elle est surtout la conséquence de son rejet du modèle de féminité incarné par sa mère. Ethel est avant tout caractérisée par les gestes domestiques : dans la pièce les didascalies indiquent qu'elle « est occupée à installer les meubles et défaire des cartons[329] » ; dans le film nous la voyons installer une bouilloire sur la cuisinière tout en donnant des instructions aux déménageurs. C'est donc Ethel et non Frank Gibbons que nous voyons occupée à ordonner l'intérieur de la nouvelle maison et se consacrer aux tâches ménagères (ranger la table, essuyer la vaisselle, repasser le linge). Lorsqu'elle apprend le départ de Queenie, c'est elle qui aura les mots les plus durs contre sa fille, refusant dans un premier temps toute possibilité de pardon ainsi que toute part de responsabilité de son côté : « Elle n'a certainement jamais cherché à m'aider comme Vi l'a fait, mais je l'ai aimé autant que les autres », dit-elle dans le film et dans la pièce[330]. Ethel oppose aussi l'attitude rebelle de Queenie et celle de sa sœur qui s'est inscrite dans les pas de sa mère.

Ce qui fait d'*Heureux mortels* un mélodrame familial plus qu'un woman's film à proprement parler, c'est que le récit ne se concentre pas sur la fugue de Queenie, mais sur les réactions des parents et les conséquences de cette décision sur la maison Gibbons. Le départ de Queenie met en évidence une fracture entre les parents, le père, Frank, est prêt à pardonner à sa fille, mais la mère, Ethel, la renie. Ce conflit est le prélude à une série d'événements tragiques qui vont frapper la famille : la mort de leur fils Reg et de sa femme dans un accident, suivi par celle de Mrs Flint, la mère d'Ethel, et un peu plus tard de Sylvia, la sœur de Frank. Ces coups portés à la cellule familiale sont mis en parallèle, à l'échelle nationale, avec la mort du roi Georges V, l'abdication d'Edouard VIII, et la menace grandissante de la guerre en Europe. Comme nous l'avons montré dans notre première partie, l'idéologie patriotique et conservatrice portée par la pièce[331], et les impératifs de la propagande de guerre font que le film met l'accent sur la réintégration du personnage de Queenie dans l'espace du foyer, et surtout sur la réconciliation entre la fille et la mère. Andrew Higson remarque que « le film est tout du long

[329] Texte original : « [Ethel] is bustling about arranging furniture and undoing parcels », Noël Coward, *Noël Coward Collected Plays: Four*, Londres, Methuen Drama, 1991, p. 251, je traduis.
[330] Texte original : « she's certainly never put herself out to try and help like Vi has, but I've cared for her as much as the others », Noël Coward, *Noël Coward Collected Plays: Four*, *op. cit.*, p. 336, je traduis.
[331] Philip Hoare, *Noël Coward A Biography*, Londres, Sinclair-Stevenson, 1995, p. 300.

habité par un puissant sentiment de perte[332] », auxquels les mariages, les morts et les départs donnent une existence concrète, mais la nostalgie pour la stabilité du monde d'avant-guerre entretient le fantasme d'un retour à cet état des choses, d'un ordre fixe capable de se maintenir éternellement en dépit de l'inévitable passage des ans[333]. Si la fin de la pièce et du film mettent en scène le changement et invitent à regarder vers l'avenir à travers le départ de Frank et Ethel Gibbons vers un nouveau foyer tandis que Queenie part rejoindre son époux à Singapour, le retour de cette dernière, son mariage et sa maternité affirment la continuité des générations et la perpétuation du modèle familial incarné par les Gibbons.

Dans le film, c'est justement autour de la maison, incarnation concrète de valeurs éternelles de la famille et de la nation, que se cristallise la nostalgie pour cette vision romantique du peuple britannique, idéalisée à travers une « pastorale urbaine[334] » exaltant la dignité d'une famille ordinaire. L'ouverture et la conclusion du film se répondent ; le mouvement du général (la ville de Londres comme image de la nation britannique) vers le particulier (la maison des Gibbons) est repris en sens inverse à la fin du film (voir chapitre 1). Dans les deux cas, la caméra traverse un espace domestique entièrement vide déserté par ses occupants, sans meubles, avec pour seul indice de son statut antérieur de maison habitée quelques lettres éparses devant la porte d'entrée ou bloquées dans la boite aux lettres. Les papiers peints défraichis, les murs sales et poussiéreux rappellent également que le lieu a été occupé, mais souligne en outre son état présent d'abandon (figures 1.1 et 1.2). Le paradoxe, décrit par Higson, d'un film partagé entre la chronique des mariages, des naissances et des morts, et donc l'inévitable transformation de la société et des humains, ainsi qu'une structure circulaire fondée sur la répétition, est résumé dans ces deux séquences en miroir. On y trouve ainsi deux composantes essentielles de la nostalgie romantique (voir chapitre 1), à la fois le constat mélancolique de l'impermanence des choses, mais aussi l'apiration à retrouver ce temps perdu, le désir pour un temps cyclique nourri par l'illusion d'un éternel recommencement.

[332] Texte original: « The film is invested with a powerful sense of loss throughout its course », je traduis. Andrew Higson, « Re-constructing the Nation: *This Happy Breed* » *op. cit.*, p. 101.
[333] *Ibid.*, p.102.
[334] *Ibid.*, p. 95.

2) La scénographie des intérieurs : la dramaturgie du foyer entre refuge et enfermement (*Heureux mortels, Madeleine, Chaussure à son pied*)

L'importance accordée à la scénographie de l'intérieur domestique, son exploitation à des fins dramatiques et spectaculaires sont d'après Gledhill l'un des apports du mélodrame domestique victorien au drame moderne et au cinéma, en jouant de la tension entre une iconographie du foyer « où tout est chaleureux et en sécurité » et la menace qui risque toujours de surgir par les portes ou les fenêtres, « interface avec l'extérieur, rendant possible l'indiscrétion des espions ou les intrusions violentes[335] ». On ne trouve rien de tel dans la pièce et dans le film, mais les possibilités dramatiques de l'espace domestique n'en sont pas moins mobilisées au service du pathétique.



Figure 4.2 *Heureux mortels* : l'espace déserté du salon familial avec le petit déjeuner abandonné sur la table après l'annonce de l'accident fatal de Reg Gibbons, résume à la fois l'importance du foyer et la tonalité nostalgique d'un film qui ne cesse de confronter l'idéal de la famille à son délitement inexorable.

[335] Texte original : « inferfaces with the outside, threatening the prying of spies or violent intrusion », Christine Gledhill, « Domestic Melodrama », in Carolyn Williams (dir), *op. cit.*, p.73, je traduis.

L'annonce de la mort de Reg et de sa femme par Vi interrompt brutalement le petit déjeuner de la famille ; sur scène comme à l'écran, la salle à manger reste déserte pendant plusieurs secondes durant lesquelles la radio continue de jouer dans le vide un air vif et joyeux ; Frank et Ethel rentrent en silence par la porte du jardin pour s'assoir prostrés. La scène, déjà présente dans la pièce et se trouve reprise telle quelle dans le film, exploite habilement les entrées et sorties des personnages pour moduler l'intensité dramatique de la scène : c'est l'irruption de Vi dans la maison qui entraine la rupture de ton ; après la sortie de Vi, Mrs Flint et Sylvia, les restes du petit déjeuner interrompu et la musique anempathique émane de la radio sont autant de traces persistantes d'une harmonie perdue dont le souvenir fait d'autant plus cruellement ressentir l'absence des disparus (figure 4.2). Dans le film la caméra effectue un travelling circulaire dans la salle à manger vide pour recadrer la porte du jardin par laquelle Frank et Ethel, le visage défait, rentrent en silence pour venir s'assoir au premier plan. Les dangers pesant sur l'intégrité de la famille, les mauvaises nouvelles, sont montrées ici comme arrivant de l'extérieur, la rupture est signalée par l'abandon temporaire de l'espace domestique, mais le retour du couple Gibbons de l'extérieur vers l'intérieur du foyer le désigne comme un refuge en temps de crise, incarnant la stabilité et la permanence dans un monde par ailleurs incertain

Cette scénographie des intérieurs, mise en place dans l'ouverture d'*Heureux mortels* est revisitée par plusieurs des films britanniques de Lean. *L'Esprit s'amuse*, *Madeleine*, et *Chaussure à son pied* proposent une variante de la séquence d'ouverture *d'Heureux mortels* : le motif central est la maison, nous la voyons d'abord de l'extérieur, avant que la caméra explore l'espace domestique désert, jusqu'à l'entrée en scène d'un, ou plusieurs, personnages. Dans *Heureux mortels* et *Madeleine* il s'agit d'une maison inoccupée dans laquelle une famille s'apprête à emménager ; dans *L'Esprit s'amuse* et *Chaussure à son pied*, un personnage familier des lieux entre dans des pièces vides (un hall d'entrée, une boutique de cordonnerie la nuit). L'exploration d'un espace vide crée une attente à laquelle vient répondre l'irruption du personnage qui vient animer cet espace et marque le début de l'action. Cela installe une forme de théâtralité qui fait écho, dans le cas d'*Heureux mortels*, *L'Esprit s'amuse* et *Chaussure à son pied*, aux hypotextes. L'entrée soudaine de la bonne Edith dans *L'Esprit s'amuse*, et celle d'Hobson dans *Chaussure à son pied*, s'accompagnent d'un brusque recadrage en panoramique qui signale une rupture, et vient appuyer un effet de surprise en lui-même théâtral. *L'Esprit s'amuse* commence ainsi par la course frénétique d'Edith qui rentre par une porte dans le fond du décor et se précipite dans les escaliers jusqu'à la chambre de sa patronne. La rapidité excessive de la bonne, appuyée par une musique qui épouse le rythme de ses mouvements,

annonce la nature vaudevillesque d'une comédie centrée sur les troubles au sein d'un mariage bourgeois. *Chaussure à son pied* est, sur le plan stylistique, plus sophistiqué. Le film commence par un travelling sur l'enseigne de la cordonnerie Hobson dans les rues de Manchester la nuit, les pavés mouillés brillent à la lumière de la lune signe d'une pluie récente, l'enseigne grince, agitée par le souffle du vent.



Figure 4.3 *Chaussure à son pied* : l'ouverture du film fait écho à l'ouverture d'*Heureux mortels,* mais y ajoute la dimension inquiétante des ombres nocturnes, menace en apparences extérieure qui se confond ironiquement avec le corps grotesque du patriarche.

La séquence continue avec l'exploration de l'intérieur de la boutique. Les lieux sont plongés dans la pénombre, la caméra effectue des travellings sur les rangées des chaussures posées sur des présentoirs ou, pour certaines, suspendues. La musique extradiégétique de Malcolm Arnold alterne entre des moments de légèreté, annonçant le registre comique du film, et des plages plus inquiétantes qui instaurent une atmosphère de menace. Nous entendons toujours à l'extérieur, le souffle du vent, le bruissement et le craquement des arbres. Le sentiment diffus de danger est finalement concrétisé par l'apparition au sol d'une ombre massive projetée depuis l'encadrement de la porte (figure 4.3). La séquence redéploye ainsi tous les éléments de la scénographie des intérieurs inaugurée par *Heureux mortels* : le mouvement de l'extérieur vers l'intérieur, l'exploration par la caméra du décor vide jusqu'à l'entrée d'un personnage qui met

en branle l'action (figure 1.1). Elle joue également de l'opposition entre intérieur et extérieur. Les sons acousmatiques du vent et des arbres, les ombres projetées depuis les fenêtres désignent effectivement l'extérieur comme l'origine d'une menace qui cherche à s'immiscer dans le refuge qu'est censé incarner le foyer. Lorsqu'il se concrétise, ce danger annoncé et attendu prend la forme grotesque d'un ivrogne titubant qui s'avère être le propriétaire de la maison et de la boutique. L'instabilité qui menace l'intégrité du foyer ne prend pas sa source dans une menace extérieure, mais dans l'inconséquence et l'autoritarisme du patriarche alcoolique. Le foyer devient alors le théâtre des luttes internes entre le père et ses filles, mais il est aussi l'enjeu de ce conflit. La rivalité entre Hobson et sa fille Maggie, rejointe ensuite par son mari Will Mossop, a pour objectif, entre autres, le contrôle d'un territoire, la boutique.

Nous avons volontairement mis *Madeleine* à part, car ce film, bien qu'il appartienne aux genres du woman's film et, dans une certaine mesure, du mélodrame familial, s'écarte des récits de réconciliation comme *Heureux mortels* ou même *Chaussure à son pied*, pour offrir une image bien plus ambivalente du foyer. Il ne s'agit plus comme dans *Chaussure à son pied*, de sauver un ordre patriarcal défaillant tout en assurant la transition de la vieille génération vers la nouvelle. Bien au contraire, le mariage de Madeleine qui permettrait d'assurer la relève du père en l'absence d'héritier mâle, est dans un premier temps refusé par l'héroïne, pour être ensuite compromis par la révélation de sa dualité. Le traitement de l'espace du foyer familial en fait l'un des véhicules de cette dualité ; il est dès les premiers plans du film nimbé d'un mystère qui le rend inquiétant. L'ouverture de Madeleine suit a priori le même mouvement que celle d'*Heureux mortels* : du général vers le particulier. Le générique se déroule par-dessus un panoramique aérien sur la ville de Glasgow dans les années 1950, époque contemporaine à la sortie du film, avant de s'arrêter sur la place Blythwood pour en isoler une maison, le n° 7, qui fut, comme nous en informe la voix off d'un narrateur hétérodiégétique, la demeure de Madeleine Smith et de sa famille. Le découpage de la séquence détaille la maison sous différents angles : deux plans de demi-ensemble sur la façade depuis la droite puis la gauche, un plan sur l'escalier extérieur menant vers le sous-sol en dessous de l'arche formée par l'escalier principal, un dernier sur une fenêtre grillagée située au ras du sol. Les termes employés par la voix off convoquent un imaginaire gothique de la demeure ancienne comme survivance d'un passé sombre et irrationnel au cœur de la modernité contemporaine, que le motif des barreaux renforce au plan visuel. Le narrateur évoque « l'esprit » de Madeleine qui reste « peut-être » pour entendre « les pas fantomatiques d'Emile Langelier » : l'hypothétique meurtrière et sa victime supposée restent ainsi liées aux lieux qu'ils ont fréquenté et qui assurent

la survie de leurs souvenirs dans le présent, motivant le retour en arrière jusqu'à l'époque victorienne.



Figure 4.4 *Madeleine* : la maison de Madeleine Smith vue sous différents angles dans le Glasgow de 1950. La maison familiale devient un motif inquiétant, la survivance d'un passé que la voix off décrit comme « étrange » et « romantique », le motif des barreaux convoque un imaginaire gothique.

Cette maison aux connotations gothiques occupée par la famille Smith incarne le foyer et devient le symbole ambigu de l'institution familiale. La topographie de la maison annonce les relations de l'héroïne avec le monde extérieur et avec sa propre famille. Durant le prologue, les différents angles de la caméra insistent sur le sous-sol (le plan situé sous l'arche de l'escalier principal, la fenêtre au ras du trottoir), autant que sur la façade visible dans les vues d'ensemble. La maison est donc un espace double ; la façade, le rez de chaussé et les étages supérieurs qui donnent sur la rue, témoignage de prospérité, comme l'indique la voix off, et de respectabilité, et une autre partie qui se confond presque avec les fondations, ouverte sur l'extérieur, mais en grande partie dérobée au regard. Ce sous-sol devient la chambre de Madeleine, qu'elle partage

avec sa plus jeune sœur, mais qui la met à l'écart du reste de sa famille. Lorsque la famille Smith visite l'intérieur de la maison, Madeleine reste en arrière attirée par l'escalier descendant vers le sous-sol. En entrant dans la pièce qui deviendra sa chambre, elle regarde la rue à travers la fenêtre, sur les barreaux desquels, Emile, dans la séquence suivante, signalera sa présence en frappant avec sa canne. À l'extérieur, la voûte formée par l'escalier d'entrée sert d'abri aux rencontres clandestines entre les deux amants. L'espace de la maison reflète ainsi la dualité de Madeleine entre son apparence respectable et sa tendance à la dissimulation. Le sous-sol facilite les rencontres entre Madeleine et Emile, mais souligne surtout leur caractère clandestin, encadré par la voûte de l'escalier dans un espace qui est à la fois caché et ouvert, qui souligne la fragilité de ces rencontres reléguées dans un espace intermédiaire. Emile n'est pas admis dans la maison par l'entrée principale, et lorsqu'il le sera enfin, ce sera au moyen d'un chantage et toujours à l'insu du père. Il reste un étranger indésirable appartenant au monde extérieur, exclu du foyer des Smith. Son intrusion presque par effraction lui sera d'ailleurs fatale puisqu'il trouve la mort après une visite, ou un projet de visite, à Madeleine.

La situation de la chambre de l'héroïne entre le rez-de-chaussée et les fondations, souligne la position précaire et ambiguë de la jeune femme : un pied à l'intérieur et un pied au-dehors. Elle reste dominée par le père qui occupe les étages supérieurs, mais dans le même temps elle est située à part des autres membres de la famille, et la fenêtre à laquelle Emile vient frapper est une ouverture sur le monde extérieur qui cristallise son désir d'émancipation et d'évasion et son aspiration romantique à la passion amoureuse. Elle se trouve ainsi dans la situation paradoxale de pouvoir manipuler Emile et ses parents, en entretenant le désir du premier et en dissimulant ses visites aux seconds, mais cela la rend également vulnérable aux pressions du père et de l'amant. Madeleine doit, pour se préserver un certain espace de liberté, agir dans un état de semi-clandestinité qui ne peut être entièrement satisfaisant et met en question chacun de ses actes qui se chargent d'ambiguïté. La valeur assignée au foyer devient elle-même ambigüe comme le montre la séquence elliptique qui précède immédiatement la mort d'Emile. Nous le voyons sortir de son logement pour se rendre chez Madeleine, déploie apparemment l'opposition entre l'intérieur sécurisé du foyer et l'extérieur comme un espace hostile plein de menaces. Les plans d'ensemble sur la rue montrent un lieu désert plongé dans la nuit et soumis au déchaînement de l'orage. À l'intérieur de la chambre, nous voyons Madeleine couchée dans ses draps blancs, éclairés d'une lumière douce très éloignée des contrastes brutaux entre noir et blanc qui caractérisent les plans montrant la rue. Le souffle acousmatique du vent et les échos de la pluie et de l'orage, ainsi que le détail de la porte close,

mais agitée par la tempête semblent désigner la rue et le monde extérieur comme provenance du danger. Toutefois, la mort d'Emile et le fait que nous ne voyions pas la visite qu'il devait rendre à Madeleine, installe un doute, et remet en question cette répartition des valeurs entre le foyer et le monde extérieur. La maison Smith n'est peut-être pas le lieu d'un crime, mais elle n'est pas non plus l'incarnation de la stabilité et du bonheur domestique. Elle est un espace de contrainte pour Madeleine dont elle souhaite s'arracher (elle propose à Emile qu'ils s'enfuient ensemble), mais pour Emile, français exilé en Écosse et désargenté, elle est un objet de désir, une promesse de prospérité et d'intégration.

Les films internationaux de David Lean s'écartent des sujets strictement domestiques pour traiter des conflits militaires et des crises historiques du XXe siècle. Cependant la personnalisation de ces conflits à travers le destin individuel des personnages ramène parfois la question du foyer au premier plan, dans la lignée des mélodrames familiaux britanniques. Un film comme *Docteur Jivago* en est l'exemple le plus évident. Outre le dilemme de Jivago partagé entre son épouse légitime et son amante, le récit en flashback désigne la majeure partie du film comme un roman familial raconté par un oncle à sa nièce. Les relations familiales, et notamment la relation père-fille, sont également un élément important de *La Fille de Ryan*, mais elles jouent un rôle ambigu dans la dramaturgie du film, puisque c'est pour les agissements secrets du père que Rosy est ultimement condamnée par la foule. Le lien filial est ainsi réaffirmé dans la dévotion de Rosy qui accepte le châtiment à la place de son père, mais il est également terni irrémédiablement par la lâcheté de Ryan qui se tait devant l'humiliation de sa fille. Cette ambiguïté marque la plupart des films internationaux de Lean où le foyer est toujours présent négativement, comme ce qui est absent : il est à la fois ce que les héros et héroïnes cherchent à fuir dans leur voyage, la gangue nationale, et familiale dont ils veulent s'arracher pour s'inventer une nouvelle existence plus romanesque ou une nouvelle identité, mais il est aussi l'horizon inévitable vers lequel doivent retourner Jane Hudson, Lawrence et Adela Quested, tous plus ou moins contraints, ou résignés, à revenir vers leur point d'origine, dans le giron familial et national.

B. Réalisme ou Mélodrame : les ambiguïtés du woman's film

À l'exception de *L'Esprit s'amuse*, les films réalisés par Lean durant la guerre ont souvent été considérés, comme manifestant l'émergence d'une nouvelle école nationale fondée

sur une esthétique réaliste ayant intégré les techniques développées par les documentaristes de la décennie précédente, aux côtés d'autres titres comme *Ceux de chez nous* (*Millions Like Us*, Sidney Giliatt, Frank Launder, 1943), *L'héroïque parade* (*The Way Ahead*, Carol Reed, 1944), *Le Chemin des étoiles* (*The Way to the Stars*, Anthony Asquith, 1945) et, après-guerre certaines comédies des studios Ealing comme *À Cor et à crie* (*Hue and Cry*, Charles Crichton, 1947) ou *Passeport pour Pimlico* (*Passeport to Pimlico*, Henry Cornelius, 1949)[336]. L'ouverture de *Ceux qui servent en mer* témoigne de la relative hybridation entre documentaire et fiction à l'œuvre dans les films tournés à l'époque : elle a été tournée au chantier naval de Hawthorne-Leslie à Newcastle[337], et on y voit dans un montage quasi muet les ouvriers au travail et les grandes étapes de la construction d'un navire. L'esthétique réaliste, fondée sur la rencontre entre la fiction et le documentaire, a été le produit d'un choix idéologique conscient de la part de producteurs qui recherchaient, à l'exemple de Michael Balcon, le dirigeant des Studios Ealing, un « équilibre entre le strictement documentaire et les éléments fictionnels de ce nouveau type de films[338]. » La doctrine officielle du ministère de l'Information encourageait également une approche réaliste en rejetant « les sujets liés à la guerre, exploités à des fins de sensationnalisme bon marché, le macabre et le larmoyant, des divertissements stéréotypés et rebattus et qui risquent, en raison de leur thème et de leur caractère général, de nuire à l'image du pays chez nous et à l'étranger[339] ».

L'idée sous-jacente dans ces recommandations et préventions venues des figures de l'industrie ou des institutions politiques, est que les éléments documentaires ont pour fonction de contenir les excès de la fiction décrits dans des termes (sensationnaliste, macabre, larmoyant, stéréotypé) souvent subsumés sous l'adjectif « mélodramatique ». La notice du *Vocabulaire d'esthétique* remarque ainsi : « on considère parfois le mélodramatique comme un genre inférieur, à cause de son simplisme et de son outrance[340] », et il peut être tentant, comme nous

[336] Voir Robert Murphy, *Realism and Tinsel*, Londres, Routledge, 1989, 1992, p.1. Voir aussi James Chapman, « Cinema, propaganda and national identity: British Film and the second World War », in Andrew Higson (dir) *British Cinema*, *op. cit.*, pp. 193–206.
[337] Kevin Brownlow, *op. cit.*, p. 193.
[338] Texte original: « The balance between the strictly documentary and the story elements in this new type of film », Michael Balcon, « Realism or Tinsel, Brighton, Worker' Film Association », 1944, cité par James Chapman, « Cinema, Propaganda And National Identity, British film and the Second World War » in Justine Ashby, Andrew Higson (dir), *British Cinema*, *op. cit*., p. 200, je traduis.
[339] Texte original: « war subjects exploited for mere cheap sensationalism, the morbid and the maudlin, entertainment stories which are stereotyped or hackneyed and unlikely because of their theme or general character to reflect well upon this country at home or abroad », « Feature films – MOI policy » *Minutes of British Film Producers' Association*, 23 Mars 1943, cite par James Chapman, « Cinema, Propaganda And National Identity, British film and the Second World War » in Justine Ashby, Andrew Higson (dir), *British Cinema*, *op. cit.*, p. 200, je traduis.
[340] Anne Souriau, Etienne Souriau, *op. cit.*, p.1053.

l'avons noté avec Linda Williams dans l'introduction de cette partie, d'opposer les excès attribués au mélodrame avec un réalisme supposé incarner la norme « classique » de la représentation cinématographique[341]. Par sa mise en avant des désirs intimes des protagonistes et de la possibilité d'une réconciliation finale, souvent incarnée par l'image de la famille, enfin réunie et stabilisée, le mélodrame semble éloigné d'une conception du réalisme comme représentation du monde tel qu'il est et non pas filtré à travers nos perceptions et nos désirs[342]. Toutefois, l'opposition doit être nuancée. Linda Williams, si elle relève la dimension fantasmatique du mélodrame, pointe aussi l'ambivalence de ces fantasmes, qui plutôt que des voeux pieux offrant le récit linéaire de la satisfaction d'un désir, « sont plutôt marqués par la prolongation du désir, et par l'absence de positionnement fixe à l'égard des objets et événements fantasmés[343]. » En d'autres termes, la satisfaction n'est jamais certaine, et l'instabilité du désir ainsi que l'incertitude autour de sa satisfaction, sont dramatisées à travers un conflit avec des forces extérieures souvent conçues comme la représentation d'une certaine réalité sociale. À cette indétermination des fantasmes mélodramatiques répond, comme en miroir, l'ambiguïté du réalisme comme mode esthétique, qui n'est jamais qu'un artifice et non la réalité elle-même.

Peter Brooks met en évidence la prégnance du mode mélodramatique chez des romanciers comme Balzac, Henry James ou Charles Dickens dont les œuvres, bien que relevant de registres et de genres divers, y compris du fantastique, ont aussi souvent été rattachées à un courant réaliste par leur souci de représenter la société de leur époque ou des types psychologiques crédibles. La centralité du mode mélodramatique dans la littérature européenne du XIXe siècle se retrouve aussi dans le cinéma. Nous avons déjà relevé l'idée avancée par Neale de l'origine mélodramatique de la plupart des genres populaires du cinéma hollywoodien, idée reprise par Linda William dans *Melodrama Revised*[344], ou elle remet en question sa distinction initiale entre un mode de l'excès face à une norme supposée réaliste : « c'est la fondation du film classique hollywoodien[345] », écrit-elle à propos du mode mélodramatique. Le mélodrame, considéré comme un mode dramatique, « une norme de divertissement », comme l'écrit Jane M. Gaines, entretient une relation complexe avec la notion de réalisme : « le

[341] Voir Linda Williams, « Film Bodies: Gender, Genre, and Excess », *op. cit.*, p. 3.
[342] Carolyn Williams, « Melodrama and the Realist Novel », Carolyn Williams (dir), *op. cit.*, p. 209.
[343] Texte original : « They are marked, rather, by the prolongation of desire, and by the lack of fixed position with respect to the objects and events fantasised », Linda Williams, « Film Bodies: Gender, Genre, and Excess », *op. cit.*, p. 10, je traduis.
[344] Linda Williams, « Melodrama Revised », in Nick Browne (dir), *Refiguring American Film Genres, Theory and History*, Berkley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1998, pp.42-88.
[345] Texte original: « It is the foundation of the classical Hollywood movie », *Ibid.*, pp.42-88, je traduis.

mélodrame est associé à la fois avec l'incroyable absurde et le sociologiquement crédible que désigne le nom de "réalisme"[346] ». L'intérêt de nombreux mélodrames scéniques et cinématographiques pour des sujets touchant à des problèmes sociaux ou politiques contemporains ainsi que la mise en scène du quotidien témoignent de l'existence d'une veine réaliste au sein du mélodrame. Sur le plan formel, les scénographies spectaculaires associées au mélodrame théâtral : les décors peints, les machineries complexes utilisées pour renforcer la crédibilité et l'impact des scènes d'actions, témoignent aussi d'une aspiration réaliste dont le réalisme photographique de l'image cinématographique serait l'accomplissement[347].

1) Réalisme et mélodrame : le cas *Brève Rencontre*

Les films issus de la collaboration de Lean et Coward peuvent, comme nous l'avons vu, être rattachés, au moins en partie, au genre du mélodrame familial, mais *Ceux qui servent en mer*, *Heureux mortels* et *Brève Rencontre* ont aussi été considérés comme les représentants de la nouvelle école réaliste du cinéma britannique durant la guerre, apparemment fondée sur le rejet de qualités mélodramatiques comme le sensationnalisme et le pathétique. À ce titre, son cinéma se trouve au centre des relations entre mélodrame et réalisme, et en reflète la complexité et les ambivalences. Le cas de *Brève Rencontre*, ainsi que nous allons le voir, est particulièrement éloquent. Richard Dyer remarque qu'avec son utilisation de la musique de Rachmaninov et sa thématique du conflit entre le désir et la réalité, « aucun film n'est autant un mélodrame que *Brève Rencontre*. Pourtant le film lui-même demande à être traité non comme mélodramatique, mais comme réaliste[348] ». Comme l'a montré Antonia Lant en étudiant la réception critique de ce film, à sa sortie, celui-ci a été largement applaudi comme une réussite exemplaire de la nouvelle école réaliste[349]. David Lean lui-même, dans un article de 1947 revenants sur les résultats moyens de *Brève Rencontre* au Box-Office, expliquera avoir péché par excès de réalisme aux yeux d'un public habitué aux « romances

[346]Texte original: « melodrama is associated with both the preposterously incredible and the sociologically credible that goes by the name of realism », Jane M. Gaines, « Moving Picture Melodrama » in Carolyn Williams (dir), *op. cit.*, p. 255, je traduis.
[347] Voir Carolyn Williams « Melodrama and the Realist Novel » et Jane M. Gaines « Moving Picture Melodrama » in Carolyn Williams (dir), *op. cit.*, pp. 215–221, 255–257.
[348] Texte original : « no film is more of a melodrama than Brief Encounter. Yet the film itself asks not to be treated as melodrama but as realism », Richard Dyer, *op. cit.*, p. 56, je traduis.
[349] Voir Antonia Lant, *Blackout Reinventing Women for Wartime British Cinema*, Princeton University Press, 1991, pp.163-165.

hollywoodiennes[350] » : dans *Brève Rencontre*, « Il n'y avait pas de grandes stars. L'histoire d'amour principale avait une fin malheureuse. Le film était tourné dans des lieux ternes. Et les trois personnages principaux approchaient la quarantaine[351] ». Les résultats en demi-teinte d'un film comme *Brève Rencontre*, malgré les éloges critiques et les prix internationaux, remettent en question la prééminence du cinéma de qualité dans la production britannique des années 1940. Comme le note Robert Murphy, le canon réaliste est en définitive constitué d'un petit nombre de films qui s'ils ont parfois connu de véritables succès publics durant la guerre, sont « une petite, et au regard du box-office insignifiante, minorité[352]. »

L'idée d'un style réaliste dominant dans le cinéma britannique des années 1940 a été remise en question au regard de la diversité de la production, y compris dans ses manifestations les plus prestigieuses : une œuvre comme *Henry V* (1944, Lawrence Olivier), adaptée de la pièce de Shakespeare, dont la visée propagandiste est évidente dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale, ne peut être rangée, avec sa représentation théâtrale, ses décors stylisés, et ses couleurs flamboyantes, sous la bannière du réalisme[353]. De même, le style volontiers baroque des films de Michael Powell et Emeric Pressburger échappe à cette catégorisation. Les œuvres les plus populaires de la fin de la guerre sont plutôt à chercher du côté des mélodrames produits par les studios Gainsborough comme *Le Septième Voile* (*The Seventh Veil*, Compton Bennett) et *Le Masque aux yeux verts* (*The Wicked Lady*, Leslie Arliss) qui dominent le box-office en 1945 et 1946[354]. L'objectif ici n'est pas de revenir sur la réception du film ni sur sa production, mais l'assimilation de *Brève Rencontre* aux canons réalistes et l'ambition affichée par son réalisateur, même a postériori, de s'écarter de la production commerciale courante notamment hollywoodienne, pose plusieurs questions quant à la relation qu'entretient ce woman's film avec la catégorie du mélodrame. Le cycle des mélodrames Gainsborough, très populaire à l'époque auprès du public et souvent présenté comme « une alternative aux intrigues largement masculines des films de guerre ainsi qu'à la retenue émotionnelle de films comme

[350] Texte original: « Hollywood romance », David Lean, « Brief Encounter », *Penguin Film Review*, Issue 4, 1947, repris dans Steven Organ, *op. cit.*, p.142, je traduis.
[351] Texte original: « There were no big star names. There was an unhappy ending to the main love story. The film was played in unglamorous surroundings. And the three leading characters were approaching middle age », *Ibid.*, p. 143, je traduis.
[352] Texte original: « a small, and in Box-Office terms insignificant, minority », Robert Murphy, *Realism and Tinsel*, *op. cit.*, p.1, je traduis.
[353] James Chapman, « Cinema, Propaganda And National Identity, British film and the Second World War » in Justine Ashby, Andrew Higson (dir), *op. cit.*, p. 201–204.
[354] Voir les résultats du Box-Office d'après *Kinematograph Weekly*, cité par Antonia Lant, *op. cit.*, p. 232

Brève Rencontre[355] », nous fournira un point de comparaison à partir duquel nous chercherons à mieux comprendre la relation d'un film comme *Brève Rencontre* aux conventions du mélodrame, et la manière dont les incursions suivantes de Lean dans le woman's film reprennent et corrigent le modèle de 1945.

Durant la guerre, plusieurs drames, comme *Ceux de chez nous* ou *Le Verdict de l'amour* (*Perfect Strangers*, Alexandre Korda, 1945), traitent, sur un mode apparemment réaliste, du conflit avec l'Allemagne et ses conséquences sur le quotidien des Britanniques et sur la condition des femmes. Le cycle de mélodrames en costumes produit par les studios Gainsborough à partir du succès de *L'Homme en gris* (*The Man in Grey*, Leslie Arliss) en 1943 traite ces questions mais en les déplaçant vers un passé en grande partie fantasmé. Le retour vers les temps anciens y est prétexte à une opulence baroque qui tranche avec l'austérité des années de guerre ; les costumes et les décors offrent une reconstitution approximative du passé où l'exactitude de certains détails se fond dans un ensemble hétérogène et anachronique, comme le relève Sue Harper :

> Une porte jacobéenne, un candélabre baroque, un lit à baldaquin élisabéthain, une bible puritaine, une cheminée médiévale sont combinés pour former une texture visuelle dense et imprévisible. Le passé n'est pas signifié comme une structure causale linéaire, mais comme un amalgame chaotique — un cache ouvert d'objets à la signification incertaine, mais à la "beauté" disponible[356].

Traitant le passé à la fois comme « le site des crises et du plaisir sensuel[357] », ces films expriment les contradictions traversant les représentations changeantes de la féminité à travers des oppositions tranchées entre des personnages incarnant des valeurs antithétiques. Des intrigues complexes caractérisées par des quiproquos, des rencontres, des séparations et retrouvailles fondées sur le hasard, des identités cachées et des affrontements culminant dans des confrontations dramatiques et violentes, rattachent ces films à la sensibilité spectaculaire du mélodrame.

---

[355] Texte original : « an alternative to the largely masculine action of war films as well as to the emotional restraint of films like *Brief Encounter* », Jim Leach, *British Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p.67, je traduis.

[356] Texte original: « A Jacobean door, a Baroque candleholder, an Elizabethan canopied bed, a Puritan bible, a medieval fire-basket are combined to form an unpredictable and dense visual texture. The past is signified not as a casual, linear structure, but as a chaotic amalgam - an opened cache of objects with uncertain meaning but available 'beauty' », Sue Harper, « Historical Pleasure, Gainsborough Costume Melodrama », in Christine Gledhill (dir), *Home is Where The Heart Is*, *op. cit.*, p.180, je traduis.

[357] Pam cook, « Neither Here Nor There: National Identity in Gainsborough Costume Drama », in Andrew Higson (dir), *dissolving views Key Writings on British Cinema*, Londres, Bloomsbury, 2016, p.58.

Le conflit manichéen au cœur de ces films implique souvent la compétition de deux figures féminines opposées dans leur rapport au désir : « soit des parangons de vertu et de respectabilité ou bien des profanatrices des conventions sociales[358] ». Les personnages interprétés par Margaret Lockwood dans *L'Homme en gris* et dans *Le Masque aux yeux verts*, Hester Shaw et Barbara Worth, exemplifient parfaitement ce second type : de naissance obscure, Hester est une arriviste sans scrupules qui utilise aussi bien la sexualité que le meurtre pour échapper à sa condition modeste ; Barbara quand à elle affiche une sexualité agressive et un désir qui ne connaissent aucune borne. Malgré sa condition aristocratique, Barbara se déguise en homme pour mener en secret une vie de criminelle. À l'opposé, les personnages de Clarissa Rohan (Phillys Calvert) dans *L'Homme en gris* et de Caroline (Patricia Roc) dans *Le Masque aux yeux verts* incarnent des femmes bien nées et vertueuses, mesurées et prêtes au sacrifice. Dans *La Madone aux deux visages* (*Madonna of the Seven Moon*, 1945, Arthur Crabtree), mélodrame à l'intrigue contemporaine mais située dans le cadre plus exotique de l'Italie, l'héroïne Maddalena Labardi (Phyllis Calvert) a été violée dans son adolescence. Le traumatisme se manifeste à travers un dédoublement de la personnalité entre Maddalena, épouse et mère chaste, vertueuse, qui reproche à sa fille (Patricia Roc) ses tenues trop modernes, et Rosanna, une bohémienne flamboyante, amante passionnée d'un voleur de bijoux (Stewart Granger). Ces rivalités entre femmes dramatisent le conflit du désir, l'aspiration vers l'émancipation et la nécessité de contenir la transgression. Les héroïnes ou anti-héroïnes non conformistes doivent, dans les derniers instants, payer le prix de leur transgression : généralement la mort. L'image finale de *La Madone aux deux visages*, la croix et la rose, symbolisant respectivement la vertu de Madelenna et la sensualité de Rosanna, juxtaposées sur le sein de l'héroïne morte, soulignent le caractère inconciliable de ces aspirations.

Selon Sue Harper, la réaffirmation d'un discours moralisateur dans les dernières scènes de ces films est, dans une certaine mesure, contredite par l'opulence et la sensualité des costumes, dont l'un des traits récurrents est le décolleté plongeant, qui confère au personnage de l'aventurière un pouvoir de séduction éclipsant son alter ego plus austère[359]. Les oppositions fortes et la dramatisation des contradictions idéologiques inhérentes aux représentations de la féminité sont également sensibles dans les mélodrames du studio situés dans l'Angleterre contemporaine. Un film comme *Love Story* de Leslie Arliss centré sur la rivalité entre Lissa

[358] Texte original : « either paragons of virtue and respectability or violators of social conventions », Marcia Landy, *op. cit.*, p. 196, je traduis.
[359] Voir Sue Harper, « Historical Pleasure, Gainsborough Costume Melodrama », in Christine Gledhill (dir), *Home is Where The Heart Is*, *op. cit.*, pp. 181–188.

Campbell (Margaret Lockwood), une jeune pianiste de renom atteinte d'une maladie cardiaque probablement fatale à court terme, et Judy (Patricia Roc), une comédienne et metteuse en scène, pour l'amour d'un homme, Kit Firth (Stewart Granger), lui-même atteint d'un mal qui le rend progressivement aveugle, met en jeu et confronte des valeurs qui semblent s'annuler les unes les autres. Lissa, en renonçant à son amour pour Kit après avoir convaincu Judy de le laisser subir une opération à même de lui rendre la vue, devient par ce sacrifice à même de s'accomplir en tant qu'interprète et compositrice. Cependant, la fin du film célèbre le sacrifice de Judy qui accepte de s'écarter pour laisser Kit vivre avec celle qu'il aime réellement malgré les incertitudes de l'avenir et la menace de la mort. Comme le montre Pam Cook « le film parvient à présenter en même temps un idéal de féminité fondé sur le sacrifice et le déni, une validation du désir féminin hors du mariage et du foyer, et une adhésion à la monogamie fondée sur une passion éphémère[360]. »

Brève Rencontre revient souvent dans les discussions autour du réalisme et du mélodrame dans le cinéma britannique, qu'il s'agisse de questionner son réalisme supposé en soulignant ses accents mélodramatiques et son esthétique stylisée[361], ou de pointer les ambiguïtés de ces notions et de leurs usages[362]. Le film de 1945 est a priori l'anti-mélodrame Gainsborough. Loin de rechercher le dépaysement et l'excitation dans des intrigues sensationnelles et dans l'extravagance des décors ou des costumes, il se caractérise par son ancrage dans des lieux délibérément familiers (une gare, un restaurant, un cinéma, le salon familial). Laura et Alec se retrouvent tous les jeudis, jour où elle se rend en ville et où lui ne travaille pas à l'hôpital l'après-midi. Le caractère répétitif de l'action traduit une volonté de mettre l'accent sur le quotidien. Le film affirme sa prise de distance avec un certain cinéma commercial, sentimental et spectaculaire, à travers la mise en abyme que constitue la projection de la bande-annonce de *Flames of Passion* vue par les deux protagonistes lorsqu'ils se rendent au cinéma (figure 3.4). Comme nous l'avons noté dans notre première partie, l'enchainement d'images spectaculaires et exotiques dans la bande-annonce contraste avec la vie très banale de l'héroïne du film. *Flames of Passion* est un film d'aventure et non un woman's film, le plan final du baiser entre le héros et l'héroïne promet son lot d'érotisme et de romance, et les adjectifs hyperboliques déployés par-dessus les images pour exalter l'action et susciter le désir du

[360] Texte original : « The film manages to present at one and the same time an ideal of femininity based on sacrifice and denial, a validation of woman's desires outside home and family, and an endorsement of monogamy based on ephemeral passion », Pam Cooks, *Screening the Past*, *op. cit.*, p. 71, je traduis.
[361] Voir Robert Murphy, *Realism and Tinsel*, *op. cit.*, pp. 1-2.
[362] Voir Jim Leach, *op. cit.*, pp.49-50.

spectateur relèvent de l'exès du mode mélodramatique reposant avant tout sur le caractère excitant de l'intrigue. En comparaison, *Brève Rencontre* ne peut que frapper par son apparente austérité, avec son récit introspectif et resserré sur le non-événement d'un adultère qui n'a même pas lieu.

Brève Rencontre traite, comme les mélodrames Gainsborough, de l'expression du désir féminin face aux contraintes d'une société patriarcale. Le film oppose le mariage et la maternité avec le désir d'évasion dans la romance entretenue par l'héroïne. Ses choix de films quand elle se rend au cinéma, et le contenu de ses rêveries de voyages lorsqu'elles apparaissent en surimpression à la fenêtre du train, lui attribuent un imaginaire façonné par le romantisme populaire véhiculé par le cinéma. Alors que, dans les mélodrames Gainsborough, le désir et la sexualité féminine trouvent un débouché concret dans l'action malgré l'inévitable châtiment entrainé par la transgression, dans *Brève Rencontre*, désir et sexualité restent cantonnés dans le domaine de l'imaginaire, c'est-à-dire des fictions lues ou vues et des images mentales. L'adultère notamment reste impossible à dire comme à représenter. Jamais le monologue intérieur de l'héroïne bovaryste ne l'évoque explicitement, et de manière significative, lorsqu'Alec tente de la convaincre de le suivre dans l'appartement que lui prête un ami, la mise en scène met les personnages à distance, encadrés par la fenêtre du garage. Nous n'entendons pas ce qu'ils se disent, c'est la voix off qui rapporte leur dialogue au style indirect : « Alec dit qu'il devait laisser les clefs de la voiture chez Stephen Lynn. Il me suggéra de monter avec lui à l'appartement. Je refusais de manière un peu trop véhémente. Alec me rappela que Stephen devait rentrer tard, mais néanmoins je refusai. » Le désir dans *Brève Rencontre* est toujours marqué par le refus et la privation, et surtout il est mis à distance par le récit en voix off et en flashback. Renvoyé dans le domaine du souvenir il perd de sa réalité. Les souvenirs et les fantasmes apparaissent sous la forme de projections qui évoquent le dispositif cinématographique et renvoient ainsi l'imagerie romantique du voyage et de l'amour dans le domaine de la fiction. Ses rêveries personnelles sont plus chastes que les images de *Flames of Passion*, mais les vignettes où elle se voit à l'opéra de Paris, à bord d'une gondole à Venise ou sur une plage tropicale avec Alec, renvoient à une imagerie conventionnelle qui semble bien dériver des films romantiques commerciaux (figure 4.5). Dans son analyse de *Brève Rencontre*, Dyer suggère que le film se positionne comme réaliste à travers la « moquerie récurrente de tout ce que représente le mélodrame[363] ». La mise à distance des clichés associés aux romances

[363] Texte original : « There is a recurent mockery of all that melodrama stands for », Richard Dyer, *op. cit.*, p.49, je traduis.

hollywoodiennes ou du type de celles produites par les studios Gainsborough fait écho à la critique flaubertienne de la littérature sentimentale.



Figure 4.5 *Brève Rencontre* : la fenêtre du train devient un écran sur lequel sont projetés les fantasmes de Laura comme autant de clichés empruntés à un cinéma romantique populaire (en haut à droite la valse, en bas à gauche les gondoles vénitiennes, en bas à droite les plages tropicales et les palmiers).

Le conflit entre désir et devoir dans *Brève Rencontre* n'est pas traduit dans l'opposition de deux modèles contraires de féminité : il reste intérieur, opposant l'héroïne à elle-même, partagée qu'elle est entre son attrait pour l'ailleurs et la passion, et ses inhibitions morales. Nous avons vu que la trajectoire de Laura Jesson est celle d'un retour et d'un renoncement, où tout ce qui relève de la passion et de la transgression est désigné comme appartenant à un passé révolu : seul s'exprime dans le présent diégétique, les regrets et la culpabilité attachés à la tentation et à son souvenir. Le retour de Laura au foyer familial à la fin du film réaffirme le statu quo d'autant plus aisément que les alternatives ont été présentées tout du long sur le mode du fantasme. De ce point de vue, le film illustre le traitement caractéristique du désir féminin

dans le woman's film selon Pam Cook : la femme est placée dans une posture apparemment passive « et ses désirs sont présentés explicitement à travers le récit et la mise en scène comme des fantasmes[364]. » La construction narrative de *Brève Rencontre*, et notamment la structure en flashback, ne désigne comme seul horizon pour son héroïne la fidélité conjugale et son rôle maternel. *Brève Rencontre*, malgré toutes ces stratégies de différenciation, partage donc avec les mélodrames Gainsborough la réaffirmation dans sa conclusion des valeurs morales conventionnelles.



Figure 4.6 *Brève Rencontre :* le très lent fondu enchainé qui introduit le flashback dédouble Laura, à gauche dans la gare de Milford Junction, à droite assise dans son salon. Nous avons ainsi l'impression qu'elle contemple ses souvenirs comme une spectatrice de cinéma devant un film.

Marcia Landy reproche au film le caractère implacable de cette conclusion qui ne permettrait pas l'émergence d'un point de vue dissident, pour elle « le film reproduit les

[364] Texte original : « Her desires are presented through narrative and mise-en-scène explicitly as fantasy », Pam Cook, *Screening the Past*, *op. cit.*, p. 65, je traduis.

épreuves de la femme en quête d'une voix, tout en la réduisant dans le même temps au silence en construisant un univers moral conventionnel dans lequel le désir féminin est inhibé[365] ». Le flashback et le monologue intérieur de Laura sont autant d'interventions de l'instance narrative qui viennent surdéterminer le cours du récit et cherchent à en orienter notre compréhension. En commençant par la fin, l'échec de la relation adultère et le retour au foyer sont inscrits dès le départ comme la seule issue possible, puisqu'elle est déjà arrivée. Le monologue intérieur de Laura est marqué par la culpabilité et l'autodépréciation : « Combien j'étais stupide », « J'ai été insensée », « Je jetais un coup d'œil à la ronde pour voir si quelqu'un m'observait ». La transgression est désignée comme une source d'angoisse et de détresse morale et émotionnelle. Ce discours lui-même est paradoxal : le récit de Laura est nommément adressé à son mari, mais s'il prend la forme d'une confession, il est d'emblée caractérisé par son impossible verbalisation : « Fred, Fred, il y a tant de choses que je souhaite te dire. Tu es le seul au monde assez bon et assez sage pour comprendre. Si seulement il s'agissait de quelqu'un d'autre que moi. Et pourtant, tu es le seul à qui je ne puisse rien dire ». Les mots forment un monologue intérieur qui n'est audible que par le spectateur. Pour reprendre les termes de Landy, alors même qu'elle cherche à faire entendre sa voix, la femme est réduite au silence et à l'immobilité. Comme nous l'avons montré, la circulation dans *Brève Rencontre* renvoie à la thématique du départ, l'aspiration à un ailleurs et à une autre vie, mais le trajet des amants travaille contre ce désir d'évasion en les éloignant l'un de l'autre, et en ramenant toujours Laura vers le domicile familial. Cette mobilité n'est cependant présente que dans le flashback, qui contraste avec un présent où le personnage est assis dans un fauteuil à l'image d'une spectatrice dans une salle de cinéma[366]. Laura peut ainsi être décrite comme une rêveuse passive, spectatrice d'une vie sentimentale qui pourrait se confondre avec les fantaisies romantiques et exotiques qu'elle va voir au cinéma.

Dans la dernière scène du film, Fred Jesson, ayant enfin constaté la détresse de son épouse, lui dit : « Quel qu'ait été ton rêve, il n'était pas heureux, n'est-ce pas ? » rejetant ainsi explicitement la tentation dans le domaine du fantasme. Alors que Laura, en larmes, se jette dans ses bras, ses dernières paroles se veulent rassurantes et nous invitent à voir dans la séquence une fin heureuse : « Tu étais parti très loin, merci d'être revenu vers moi ! ». Le récit douloureux de Laura et le flashback qui l'accompagnait sont rejetés comme autant de mauvais

[365] Texte original: « The film reproduces the plight of the female seeking a voice, while at the same time silencing her as it constructs a world of conventional morality in which female desire is inhibited », Marcia Landy, *op. cit.*, p.228, je traduis.
[366] Nous reviendrons dans notre troisième partie sur les implications de cette comparaison récurrente dans le film.

rêves dont l'héroïne viendrait juste de s'éveiller quand le confort du salon petit-bourgeois est désigné comme la seule réalité tangible. Cependant, si le film cherche explicitement à établir une frontière nette à l'intérieur de la fiction entre la réalité tangible et l'univers mental de Laura, son monologue intérieur et le flashback incarnant ses souvenirs à l'écran, ses prétentions au réalisme ne sont pas dépourvues d'ambiguïtés. Tout en distinguant le cinéma britannique des années de guerre pour son approche renouvelée de la réalité, sa capacité à saisir quelque chose du quotidien d'une population soumise aux couvre-feux, bombardements, et rationnements, David Lean lui-même insiste sur l'éloignement nécessaire entre la représentation et son modèle : « Si l'on montrait la vraie vie à l'écran, ça serait mortellement ennuyeux[367] », écrit-il, préférant parler à propos du cinéma de « réalité dramatisée ». Dyer, pour qualifier l'esthétique de *Brève Rencontre* au sein du cinéma britannique, accole au réalisme deux autres qualités centrales, la théâtralité et le filmique[368]. Nous avons déjà abordé la dimension théâtrale, quand au filmique tel que le définit Dyer en reprenant les idées en cours à l'époque de la sortie du film c'est « l'usage de techniques spécifiques au film en tant que médium[369] ». Le théâtral comme le filmique soulignent l'artificialité de l'objet film, et, sans relever forcément du mélodramatique, témoignent néanmoins d'une expressivité qui, dans ce film, s'écarte de l'observation sociale pour toucher à l'univers intime des émotions. Le gros plan sur la bouche de Dolly Messiter déversant son flot ininterrompu de paroles sans intérêts au début du film est un exemple de cet usage spécifique du médium. Le travelling arrière accompagnant la fuite de Laura de nuit sous la pluie au son du *concerto pour piano n°2* de Rachmaninov, après qu'elle a manqué d'être découverte avec Alec par un ami de ce dernier qui lui prêtait son appartement, combine à la fois des qualités filmiques et théâtrales, le mouvement d'appareil donne une ampleur au mouvement du personnage qui correspond aux épanchements lyriques de la musique extradiégétique, dont la fonction est d'accentuer le caractère dramatique de la scène et de lui donner sa tonalité émotionnelle, un procédé dérivé du mélodrame scénique.

Ces débordements formels qui laissent entrevoir une tendance à la stylisation qui, dans son utilisation du clair-obscur et des ombres projetées, annonçant déjà les déformations excessives des éclairages et de l'espace des *Grandes Espérances* et d'*Oliver Twist*. Le film de Lean entretient un rapport ambivalent avec la réalité de son temps. Significativement, si le film inscrit bien ses protagonistes dans un monde social observable soigneusement restitué à l'écran,

[367] Texte original: « If one were to put real life on the screen, it would be deathly dull », David Lean, « Brief Encounter », *Penguin Film Review*, Issue 4, 1947, repris dans Steven Organ, *op. cit.*, p. 143, je traduis.
[368] Voir Richard Dyer, *op. cit.*, pp. 43–56.
[369] Texte original : « to use the techniques specific to film as a medium », *Ibid.*, p.53, je traduis.

rendu d'autant plus crédible par sa confrontation avec les fantasmes de Laura et la mise en abyme (*Flames of Passion*), ce monde n'est pas celui des couvre-feux, du rationnement et des bombardements subis par le public britannique durant la guerre. Le film, sorti en 1945 alors que la guerre est toujours en cours, se déroule dans les années 1930. Dans le salon de Fred et de Laura, les rideaux sont grands ouverts sur un ciel paisible sans projecteurs dirigées vers le ciel, sans ballons de barrage, et sans avions ennemis se profilant à l'horizon. Les personnages ont accès sans restriction à des denrées rationnées ou inaccessibles au moment de la sortie du film, tels le chocolat ou le champagne. Alors que des films comme *Ceux de chez nous* ou *Deux-mille femmes* (*Two Thousand Women*, Frank Launder, 1944) réalisés pour les studios Gainsborough par Sidney Gilliatt et Frank Launder, centrés sur la contribution à l'effort national de femmes engagées dans l'armée, tentent de négocier les représentations traditionnelles de la féminité avec les bouleversements entrainés par la guerre[370], *Brève Rencontre* se tourne résolument vers un passé marqué par un ordre social hiérarchisé, où les conduites individuelles étaient encore régies par des valeurs morales fixes, et dont l'immobilité de l'héroïne confinée dans les limites de son salon, elle-même tournée vers ses souvenirs, constitue une métaphore puissante.

Le thème de l'adultère, ou de sa tentation, revient dans plusieurs mélodrames de la période comme un moyen de dramatiser les bouleversements introduit par la guerre entre hommes et femmes. Ainsi *Un Soir de rixe* (*Waterloo Road*), sorti en 1945, comme *Brève Rencontre*, et réalisé par Sidney Gilliat, traite aussi d'une femme mariée tentée de prendre un amant, et affirme, comme le film de Lean, la famille et le mariage comme rempart contre la menace de désintégration incarnée par l'adultère. Comme *Brève Rencontre*, *Un Soir de rixe* est structuré en flashback, mais c'est vers la période du Blitz (1940-1941) que le film se reporte plutôt que l'avant-guerre, et la tentation adultère nait de l'absence du mari parti au front et de la frustration de la femme devant le fait de ne pas avoir d'enfant. C'est donc l'absence du mari et de vie familiale qui leur soit propre qui provoque la crise, et la résolution vient justement en conclusion avec la naissance d'un enfant symbole du futur et de la nouvelle société à construire. Par comparaison, la nostalgie de *Brève Rencontre* pour le statu quo d'avant-guerre peut sembler réactionnaire. Toutefois, dans son souci d'ancrer le film dans la fin des années 1930, l'absence ostensible de couvre-feu et de rationnement sont pour les spectateurs britanniques de 1945 autant d'allusions en négatif à la situation en cours dans les années 1940[371]. L'urgence qui

[370] Voir Marcia Landy, « Melodrama and Femininity in World War II British Cinema », in Robert Murphy (dir), *The British Cinema Book, op. cit.*, pp.232-239.
[371] Voir Antonia Lant, *op. cit.*, pp. 168-170.

caractérise les rencontres clandestines entre Laura et Alec, toujours pressés par le temps et soumis aux horaires des trains, ainsi que le sentiment d'une menace imminente, trouvent certainement un écho chez les spectateurs de 1945 qui venaient de vivre plusieurs années de guerre. Les souvenirs de Laura ne peuvent conjurer l'échec de sa passion pour Alec et ne font en dernière instance qu'entretenir ses regrets ; le flashback se heurte à l'irréversibilité du temps et revient vers son point de départ. Le lyrisme pathétique de *Brève Rencontre* nait de l'impression que le récit comme son héroïne nage à contre-courant pour rattraper un temps irrémédiablement perdu. C'est un film sur l'impossibilité du retour en arrière. Selon cette perspective, le rétablissement final de la morale conventionnelle de la fidélité et du devoir, la réintégration de l'héroïne dans son double rôle d'épouse et de mère devient également l'expression d'une aspiration impossible : la négation des bouleversements entrainés par la Seconde Guerre mondiale et le fantasme d'un retour à l'ordre ancien.

Brève Rencontre, malgré ses revendications réalistes, n'échappe pas plus à la fantasmagorie que les mélodrames populaires dont il cherche à se différencier, et en dépit de tous ses efforts au niveau de l'intrigue et de la construction narrative pour contenir la transgression de son héroïne, le film ne peut que rendre évidente les contradictions inhérente à son discours nostalgique. Comme nous l'avons vu dans notre première partie, tous les autres woman's film de Lean, prennent pour point de référence *Brève Rencontre*, que ce soit sur le plan thématique ou formel. Le thème de l'adultère, la « brève » parenthèse amoureuse, l'angoisse devant la réalisation du désir sexuel, ainsi que les constructions en flashbacks qui mettent l'accent sur la remémoration, la répétition, et les images mentales réapparaissent dans *Les Amants passionnés*, *Madeleine*, *Vacances à Venise*, *La Fille de Ryan*, ou *La Route des Indes*. Ces films, cependant, prennent le contrepied des excès supposés de *Brève Rencontre* : « dans ce cas particulier, nous sommes allés trop loin ; trop loin, du point de vue du box-office[372] » écrivait Lean dans ses réflexions de 1947 sur les résultats commerciaux décevants du film.

[372] Texte original: « in this particular case we went too far; too far, that is, from a box-office point of view », David Lean, « Brief Encounter », *Penguin Film Review*, Issue 4, 1947, repris dans Steven Organ, *op. cit.*, p. 143, je traduis.

2) Les woman's film de David Lean : entre la reprise du modèle de *Brève Rencontre* et l'aspiration à s'en défaire (*Les Amants passionnés, Vacances à Venise, La Fille de Ryan, La Route des Indes*)

Les Amants passionnés, *Vacances à Venise*, *La Fille de Ryan*, et *La Route des Indes* s'écartent de la banalité délibérée des décors et des personnages de *Brève Rencontre*. D'abord dans le choix des acteurs : si ses productions hollywoodiennes peuvent faire appel à des acteurs encore peu connus du public international, à l'image de Peter O'Toole ou d'Omar Shariff dans *Lawrence d'Arabie*, ils sont toujours placés à côté de stars internationales confirmées et reconnaissables à l'image de Katharine Hepburn dans *Vacances à Venise*. Mais cette pratique n'est pas simplement liée à sa transformation en réalisateur de superproductions hollywoodiennes et internationales. Avec Ann Todd dans *Les Amants passionnés*, Cineguild fait le choix d'une actrice largement reconnue du public britannique depuis le succès du *Septième voile*, avec des rôles hollywoodiens dans *Le Procés Paradine* (*The Paradine Case*, Alfred Hitchcock, 1947) et la co-production américaine et britannique *So Evil My Love* (Lewis Allen, 1948). Surtout, à partir des *Amants passionnés*, les films s'éloignent de la Grande-Bretagne, et donc des gares, cinémas et restaurants de *Brève Rencontre* remplacés par les paysages pittoresques et exotique : des alpes suisses des *Amants passionnés* aux montagnes indiennes de *La Route des Indes*. L'arrière-plan historique des films épiques comme *La Fille de Ryan* ou *La Route des Indes*, ajoute également un élément de pression extérieur au drame intime des personnages, dont les manifestations les plus spectaculaires (la scène de la tempête et l'humiliation publique de Rosy dans *La Fille de Ryan*, la foule des Indiens massés autour du tribunal dans *La Route des Indes*) sont de vastes mouvements de foule difficilement imaginables dans un « petit » film comme *Brève Rencontre*.

Parmi ses derniers britanniques avant sa période internationale, Madeleine, encore plus que *Les Amants passionnés*, illustre les tensions qui caratérise l'approche du mélodame chez Lean, et la reprise du modèle de *Brève Rencontre*. Le film est situé dans le passé et consacré à une affaire criminelle célèbre ayant fait sensation dans les dernières années de l'ère victorienne, peut suggérer des rapprochements avec les mélodrames en costume des studios Gainsborough. Dans l'œuvre de Lean, le film arrive après les adaptations de Charles Dickens qui marquaient déjà, comme nous le verrons au chapitre suivant, un éloignement de la représentation du quotidien et du réalisme apparent des premiers films du cinéaste au profit d'une forme de récit plus ouvertement mélodramatique. L'ouverture de *Madeleine* peut être comparée à celle de *L'Homme en gris*. Les deux films commencent par un prologue situé à l'époque contemporaine

où le passé est évoqué à travers des objets (dans *l'Homme en gis*) ou des lieux (dans *Madeleine*), qui sont comme des survivances d'un temps disparu. Nous avons déjà pu constater que la voix off, qui accompagne le montage de différentes vues de la maison, recourt à toute une gamme d'expressions qui renvoient à l'imaginaire de la maison hantée : « l'esprit » de Madeleine ou « les pas fantomatiques » d'Emile, s'attardent ou résonnent encore dans notre présent autour de la demeure, et le passé victorien qu'elle symbolise y acquiert une épaisseur mystérieuse et inquiétante.

Comme dans *L'Homme en gris*, il s'agit de mettre en perspective le passé avec le présent, mais le film de 1943 présente les objets du souvenir dans le cadre d'une vente aux enchères des biens d'une vieille famille aristocratique, les Rohan, dont le dernier héritier mâle est mort à Dunkerke. Le prologue et l'épilogue contemporain de *L'Homme en gris* mettent en scène les descendants homonymes de Clarissa Rohan et Peter Rokeby, les deux protagonistes du récit principal situé durant la période de la Régence. Les objets exposés ont appartenu à leurs ancêtres, mais il les regarde avec un mélange d'indifférence et d'incompréhension « elles paraissent plutôt pathétiques ces bricoles, mais elles doivent avoir eu de la valeur pour quelqu'un autrefois », affirme l'un des deux personnages alors qu'ils manipulent un éventail ou une petite boite à couture. De même dans *Madeleine* « aucun signe particulier » ne distingue la place de Blythswood et « rien à part les belles et robustes façades victoriennes, ne montre sa prospérité passée ». Dans les deux films, le flashback sur la maison ou sur les objets abandonnés, se présente comme une tentative d'élucider, à partir de ses traces survivantes, un passé historique devenu incompréhensible. Cependant le cadre de la vente aux enchères dans *L'homme en gris* montre un passé en cours de liquidation dressant un parallèle entre un moment crucial de l'histoire familiale des Rohan (la jeune Clarissa est, après la mort de son frère, la dernière de cette famille), et la situation de la nation britannique qui se trouve également charnière de son histoire lors de la seconde guerre mondiale. L'épilogue, à travers la romance naissante entre Clarissa et Peter, rachète le destin tragique de leurs ancêtres et s'achève sur l'image optimiste du jeune couple s'éloignant ensemble dans la rue vers un autobus, prêt à faire confiance à l'avenir « où qu'il nous emmène », dit Clarissa. Dans le contexte de la guerre, on peut relever une vague incertitude dans la réplique de Clarissa quant à ce que cet avenir leur réserve, mais l'image du couple courant vers un autobus par une belle journée ensoleillée exprime plutôt l'espoir d'un futur libéré des ombres du passé et des contraintes du présent.







Figures 4.7.1-4.7.3 *Madeleine* : la mise en scène met en relief l'infériorité (sociale) et la vulnérabilité de Madeleine : à genoux devant son père (en haut), battue par son amant (au milieu), mais aussi l'ambiguïté qui la caractérise et l'empêche d'être entièrement une victime mélodramatique (le regard caméra).

Dans *Madeleine*, le prologue au présent désigne la position ambivalente du passé victorien : d'un côté on creuse l'écart entre la modernité et la moralité et les structures sociales, rigides et hypocrites, d'une époque révolue, mais, de l'autre on insiste aussi, sur un mode plus gothique, sur leur survivance spectrale dans des traces concrètes (architecturale) et, de façon plus diffuse, à travers la fascination que continuent d'exercer les mœurs et drames de cette époque. Comme nous l'avons déjà montré, dans *Madeleine* l'héroïne éponyme est une jeune femme doublement exposée aux pressions masculines : son père veut la contraindre à un mariage qu'initialement elle ne souhaite pas (figure 4.7.1), et son amant Emile la soumet à un chantage lorsqu'elle souhaite mettre fin à leur relation (figure 4.7.2). Elle incarne à certains égards le type de la victime mélodramatique soumise à la loi injuste du père ainsi qu'aux manœuvres d'un maitre chanteur, accusée dans un procès dont on attendrait qu'il fasse éclater son innocence. Mais elle se trouve également dans une position où sa vertu ne peut qu'être compromise. Prise entre la volonté de son père et celle de son amant, son propre désir d'émancipation doit passer par des stratégies de manipulation et de dissimulation : elle entretient une liaison qu'elle cache à ses parents, et surtout à son père et plus tard, elle maintient Emile dans l'illusion d'un possible mariage, certes parce qu'il la fait chanter, alors qu'elle s'apprête à se fiancer avec M. Minoch. Son audace sexuelle, ainsi que les accusations de meurtre, la rapprochent des anti-héroïnes perverses incarnées par Margaret Lockwood dans *L'Homme en gris* ou *Le Masque aux yeux verts*.

Emile, par sa jeunesse, ses tenues recherchées, sa canne et son haut de forme de gentleman, rappelle le dandy romantique et même pour Silver et Ursini la figure du héros byronien[373], mais le chantage qu'il fait subir à Madeleine, et ses actes de violences (il lève à deux reprises la main sur Madeleine), le rapprocheraient plutôt du scélérat gothique, caractérisé par sa violence, sa sensualité perverse et sa misogynie[374]. Il ne possède cependant pas la sexualité assertive de ce type de personnages, souvent interprétés dans les mélodrames Gainsborough par James Mason. Au contraire, lorsque Madeleine tente de le séduire dans les bois et l'invite à danser, sa gestuelle est rigide et hésitante ; il s'accroche à sa canne, symbole phallique[375] d'autant plus évident qu'il est toujours lié à l'expression de son désir, mais aussi de sa peur, à l'égard de Madeleine : devant la maladresse de son amant, Madeleine prend l'initiative et lui arrache sa canne des mains, suscitant la colère d'Emile qui s'empare brutalement de la main de la jeune femme. Elle s'enfuit et plonge dans l'herbe, bientôt rejointe

[373] Alain Silver et James Ursini, *op. cit.*, p. 84.
[374] Peter Thorslev, *op. cit.*, pp. 53–55.
[375] Melanie Williams, *op. cit.*, p. 65.

par Emile. Plus tard, alors qu'il vient de la frapper, Emile est ému par la vision de la cheville nue de la jeune femme qui éveille son désir. Il se radoucit, l'appelle « mimi » et relève Madeleine pour l'embrasser, laissant dans le même mouvement sa canne glisser au sol. Ce motif de la chute de la canne intervient à nouveau au moment de la mort d'Emile : à l'écran le jeune homme apparait en plan de demi-ensemble comme une silhouette lointaine enveloppé d'ombre et appuyé contre un mur au coin d'une rue, la canne tombe avec fracas sur le pavé. La canne fait partie de l'uniforme du dandy, c'est le symbole de la masculinité d'Emile, qui devrait souligner sa puissance sexuelle et son autorité, mais dont le motif de la chute, répété à des moments clefs, lorsqu'il est confronté à ses propres désirs et à la sexualité transgressive de Madeleine, annoncent sa propre chute et en définitive sa mort. Mais, comme Madeleine est trop ambiguë pour assumer le rôle de l'héroïne mélodramatique vertueuse, l'emprise apparente qu'elle exerce sur lui, complique notre compréhension d'Emile, par moment bourreau, mais aussi, dans une certaine mesure, victime, lui aussi.

Si *Madeleine* rejoint certaines thématiques du woman's film, notamment la confrontation du désir et des contraintes sociales et idéologiques de la société patriarcale, et peut à certains moments évoquer des figures familières de l'imagination mélodramatique, le film n'en reprend pas les polarités morales tranchées. Madeleine insiste sur l'ambiguïté fondamentale des personnages et des situations. Loin d'offrir une résolution claire où les contradictions et la violence héritée de l'ère victorienne pourraient être dépassées dans la perspective d'un monde nouveau, la fin insiste sur le mystère qui continue d'entourer l'héroïne éponyme et l'affaire qui porte désormais son nom. Pas de retour au présent et surtout pas de solution claire à l'énigme policière comme l'écrit Anderegg : « Madeleine est une étude de l'ambiguïté et un film ambigu[376] ». Plus précisément, ce qui est au cœur du film c'est la fascination pour la figure de Madeleine sur laquelle sont projetés des fantasmes contradictoires qui ne peuvent qu'épaissir l'aura mystérieuse de la jeune femme. Madeleine n'est, selon le verdict du tribunal de Glasgow, ni coupable ni innocente, placée dans un entre-deux incertain et inconfortable, où le cadre du mélodrame domestique, et parfois gothique, sert avant tout à exposer l'hypocrisie d'une société qui parait plus scandalisée par la liaison hors mariage de Madeleine que par le crime dont elle est accusée.

Lorsque le père de Madeleine apprend la liaison de sa fille et les soupçons qui pèsent sur elle, ce sont les lettres entre les deux amants qui le choquent qui lui font craindre le

[376] Texte original: « an ambiguous film and a film about ambiguity » je traduis, Michael Anderegg, *op. cit.*, p. 69.

scandale : « Nous sommes tout nus », s'écrie-t-il, sans le moindre mot de compassion pour sa fille, devant la perspective de leur probable révélation publique à la faveur du procès. L'ambivalence de Madeleine colore également son image publique, comme le montrent les réactions contrastées de la foule devant le tribunal au début et à la fin du procès. Madeleine est d'abord l'objet de l'opprobre du public, et quand elle se rend au palais de justice sa calèche est accueillie par des insultes et des menaces. À la fin du film, lorsqu'elle sort libre sur le parvis du palais de justice, elle est au contraire acclamée par une foule qui salue le verdict du tribunal. Ces scènes de foules, et le procès d'une femme mise en accusation autant pour son crime supposé que pour avoir assumé son désir, représente la fascination suscitée par la figure transgressive de Madeleine. Cette fascination, le film ne se borne pas à la représenter, il l'adopte explicitement dans le dernier plan, alors que la voix off demande sur un ton intime : « Madeleine Smith, vous avez entendu l'acte d'accusation. Êtes-vous coupable ou innocente ? », le cadre se resserre sur le visage de Madeleine qui adresse un regard à la caméra et arbore un sourire énigmatique et silencieux laissant la question sans réponses (figure 4.7.3). La présence de la foule devant le tribunal au début et à la fin du procès, ainsi que son attitude changeante renforce l'ambiguïté du film en brouillant encore un peu plus la figure de Madeleine, mais elle est aussi l'anticipation d'une mise en accusation similaire du désir féminin dans les films épiques de Lean, et notamment dans *La Fille de Ryan*.

Comme le montre bien l'exemple de *Madeleine*, les woman's films de Lean après *Brève Rencontre* optent pour une approche plus directe de la sexualité. À la seule exception de *La Route des Indes*, où les désirs érotiques d'Adela Quested sont inhibés et source d'angoisse, tous les films de Lean traitant de la passion amoureuse et de l'adultère à partir des *Amants passionnés*, ne mettent pas en scène de relations platoniques et, comme nous l'avons montré dans le dernier chapitre de notre première partie, la question du plaisir féminin devient un enjeu central dans *La Fille de Ryan*. Dans *Brève Rencontre* l'adultère ne peut se vivre que sur le mode de la culpabilité, et la transgression de l'héroïne éponyme dans *Madeleine* est indissociable de son aura criminelle (qu'elle soit justifiée ou non). Dans *La Fille de Ryan* non seulement l'adultère est consommé, mais, surtout, l'acte sexuel est représenté deux fois et la satisfaction charnelle y est apparait comme une condition nécessaire à l'épanouissement personnel de l'héroïne. À l'orée des années 1970, le film de Lean se fait ainsi l'avocat d'une certaine libération sexuelle. Il convient toutefois de marquer les limites de ce discours plus libéral sur la sexualité. Comme dans tous les woman's films de Lean la romance y est vouée à l'échec et entraine des conséquences tragiques pour les deux amants (le suicide pour Doryan,

l'humiliation et l'exclusion hors de la communauté pour Rosy). La fin est plus ouverte que dans *Brève Rencontre*, mais il est fortement suggéré qu'en partant pour Dublin, Rosy et son mari vont rebâtir leur relation, réaffirmant ainsi la stabilité du mariage comme la voie d'accès privilégiée au bonheur. Cet exemple illustre bien le rôle séminal de *Brève Rencontre* dans l'œuvre de Lean, les films suivants oscillant entre innovation et conformité au modèle. Si la présence de stars comme Ann Tod et Claude Rains (*Les Amants passionnés*), Katharine Hepburn (*Vacances à Venise*) ou Robert Mitchum (*La Fille de Ryan*), ainsi que la somptuosité des paysages et les scènes d'actions spectaculaires qu'appelle le genre épique, dénotent au regard de la banalité délibérée des lieux et des actions dans *Brève Rencontre*, ces films ne relèvent pas non plus des excès invraisemblables moqués à travers la bande-annonce de « Flames of Passion ».

S'ils s'attachent à montrer les aspirations plus ou moins fantasmatiques de leurs protagonistes, ces films les remettent toujours en perspective avec un cadre social et historique tangible et souvent opposé au désir. Les plans aériens de l'avion filant parmi les nuages au début des *Amants passionnés*, soutenus par la musique triomphale de Richard Addinsell, expriment la thématique, classique chez Lean, de l'aspiration à l'ailleurs. Les connotations d'évasion, mais aussi d'excitation, voire d'extase qui sont attachés aux images de vol, répondent à l'enthousiasme manifesté par le personnage qui s'extasie devant le petit déjeuner qui lui est servi : « Du pain blanc ! Du beurre ! Un merveilleux café et de la crème ! » S'exclame Mary en voix off, alors que le personnage se saisit de chacune des denrées citées. Aux images d'envol qui témoignent d'une aspiration au sublime, succède le caractère prosaïque des objets qui suscitent son enthousiasme. Comme le remarque Williams, l'abondance déployée dans l'avion et la réaction de Mary, placent son désir d'évasion dans une Angleterre d'après-guerre encore sujette au rationnement et à l'austérité[377]. Les paysages alpins avec leurs lacs et leurs sommets enneigés offrent un cadre plus séduisant que Milford Junction dans *Brève Rencontre*, et les personnages évoluent dans un milieu social plus privilégié que ceux du film précédent (en témoigne la maison de Mary et de son époux Howard avec ses colonnes, son carrelage en marbre et son grand escalier). Cependant, les réalités matérielles de la période sont bien présentes en arrière-plan.

Cette tension entre l'imaginaire des personnages et le cadre réaliste dans lequel ils évoluent, si l'on défini le réalisme par son opposition aux fantaisies romantiques des héroïnes,

[377] Mélanie Williams, *op. cit.*, p. 102.

relève du bovarysme que nous avons analysé dans notre première partie. La prégnance de cette tendance tout au long de la filmographie de Lean, mais particulièrement dans *La Fille de Ryan* dérivé de *Madame Bovary*, complique les relations que ces œuvres entretiennent avec le mélodrame. Alors que le mode mélodramatique repose sur la mobilisation et l'intensification des affects au travers de conflits polarisés à l'extrême, pour Brooks, Flaubert inaugure au contraire une forme de récit dédramatisé, centré sur l'insignifiant[378] Le roman de Flaubert expose les représentations qui structurent le désir et guident l'action comme des signifiants vides, des leurres qui pointent vers un sens qui reste irrémédiablement absent. Nous avons montré la récurrence d'un type d'héroïne bovaryste dans les woman's film de Lean. Cependant, si les films de Lean se livrent bien à une critique des clichés d'une certaine culture populaire et mélodramatique marqués par le manichéisme et l'invraisemblance, ce ne sont pas pour autant des récits dédramatisés comme peuvent l'être *Madame Bovary* ou *L'Éducation sentimentale*. *La Fille de Ryan* nous en donne un exemple : le film emprunte son argument à *Madame Bovary*, mais nous n'avons pu que constater les nombreux écarts avec son modèle littéraire au point d'aboutir, malgré les thèmes communs et la proximité de plusieurs éléments diégétiques entre les deux œuvres, à une histoire profondément différente. *La Fille de Ryan*, tout en reconduisant en partie la critique flaubertienne du romantisme, réinjecte une forme de sensibilité qui échappe à l'ironie et passe par une polarisation mélodramatique des conflits. Le choix de situer l'action dans le contexte de l'Irlande de la Première Guerre mondiale avant l'indépendance, permet de jouer sur le caractère explosif de la situation, qui intensifie les conflits, et confèrent à la liaison entre Rosy et Doryan une urgence qui tranche avec le prosaïsme délibéré des adultères d'Emma Bovary.

Ce mélange de la petite histoire des personnages avec la Grande Histoire est aux antipodes d'un roman comme l'*Education Sentimentale* dont le protagoniste est aspiré par la Révolution de 1848 sur laquelle il n'a pas de prise, et dont les évenements sont, ultimement, renvoyés dans l'insignifiance[379]. Dans *La Fille de Ryan*, comme dans tous les films historiques de Lean, l'arrière-plan social et politique et l'histoire privée des personnages se répondent et se prolongent l'un l'autre. La manière dont le film oppose systématiquement les aspirations individuelles à celles de la communauté rend particulièrement sensible l'isolation de ceux qu'Isabelle Le Corff désigne comme « les êtres de sentiments » tels que Michael, Doryan, Charles, et bien sûr Rosy, qui deviennent les cibles privilégiées des préjugés et de la colère

[378] Peter Brooks, *L'Imagination mélodramatique, op. cit.*, p.243.
[379] Sur le discours autour de l'Histoire dans l'œuvre de Flaubert voir Gisèle Séginger, *Flaubert. Une poétique de l'histoire,* Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000.

populaire. Michael et Doryan particulièrement sont des figures de victime invitant à un traitement mélodramatique, ils sont liés par leur amour pour Rosy et leur handicap qui crée un lien de sympathie entre les deux hommes : la guerre a marqué Doryan dans sa chair et dans son esprit et l'amour ne suffit pas à empêcher son suicide ; Michael lui aime Rosy de manière absolue sans aucun espoir de retour. Rosy quant à elle incarne d'abord la transgression en poursuivant, contre les préjugés nationaux, la réalité politique et la morale chrétienne, la réalisation de son désir. La dramaturgie de *La Fille de Ryan* fait converger les dilemmes sentimentaux du triangle amoureux et les tensions politiques entre le nationalisme irlandais et l'impérialisme britannique, les nouent ensemble jusqu'à la rupture qui prend ici la forme d'un déchaînement de violence expiatoire sur la femme adultère qui la rapproche de la figure d'Hester Pryne, l'héroïne de *La lettre écarlate* (*Scarlet Letter*, 1850) de Nathaniel Hawthorne, également désignée comme bouc-émissaire de sa communauté puritaine en raison de sa transgression. Au-delà de la misogynie qui désigne le corps sexualisé de la femme comme cible de l'opprobre collective, la fonction de cette séquence de violence publique, collective et ritualisée est mélodramatique : il s'agit de faire apparaitre clairement sinon pour les personnages du moins pour le public la traitrise et l'innocence. Peter Brooks note la récurrence des scènes de procès publics dans le mélodrame théâtral : « il symbolise une lecture, un jugement public et définitif des signes qui entrainent une justice immanente, mise au jour, devenue opératoire dans la vie humaine[380] ».



Figure 4.8 *La Fille de Ryan* : la sidération silencieuse de la victime innocente contraste avec la honte du traitre, la confrontation des gros plans fonctionne pour le spectateur, sinon pour les personnages, comme un signe de reconnaissance moral.

[380] Peter Brooks, *L'Imagination mélodramatique, op. cit.*, p. 59.

Le quasi-lynchage de Rosy s'apparente à une forme de justice populaire comme en témoigne l'utilisation d'un langage judiciaire (« tu as été jugé coupable de trahison »). Mais la confusion autour de l'identité du coupable dénonce le caractère arbitraire de ce châtiment, tout en renvoyant au mélodrame familial à travers l'échange de regard en champs-contrechamps entre Rosy et son père (figure 4.8), le véritable traitre qui, craignant pour sa vie, abandonne sa fille à la vindicte populaire. La dimension pathétique du face-à-face entre le père et sa fille fait passer Rosy du statut d'épouse adultère à celui d'incarnation de l'innocence, sinon de la vertu persécutée, d'autant plus noble qu'elle accepte son sacrifice et choisit de taire la culpabilité de son père.



Figures 4.9.1-4.9.2 *La Fille de Ryan* : l'encerclement de Rosy par la foule en colère (en bas) rappelle celui de Michael un peu plus tôt (en haut) désignant la jeune fille et l'idiot comme deux images de l'innocence persécutée.

La scénographie en cercle de la punition de Rosy (figure 4.9.2) renvoie à une séquence, dans le premier acte du film, d'agression collective contre Michael, le personnage de l'idiot du village boiteux et bossu (figure 4.9.1). Le motif de l'encerclement lie les deux scènes et les deux personnages, Rosy se voit ramené dans son impuissance au même statut que l'idiot du village, celui de victime expiatoire pour les frustrations de la foule. L'insistance sur le face à face entre le père et la fille convoque la figure mélodramatique du traitre qui est ici abordée sur le mode pathétique de la culpabilité et de la honte plutôt que de la malfaisance, mais c'est son action qui est directement cause (même si de façon involontaire) de la persécution de l'héroïne. Le personnage de Michael quant à lui peut évoquer la figure du niais, principal véhicule du comique[381]. Mais il incarne aussi la victime innocente de la cruauté et des injustices de la société et le parallèle dressé entre lui et Rosy permet de renforcer la réhabilitation morale de cette dernière. Le film peut ainsi rétablir un centre moral où les individus sensibles, dans leur capacité à la pitié et au sacrifice, s'élèvent au-dessus de la masse humaine aveuglée par son fanatisme. Si dans *La Fille de Ryan* l'intensification des conflits extérieurs jusqu'à une conflagration violente et spectaculaire répond d'une certaine manière aux attentes du registre épique centré sur l'action et la résolution des conflits et contradictions par l'action, les mêmes mécanismes sont à l'œuvre dans l'exploration plus intime et intériorisée du désir qui caractérise les woman's film. Tel que l'a théorisé la critique féministe sous la bannière du woman's film, le mélodrame offre un terrain propice à la représentation du bovarysme. La position de l'héroïne de woman's film est souvent marquée par l'impuissance ou les contraintes qui empêchent ou réduisent sa possibilité d'action, la plaçant dans une relation essentiellement contemplative à son propre désir traité sur le mode du fantasme[382]. Laura Mulvey souligne la précarité d'un « fantasme d'évasion » toujours en danger d'être rattrapé et compris par le réel et qui « s'apparente plus à un rêve éveillé qu'à un conte de fées[383] ». Les héroïnes bovarystes chez Lean sont toujours prises entre deux feux : ce qu'elles imaginent et désirent et la réalité concrète de leur situation, et des aspirations contradictoires vers l'intégration et la normalité (du moins la conception qu'elles en ont) ou la fuite et la transgression.

[381] Sur les personnages type du mélodrame théâtral voir Jacques Goimard, « Le mot et la chose » in *Critique des Genres*, Paris, Pocket, 2004, pp. 82-94

[382] Voir notamment le chapitre déjà cité, consacré au mélodrame et au woman's film dans l'ouvrage de Pam Cook, *Screening the post*, *op. cit.*, pp. 60-74. Pour une étude plus approfondie de ces questions, mais sur un corpus hollywoodien, voir Mary Anne Doane, *The desire To desire*, *The woman's film of the 1940s*.

[383] Texte original : « is closer to daydream than to fairy story », Laura Mulvey, « Notes on Sirk and Melodrama », *op. cit.*, p.43, je traduis.

Conclusion :

Le woman's film peut être à bien des égards considéré comme une variante du mélodrame familial[384]. Le foyer y est une présence persistante incarnant à la fois l'oppression contre laquelle l'héroïne cherche à s'affirmer et l'horizon inévitable de sa fuite. Cependant, si leur engagement avec l'intime et l'univers domestique traditionnellement associé aux femmes les rapproche, les films de Lean sont fondés sur une opposition entre le conformisme apparent des mélodrames familiaux – leur insistance sur l'unité de la famille comme métaphore d'une société harmonieuse – et l'élan transgressif, de plus en plus marqué à mesure que l'on avance dans la filmographie, des drames centrés sur le désir féminin. Les remords de Queenie Gibbons et la culpabilité éprouvée par Laura Jesson, tranche avec des récits plus ouverts sur l'éveil des sens et l'épanouissement par la sexualité comme *Vacances à Venise* et *La Fille de Ryan*. Ces films, tout en accordant plus de marge pour la réalisation du désir, continuent d'insister, comme *Heureux mortels* et *Brève Rencontre*, sur le caractère trompeur des passions érotiques et sentimentales, ainsi que sur les contraintes attachées à la condition féminine. Le retour au foyer ou au pays reste l'horizon inévitable des woman's films de Lean. Mais là où les récits de réconciliation dans *Heureux mortels* et *Le mur du son*, utilisent l'imagerie du mélodramatique de la famille réunie en dépit des morts et des menaces extérieures, pour réaffirmer un discours patriotique de foi dans les valeurs traditionnelles de la société britannique, les woman's film qui poursuivent le chemin inauguré par *Brève Rencontre*, racontent, comme l'écrit Laura Mulvey à propos des woman's film hollywoodien, « une histoire de contradiction, pas de réconciliations[385] ». Le pathos mélodramatique dont est imprégné le monologue intérieur de Laura Jesson ou la victimisation de Rosy exprime une protestation contre les contraintes patriarcales que les conclusions consolatrices ne peuvent entièrement refermer tant l'intensité du désespoir ou de la violence exprimée juste avant en souligne le caractère conventionnel et fragile.

Ces contradictions sont encore rehaussées par la relation ambivalente que le cinéma de Lean entretient avec le mélodrame. Si les chroniques familiales et les drames de l'amour et de l'adultère témoignent de l'importance de l'inspiration mélodramatique chez Lean, nous avons pu observer dans notre analyse de *Brève Rencontre* une forme de résistance aux manifestations les plus évidentes du mélodrame. Son aspiration au réalisme (par l'ancrage dans le quotidien,

[384] Voir Marcia Landy, *op. cit.*, p. 285.
[385] Texte original : « a story of contradiction, not of reconciliation », Laura Mulvey, « Notes on Sirk and Melodrama », *op. cit.*, p. 43, je traduis.

la banalité délibérée des personnages, lieux, et situations), et ses moqueries à l'égard d'un certain cinéma populaire trahissent une volonté de se distancier des excès et de l'invraisemblance des mélodrames populaire dans la production cinématographique de l'époque. Dans le même temps, les choix esthétiques de *Brève Rencontre* et la circularité du récit dépassent cette façade réaliste pour épouser l'élan nostalgique et romantique de l'héroïne. Les woman's films, offrent un traitement plus spectaculaire des affres de la passion à travers, une action plus mouvementée où la pression des événements extérieurs vient s'ajouter aux dilemmes intérieurs de l'héroïne. Les oppositions tranchées propres à la rhétorique mélodramatique, les quiproquos et brusques renversements de situations qui constituent la base de la structure dramatique sensationnaliste et moralisatrice du mélodrame[386], servent de véhicule au conflit bovaryste entre le désir et la réalité, et tirent le matériau intime et psychologique du woman's film vers le film épique.

[386] Voir le chapitre intitulé « L'esthétique de l'étonnement » dans Peter Brooks, *L'Imagination mélodramatique, op. cit.*, p. 35-71.

Chapitre 5. Le mode mélodramatique : émotions et figures de l'excès dans l'œuvre de Lean

En définissant le mélodrame comme le mode de l'excès, Peter Brooks décrit « une forme expressionniste », désignant par là une forme d'expressivité exubérante où tout doit être amené à la surface via le texte, souvent redondant et hyperbolique, mais aussi lorsque les mots sont impuissants par la mise en scène de grand tableaux scénique et un jeu d'acteur tendant vers la pantomime[387]. Selon Brooks, le mélodrame relève d'une « esthétique de l'étonnement », fondée à la fois sur le spectacle visuel où les ressources de la mise en scène sont mobilisées pour impressionner, et sur une dramaturgie où l'accumulation intensive des péripéties vise à maximiser l'excitation des spectateurs. Il s'agit de faire « pression sur la surface de la réalité » pour faire apparaître à travers les apparences extérieures, devenues symboles, « les termes pleins et réels de son histoire[388] ». Les personnages sont réduit aux affects qu'ils sont censés provoquer chez le spectateur (le rire, les larmes, la peur, l'enthousiasme[389]) et, dépourvu de psychologie, incarnent des valeurs abstraites : « un drame de purs signes psychiques – appelés Père, Fille, Protecteur, Persécuteur, Juge, Devoir, Obéissance, Justice – qui nous intéressent par leur conflit, par l'espace dramatique créé par leurs interactions, fournissant les moyens de leur résolution[390] ». Né dans le sillage violent de la Révolution française, le mélodrame apparait comme une réaction à la perte du sacrée dans l'effondrement des repères qui avaient jusqu'à présent structurés la société (le roi et l'Eglise comme incarnation d'un ordre transcendant et immuable[391]). Dans son aspiration à retrouver les symboles occultés d'une moralité claire et simple dans le chaos du monde, le mélodrame selon Brooks se rattache à l'élan romantique : « la quête prométhéenne visant à illuminer l'existence quotidienne de l'homme par le reflet de la flamme d'un drame cosmique supérieur[392]. »

De ce « drame cosmique » opposant les valeurs éternelles du bien et du mal, du juste et de l'injuste, de la vertu et du vice, découlent donc en partie le style hyperbolique du mélodrame, la polarisation extrême de sa dramaturgie et l'importance prise par une mise en scène

[387] Peter Brooks, *L'Imagination mélodramatique, op. cit.*, pp. 73-102.
[388] *Ibid.*, p. 10.
[389] Jacques Goimard, *op. cit.*, p. 82.
[390] Peter Brooks, *L'Imagination mélodramatique, op. cit.*, p. 48.
[391] *Ibid.*, p. 25.
[392] *Ibid.*, p. 33.

spectaculaire riche en effets scénique. Les motifs et les pratiques scéniques du mélodrame ont exercé une influence décisive sur le drame romantique en France[393], le roman feuilleton qui en reprend la structuration manichéenne et l'accent pathétique[394], ainsi que les formes plus sophistiquées du roman réaliste[395]. Le caractère spectaculaire, éminemment visuel par son recours aux décors et aux effets scéniques (à la fois garant de l'illusion réaliste et véhicule des symboles chargés de signifier le sens profond du drame), rehaussé par l'utilisation de la musique, a pu être désigné comme une influence majeure pour le développement du cinéma narratif et la majorité des genres populaires du cinéma classique[396]. Thomas Elsaesser, en théorisant le mélodrame familial hollywoodien des années 1940 et 1950, met ainsi l'accent sur le formalisme des films réalisés par Douglas Sirk ou Vincente Minelli, où, dans le contexte d'un cinéma fortement contraint par la censure et les impératifs commerciaux, les éléments excessifs sont pris en charges par des moyens stylistiques plutôt que narratifs (l'impressionnisme de fondus enchainés successifs, les échos et contrastes entre des motifs répétés ou des couleurs[397]).

Cependant, l'identification du mélodrame avec l'excès peut être questionnée au regard de ce que Françoise Zamour appelle sa « ductilité » et dont témoigne son déploiement dans différents modes d'expression, le théâtre et l'opéra, les romans feuilletons d'Eugène Sue et les œuvres plus canoniques de Balzac, Dickens ou James, et enfin le cinéma qui embrasse cette diversité[398]. Le déplacement de la discussion théorique de la question du genre vers celle du mode témoigne du caractère hybride d'une forme elle-même caractérisée par le mélange des genres et des registres. La diversité des critères définitoires mêlant des considérations diégétiques d'un côté (le conflit familiale, la vertu persécutée) et stylistique de l'autre (la mise en scène flamboyante, hyperbolique), ainsi qu'une prise en compte de l'effet voulu sur le spectateur (le mélodrame doit émouvoir, susciter la pitié pour ceux qui souffrent) compliquent la recherche d'une quelconque unité et conduit à isoler, selon Françoise Zamour, « le mélodrame du mélodramatique[399] ». On peut ainsi distinguer, comme le fait Jean Loup Bourget, entre des films dont la diégèse relève du mélodrame (par l'accumulation des coïncidences et le

[393] Florence Naugrette, *op. cit.*, pp. 54-56.
[394] Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, Trad. Myriam Bouzaher, Paris, Le Livre de Poche, 1993.
[395] Voir Carolyn Williams « Melodrama and the realist novel » in Carolyn Williams, *op. cit.*, pp. 209-223.
[396] Jacques Goimard, *op. cit.*, pp. 111-114 ; David Mayer, « Melodrama in Early Film » in Carolyn Williams, *op. cit.*, pp. 224-244.
[397] Thomas Elsaesser, « Tales of Sound and Fury, Observations on the Family Melodrama » in Christine Gledhill, *Home is Where the Heart Is*, *op. cit.*, pp. 51-54.
[398] Françoise Zamour, *Le mélodrame dans le cinéma contemporain, Une fabrique de peuples*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2016, pp. 52-54.
[399] Françoise Zamour, *op. cit.*, p. 50. Voir aussi Jean Loup Bourget, « Mélodrame et théorie des modes », in Dominique Nasta, Muriel Andrin et Anne Gailly (dir), *Le Mélodrame filmique revisité/Revisiting Film Melodrama*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2014, p. 50.

part réservée à la providence) et d'autres dont seul le style hyperbolique trahit la poursuite d'un excès émotionnel[400]. En réponse à ces difficulté Dominique Nasta, Muriel Andrin, Anne Gaillys, Jean Loup Bourget propose un détour par la théorie des modes développée par le peintre Nicolas Poussin (1594-1665) sur le modèle de la musique[401] : au lieu de définir uniformément le mélodrame comme un mode de l'excès, il s'agirait de définir « le genre mélodramatique par son sujet : fable, intrigue, thème, scénario. À partir de là on distinguerait entre divers modes ou traitement stylistiques appropriés[402] » La proposition de Bourget est séduisante, et sa distinction au-delà du mode de l'excès, entre le mode sentimental de la pastorale ou du romanesque, du retrait ou de la litote[403] peut trouver un écho avec certaines de nos analyses concernant le cinéma de Lean. Le mode sentimental et la pastorale, font partie, nous l'avons vu, du répertoire romantique de l'œuvre et la relative neutralité stylistique d'un film comme *Le Pont de la rivière Kwai*, a pu être opposée aux contrastes visuels marqués des films en noir et blanc et l'hyperbole des correspondances entre macrocosme et microcosme dans plusieurs des autres films épiques[404].

Toutefois, Bourget n'offre pas de définition explicite du genre mélodrame, mais semble, de manière implicite, reprendre l'idée de Thomas Elsaesser et de Robert Lang qui voient dans le mélodrame familial « l'expression générique la mieux articulée de la forme mélodramatique[405] ». Bourget laisse ainsi de côté les qualités qui désignent « la matrice mélodramatique » comme « l'une de celles auxquelles le septième art a le plus emprunté[406] ». La relation à l'émotion, sa représentation et sa communication, offrent un critère qui concerne à la fois l'iconographie (le spectacle du corps hystérique agité de sanglot ou en pleine de crise de nerf) et l'effet recherché autour duquel s'articule aussi bien le style que la dramaturgie. La redéfinition proposée par Linda Williams, en écho au travail de Brooks, du mélodrame comme « mode filmique de l'excès stylistique et/ou émotionnel[407] » suggère bien cette centralité de la

[400] Jean Loup Bourget, « Mélodrame et théorie des modes », in Dominique Nasta, Muriel Andrin et Anne Gailly (dir), *op. cit.*, pp. 50-52.
[401] Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1989, p. 133-137.
[402] Jean Loup Bourget, « Mélodrame et théorie des modes », in Dominique Nasta, Muriel Andrin et Anne Gailly (dir), *op. cit.*, p. 57.
[403] *Ibid.*, p. 59.
[404] Michael Anderegg, *op. cit.*, p. 97 ; Sue Harper, Vincent Porter, *British Cinema of the 1950s, The Decline of Deference*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 212.
[405] Robert Lang, *Le Mélodrame américain, Griffith, Vidor, Minnelli*, Trad. Noël Burch, Paris, L'Harmattan, 2008, p.9.
[406] Jean Loup Bourget, « Mélodrame et théorie des modes », in Dominique Nasta, Muriel Andrin et Anne Gailly (dir), *op. cit.*, p. 49.
[407] Texte original: « a filmic mode of stylistic and/or emotional excess », Linda Williams, « Film Bodies: Gender, Genre, and Excess », *op. cit.*, p. 3, je traduis.

recherche de l'émotion qui peut s'obtenir aussi bien par l'excès stylistique que, comme le note également Bourget, par la retenue et la litote. Dans la mesure où les films de Lean procèdent de « la matrice mélodramatique », il s'agira dans ce chapitre d'explorer le rôle central de l'émotion, nous intéresserons aux modalités de sa représentation notamment le jeu des actrices et des acteurs en nous appuyant sur la méthodologie développée par le critique Christian Viviani à la suite des travaux du chercheur étatsunien James Naremore[408].Nous nous pencherons également sur les choix stylistiques et sur les spécificités de la dramaturgie mélodramatique. Le cinéma de Lean témoignant, d'une grande diversité générique souvent caractérisée par l'hybridation, il ne s'agit pas de rattacher tous ses films au genre du mélodrame, mais plutôt d'explorer les caractéristiques mélodramatiques de son cinéma et les tensions qui les accompagnent.

A. Le mélodrame et le paroxysme émotionnel

Peter Brooks a souvent souligné les points communs entre la théorie et la démarche psychanalytique et le mélodrame théâtral : « un théâtre où le refoulement peut être interrompu pour la durée de la performance, où l'émotion peut être dite et déployée dans toute sa plénitude primitive[409] ». Il suggère notamment des affinités entre la tendance expressionniste du mélodrame et la « conversion hystérique » : « la façon dont le désir écrit ses histoires inconscientes comme symptômes sur le corps[410] ». L'excès des situations et le recours à une esthétique du tableau muet proche de la pantomime[411] témoignent de l'échec du langage à exprimer pleinement la signification émotionnelle de l'action, appelant un mode d'expression qui passe par « l'hystérisation » des corps. Emmanuelle André a mis en évidence la fascination suscitée par l'hystérie dans la culture du XIXe siècle où elle fait l'objet de nombreuses représentations picturales, théâtrales et littéraires, alimentée par les mises en scène publiques du neurologue Jean Martin Charcot (1825-1893) autour de ses recherches, largement diffusée par la photographie, la peinture, les illustrations de presses constituant un répertoire

[408]James Naremore, *Acteurs : le jeu de l'acteur au cinéma*, Rennes Presse Universitaire de Rennes 2014. Christian Viviani, *Le Magique et le vrai : L'acteur de cinéma, sujet et objet*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2015
[409] Texte original: « A theatre in which repression can be lifted for the duration of the performance, where emotion can be spoken and acted out in its primal fullness » Peter Brooks, « psychoanalysis and melodrama » in Carolyn Williams, *op. cit.*, p. 278, je traduis.
[410] *Ibid.* p. 279.
[411] Voir Peter Brooks, *L'imagination mélodramatique*, *op. cit.*, pp. 73-102.

iconographique de gestes et d'attitudes qui ont influencé les préoccupations et l'esthétique du cinéma naissant jusque dans les années 1920[412]. Emmanuelle André cite notamment l'exemple de Lilian Gish qui, dans les mélodrames « met à profit la minceur de son corps, la pâleur de son visage pour risquer la convulsion, le visage médusé (*The Wind*, Victor Sjöström, 1928), statufié (*Way Down East*, D.W. Griffith, 1920), le corps contorsionné (Broken Blossoms de D.W. Griffith)[413] ».

En 1987 Mary Anne Doane soulignait déjà la prégnance des discours médicaux autour de l'hystérie dans les mélodrames hollywoodiens des années 1940 où le corps féminin y devient l'espace privilégié des manifestations pathologiques, une surface où viennent s'inscrire sous forme de symptômes les conflits intérieurs des affects et du désir[414]. Linda Williams met elle aussi en avant la dimension corporelle, genrée et sexualisée des excès mélodramatiques : le spectacle du corps féminin, saturé d'émotions incontrôlables sous la forme de sanglots convulsifs, est le cliché emblématique du mélodrame[415], déjà présent dans le mélodrame domestique du XIXe siècle[416] et repris par le cinéma. Antonia Lant, dans les pages qu'elle consacre à *Brève Rencontre* dans *Blackout: Reinventing Women for Wartime British Cinema* fait le constat que les évanouissements, les rêves éveillés, la pulsion suicidaire et la tendance à ressasser le passé qui caractérisent Laura Jesson correspondent en partie aux symptômes de l'hystérie tels qu'ils ont pu être décrits par Freud et Breuer[417]. Si cette lecture a pu être critiquée, notamment par Richard Dyer[418], nous avons vu dans notre première partie les affinités entre la pathologie bovaryste et les discours autour de l'hystérie féminine. Bien que la maladie mentale et sa prise en charge psychiatrique ne fassent pas explicitement partie des thématiques courantes de l'œuvre de Lean, la question de la sexualité féminine, de son expression et de sa satisfaction, traverse l'ensemble de ses woman's films. Le bonheur ou le malheur y sont presque systématiquement liés à la satisfaction ou à la frustration du désir, les idées psychanalytiques circulaient couramment dans la culture populaire des années 1940 et 1950, comme en témoignent des films hollywoodiens comme *La Maison du Docteur Edwards* (Spellbound,

[412] Emmanuelle André, *Le choc du sujet, De l'hystérie au cinéma (XIXe-XXIe siècle)*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2011, pp. 51-59.
[413] *Ibid.* p. 56.
[414] Mary Ann Doane, *op. cit.*, p. 39.
[415] Linda Williams, « Film Bodies: Gender, Genre, and Excess », *op. cit.*, pp. 4–6.
[416] Voir Christine Gledhill, « Domestic Melodrama », Carolyn Williams, *op. cit.*, p.71.
[417] Antonia Lant, *op. cit.*, pp.181-182.
[418] Richard Dyer, *op. cit.*, pp.20-21.

Alfred Hitchcock, 1945) ou *La Fosse aux serpents* (*The Snake Pit*, Anatole Litvak, 1949)[419]. Le cinéma britannique n'est pas de reste, les motifs du trauma originel et du dédoublement de la personnalité figurent dans des œuvres comme *La madone aux deux visages*, ou surtout *Le septième voile*, dans lequel une jeune pianiste névrosée, interprétée par Ann Todd, qui deviendra la troisième épouse de Lean et jouera dans trois de ses films, est guérie de ses troubles mentaux par l'hypnose.

Le traitement du désir et de la sexualité féminine dans la filmographie de Lean oscille entre un discours relativement libéral et compassionnel devant les contraintes entravant le désir féminin, et une fascination ambigüe et parfois angoissée (comme dans *Madeleine*), pour la transgression comme facteur d'instabilité. De Laura Jesson à Adela Quested, l'amour hétérosexuel est présenté à la fois comme la clef de leur épanouissement et le moteur d'une crise sous l'effet d'une double pression : extérieure (des instances du pouvoir patriarcal personnifiées par le père, le mari ou l'amant) et intérieure (les contradictions du désir bovaryste). Les scènes de larmes ou de crise de nerfs, paroxysme d'une émotion trop longtemps retenue, point culminant et dramatique d'une série d'épreuves accumulées face à laquelle le spectacle extériorisé de la souffrance morale, apparait comme le seul exutoire possible. Bourget désigne le visage de femme comme le premier des clichés image du genre mélodramatique au cinéma, le gros plan permettant « l'introduction d'une sorte de ponctuation pathétique » qui passe par « le visage parlant de l'actrice[420] ». Le mélodrame au cinéma hérite en cela de ce que Christine Gledhill appelle à propos du mélodrame domestique victorien « la division genrée du travail émotionnel[421]. » C'est aux femmes qu'il incombe d'exprimer le pathétique de la situation, et d'en appeler, par leurs larmes, à l'empathie et à la pitié du spectateur. Les corps féminins deviennent ainsi « des sites d'extrémités — de colère, de terreur, de douleur[422] ».

1) Le visage féminin ; interpréter et mettre en scène l'émotion (*Heureux mortels, Brève Rencontre, La Route des Indes*)

Les gros plans et les plans rapprochés sur des visages de femmes bouleversées font partie du répertoire des figures stylistiques du mélodrame convoquées par les films de David

[419] Sur la manière dont le cinéma hollywoodien a utilisé la psychanalyse comme thématique et forme narrative, voir Marc Vernet, « Freud : effets spéciaux — Mise en scène : U.S.A. » in *Communications*, 1975, n° 23 pp. 223-234. Voir également Mary Ann Doane, *Desire to Desire*, *op. cit.*, pp.46-47.
[420] Jean-Loup Bourget, *Le Mélodrame hollywoodien*, *op. cit.*, p. 183.
[421] Texte original: « gendered division of emotional labour », *Ibid.*, p. 71, je traduis.
[422] Texte original: « they are sites of extremity – of anger, terror, pain » *Ibid.*, p. 71, je traduis.

Lean. Cependant, si l'image de la femme bouleversée revient plusieurs fois à l'intérieur de l'œuvre – du gros plan de Kay Walsh délivrant la tirade de Queenie Gibbons contre ses horizons limités en tant que jeune femme de la classe moyenne dans *Heureux mortels*, jusqu'au plan final de Judy Davis dans *La Route des Indes* (figure 5.2) – le jeu des actrices autant que les choix de mise en scène expriment une tension entre l'hyperbole mélodramatique et un souci de retenue. Souvent le personnage apparait au bord des larmes plutôt que complètement abandonnée au sanglot, et la mise en scène oscille entre épouser et amplifier l'intensité émotionnelle ou au contraire instaurer une distance sobre par souci de contraste. Les deux exemples que nous venons de citer, tirés d'*Heureux mortels* et de *La Route des Indes*, témoignent de cette hésitation entre deux pôles qui nourrit cependant l'impact expressif des deux scènes.



Figure 5.1 *Heureux mortels* : le jeu de l'actrice Kay Walsh laisse peu à peu transparaitre l'émotion jusque dans le comportement impulsif et contradictoire de Queenie (elle rejette Billy et l'embrasse), que les variations du cadre (tout en restant intime) prennent plus de distance à mesure que la séquence progresse

Le texte de Queenie possède un potentiel hyperbolique à travers l'anaphore du verbe haïr (« Je hais vivre ici ! Je hais vivre dans une maison qui ressemble à tant d'autres… »). La forme exclamative que semble appeler un tel discours pour marquer le rejet exprimé à chaque répétition est sensible, mais il ne débouche jamais sur une explosion de colère et la diction de l'actrice reste calme et claire ; la force des mots contraste avec la douceur de sa voix qui ne s'élève jamais et l'ensemble est filmé en gros plan (avec un bref contrechamp sur son interlocuteur). À la fin du discours, sa voix se brise et l'émotion jusque-là contenue s'exprime sur un visage au bord des larmes, mais le montage coupe sur un contrechamp en plan rapproché poitrine sur Billy (interprété par John Mills), Kay Walsh apparaissant de dos (figure 5.1). Si le personnage masculin, Billy, impassible, la prend dans ses bras dans un geste qui exprime sa compréhension et son affection, la mise en scène nous refuse dans un premier temps le spectacle des larmes de Queenie. Dans la suite de la séquence, si les cadrages sont toujours intimes (plans rapprochés poitrines ou tailles), ils expriment aussi une prise de distance par rapport aux gros plans. Kay Walsh, dont l'interprétation était initialement tout en émotion contenue, apparait maintenant le visage ruisselant de larmes, la voix tremblante ; son geste d'embrasser Billy sur la bouche en le serrant fort dans ses bras, avant de se détourner pour courir vers la porte dans la profondeur du champ, témoigne d'une théâtralité qui atteste du caractère excessif et incontrôlable de son émotion, tout en illustrant de manière explicite les apories de son désir (elle l'embrasse et le rejette presque dans le même geste). La mise en scène ici est d'une grande sobriété (un simple champ-contrechamp, avec des variations d'échelle pour marquer la gradation de l'intensité et suivre les déplacements des personnages dans l'espace) qui contraste avec le comportement de plus en plus excessif de la jeune femme.

Le plan final de *La Route des Indes* est aussi, en apparence, sobre : il s'agit d'un plan fixe pris depuis l'extérieur d'une vitre derrière laquelle apparait le visage de Judy Davis (figure 5.2). L'expression de l'actrice est ambiguë, elle esquisse un sourire tout en paraissant au bord des larmes avant de se détourner brusquement et de se fondre dans l'obscurité de l'arrière-plan. Toutefois, le surcadrage constitué par la fenêtre et redoublé par les rideaux, la tension entre un premier plan éclairé et un arrière-plan sombre, témoignent d'un certain ornement. Le surcadrage met en relief l'expression énigmatique de l'héroïne et son caractère fugitif.

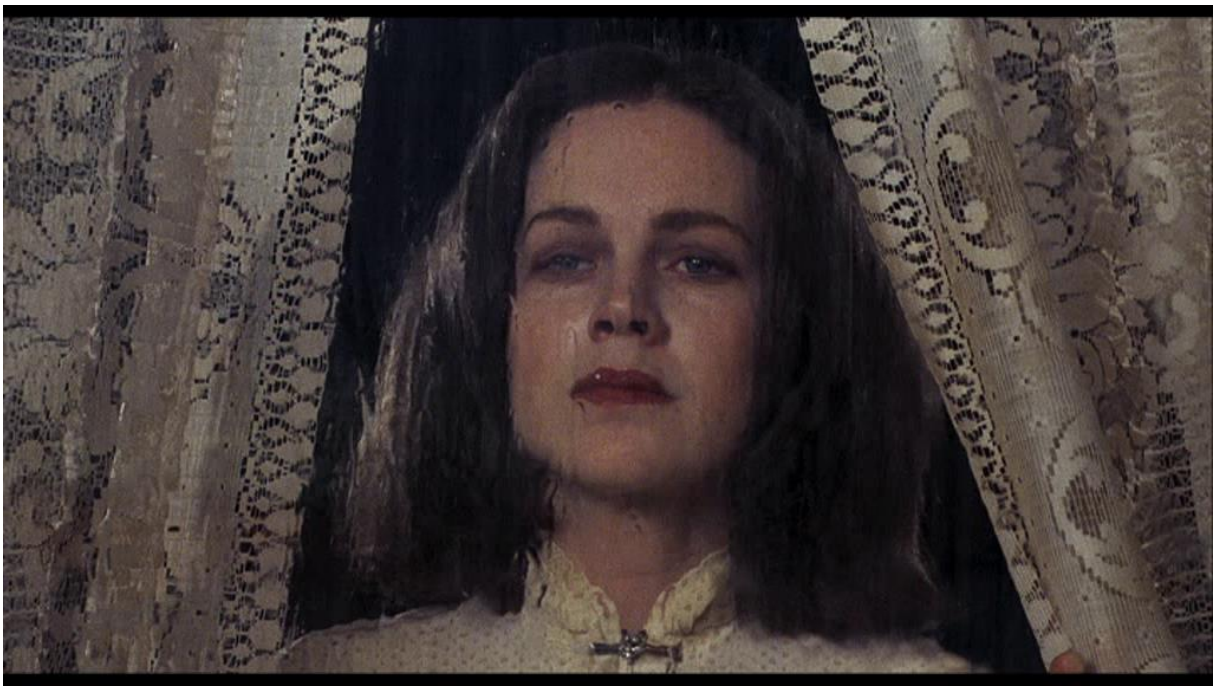

Figure 5.2 *La Route des Indes* : le visage d'Adela derrière la vitre, le jeu de Judy Davis est sobre, mais l'expression de l'émotion est déplacée vers le décor, les gouttes d'eau ruisselant sur la vitre pouvant évoquer des larmes sur le mode de la *pathetic fallacy*.

Encore une fois le spectacle des larmes nous est refusé par le mouvement de l'actrice vers l'arrière-plan, qui rappelle d'ailleurs le moment où Kay Walsh se détourne de John Mills avant de se précipiter vers la porte dans *Heureux mortels*. Mais ici l'emphase du geste est atténuée par la disparition pure et simple du personnage à l'écran. Il ne reste à la fin que la vitre ruisselante de pluie, qui superposée au visage de Judy Davis, peut évoquer des larmes, comme si l'émotion du visage venait contaminer une image qui devient, dans son ensemble, davantage qu'une simple représentation, une expression de la mélancolie et de la solitude.

L'interprétation d'une actrice comme Celia Johnson dans *Brève Rencontre*, dont l'expressivité suggère une forme de transparence des émotions (« ce que vous voyez est ce que vous obtenez[423] », écrit notamment John Orr), offre un terrain propice à l'analyse de ces tensions entre le débordement sentimental et l'effort pour le contenir. D'autant plus que les choix stylistiques reflètent à leurs niveaux un paradoxe similaire entre d'un côté la surface réaliste, vraisemblable du milieu représenté et la transformation progressive des différents paramètres visuels et sonores, y compris diégétiques, en impressions subjectives exprimant très directement le drame intérieur de l'héroïne. Dans *Brève Rencontre*, Johnson instaure une

[423] Texte original : « what you see is what you get », John Orr, *op. cit.*, p. 65, je traduis.

tension, visible, entre ce que Christian Viviani appelle la gestuelle du « crédible » (la sphère du personnage) et celle du « théâtral » (la sphère de l'interprète)[424]. Lorsque Laura, restée seule, hésite entre rejoindre Alec dans l'appartement mis à disposition par un ami médecin, la tension se concentre autour d'actions banales et en apparence simple. Filmée en plan rapproché, elle referme son sac à main tout en fumant une cigarette. Ce sont des gestes ordinaires dont la fonction n'est pas d'attirer l'attention, mais de donner du naturel et de la crédibilité à la représentation. Ils confèrent au personnage une normalité apparente, que viennent cependant compliquer les micro-expressions du visage évoquant des tics nerveux : un regard incertain, de brusque mouvement de la tête de droite à gauche, la bouche légèrement entrouverte. De simple geste crédible la cigarette elle-même devient un signe révélateur d'un état intérieur : la façon dont Johnson mord sa lèvre inférieure après en avoir éloigné la cigarette témoigne de la façon dont la banalité apparente de son comportement est perturbée par sa nervosité grandissante (figure 5.3).



Figure 5. 3 *Brève Rencontre* : Le passage de la gestuelle du crédible (le maniement du sac à main et de la cigarette) à la sphère de l'interprète où les micromouvements du visage appuyé par le travelling avant (ici Celia Johnson mord sa lèvre inférieure) indique le trouble du personnage.

La bande sonore accompagne cette montée de la tension, le sifflet de la locomotive, le grondement du moteur, le crissement des roues sur les rails relèvent, comme nous l'avons vu

[424] Viviani, dans son étude de l'acteur de cinéma, distingue entre trois registres gestuels : le crédible, le théâtral, et l'ornemental. La première désigne tous les gestes et comportements de l'acteur visant à donner une crédibilité et un ancrage réaliste au personnage ; la seconde concerne tout ce qui relève des gestes et expressions conventionnels comme des idiosyncrasies de l'acteur ; l'ornemental regroupe tout ce qui ne peut être perçu comme naturel, Vivani parle de posture et de chorégraphie, c'est la sphère du concepteur, où peuvent se rencontrer l'intention de l'acteur et celle du réalisateur. Christian Viviani, *Le Magique et le vrai*, op. cit., Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2015, pp.26-44.

plus haut, de la crédibilité du monde matériel représenté à l'écran, ce sont les sons que l'on s'attend à entendre dans une gare, mais leur utilisation est avant tout expressive : ils définissent le point d'écoute du personnage concentré non sur la rumeur des conversations du café, mais sur l'arrivée et le départ de son train qui dominent ses pensées. Ces dernières sont explicitées par un flashback sonore reprenant des bribes de dialogues de la scène précédente, qui explicite le conflit intérieur du personnage. Nous entendons la voix de Trevor Howard : « je retourne à l'appartement », et celle de Johnson : « Je dois rentrer chez moi ». Ces phrases sont répétées de manière lancinante avec d'infimes variations par-dessus un travelling avant sur le visage nerveux de Celia Johnson. À l'image de ce mouvement de caméra qui resserre le cadre sur le visage de Laura, l'ensemble de la séquence fonctionne sur un principe intensif d'accumulation de la tension, rythmée par les sons du train, le dialogue intériorisé de Laura et Alec rendu sensible par l'attitude nerveuse que Johnson confère à son personnage. La fuite précipitée et désordonnée de Laura vers son wagon convoque à nouveau la juxtaposition entre la gestuelle théâtrale de Celia Johnson et celle crédible, en arrière-plan, de la serveuse occupée à nettoyer et ranger les verres derrière son comptoir. Elle constitue l'arrière-plan familier et réaliste duquel se détache le comportement dramatique, et par contraste anormal, de Laura. Le mouvement de fuite revient plus tard dans le film quand Laura s'enfuit de l'appartement après une tentative de rapprochement sexuel avec Alec, interrompue par le retour inopportun du propriétaire. L'image de la femme échevelée courant dans la rue sous la pluie, accompagnée par la musique extradiégétique de Rachmaninov exprime l'excès passionnel. L'action est toujours narrée sur un mode réaliste dans lequel les plans d'ensemble et les plans moyens opposent les mouvements frénétiques de Celia Johnson au passage de quelques figurants à la démarche plus tranquille. Les travellings d'accompagnements, les glissandi du piano, et l'alternance d'ombre et de lumière, bien que justifiée diégétiquement par l'éclairage public, relèvent du troisième registre gestuel défini par Viviani, celui de « l'ornemental » (figure 5.4). Le mouvement de la caméra, les contrastes lumineux et la musique épousent les mouvements de l'actrice et transforment sa fuite en échappée lyrique où la charge émotionnelle de la scène est traduite en stimuli visuels et sonores.



Figure 5.4 *Brève Rencontre* : le travelling arrière accompagne la course de Laura sous la pluie, les tensions visuelles entre ombre et lumière, le mouvement de la caméra et la présence de la musique de fosse relève de l'ornemental, mais aussi de l'excès mélodramatique : excès du personnage appuyé par la mise en scène.

L'ensemble de ces procédés est repris pour représenter la tentation suicidaire de Laura. La séquence constitue le point d'orgue dramatique et émotionnel du film : Située après la séparation du couple, au moment où le flashback revient sur la séquence d'ouverture. L'héroïne y est submergée par le désespoir et incapable de concilier son amour et son devoir se trouve au bord de l'abîme. Sur le plan esthétique, elle marque une rupture nette avec le traitement apparemment réaliste de la représentation, le son et l'image témoignant d'une hystérisation de la forme. D'abord isolée dans le cadre en plan rapproché, Celia Johnson donne à Laura un visage dénué d'expression mais dont la fixité est, peu à peu, perturbée par des micromouvements que seule la proximité de la caméra nous permet de voir : de légers tremblements, le poing fermé, mais à peine visible, car coupé par le cadre, les yeux écarquillés, et la bouche entrouverte puis refermée. Le grondement de plus en rapproché d'un train en marche et le sifflement aigu d'une locomotive maintenu sur toute la durée du plan évoquent le

son chargé de menace d'une alarme, la caméra effectue un travelling avant et bascule progressivement sur son axe.





Figures 5.5.1-5.5.2 *Brève Rencontre* (en haut), *Le mur du son* (en bas) : le décadrage comme moyen hyperbolique d'exprimer le trouble intérieur, avec la caméra c'est le monde qui semble vaciller en même temps que le personnage.

La conjonction de ces différents éléments sonores et visuels figure le bouillonnement intérieur d'un personnage sur le point d'exploser. Johnson se lève brusquement, le plan suivant,

toujours décadré et avec le même accompagnement sonore, la montre courant vers la sortie. Le raccord dans le mouvement instaure une continuité, mais le contraste entre l'immobilité initiale de l'actrice et son animation soudaine signale un point de rupture. Le point culminant de la séquence est le visage de Celia Johnson en gros plan décadré, filmé en légère plongée, ses cheveux sont soulevés par le souffle provoqué par le passage du train (figure 5.5.1). Les lumières projetées depuis les cabines défilent sur son visage dans un effet stroboscopique, qui trouve son équivalent sonore dans le staccato des roues sur les rails. Dans ce plan, les yeux écarquillés de Celia Johnson sont éclairés par un bandeau de lumière. Lorsque la caméra revient sur son axe, la voix off résume : « Je voulais le faire Fred. Je le voulais réellement. Je demeurais tremblante au bord du quai. Mais je n'étais pas assez brave ». L'isolement de l'actrice dans des cadrages serrés nous force à considérer le moindre mouvement de son visage crispé comme les singes d'une lutte pour maintenir les émotions sous contrôle. Le moment de bascule lorsque l'émotion devient trop forte pour être contenue est amplifié par le décadrage qui étend l'expressivité de ce visage à l'ensemble de la représentation du monde diégétique. Le défilement stroboscopique des lumières et des ombres sur le visage de Celia Johnson traduit en sensation l'intensité émotionnelle et dramatique de la scène.

Au-delà du traitement particulier du corps et du visage qui transforme, comme l'a relevé Gledhill, l'héroïne en « site d'extrémités – de colère, de terreur, de douleur[425] », ce qui frappe, c'est la traduction de ces extrêmes émotionnel en termes formels : le décadrage, les mouvements de caméra, le travail sur les éclairages. Comme l'a remarqué Geoffrey Nowell-Smith le mélodrame ne se borne pas à exploiter l'imagerie stéréotypée de l'hystérie féminine à travers les débordements émotifs des héroïnes, il adopte en partie le fonctionnement de ce que Freud appelle la « conversion hystérique » : « l'énergie attachée à une idée qui a été réprimée réapparait convertie sous la forme d'un symptôme somatique[426]. » Dans le mode mélodramatique, les écarts formels par rapport à une norme esthétique réaliste sont les symptômes « somatisés » par le film d'un excès d'émotions qui ne trouve pas d'autres débouchés expressifs. Les procédés déployés dans *Brève Rencontre* pour rendre compte des débordements émotionnels, se retrouve dans des woman's film comme *Les Amants passionnés* ou *Vacances à Venise* ; le montage alterné entre l'étreinte de Jane Hudson et Renatto et le

[425] Texte original: « they are sites of extremity – of anger, terror, pain » je traduis, Christine Gledhill, « Domestic melodrama », in Carolyn Williams (dir), *op. cit.*, p. 71.
[426] Texte original : « the energy attached to an idea that has been repressed returns converted into a bodily symptom » je traduis, Geoffrey Nowell-Smith, « Minnelli and Melodrama » in Christine Gledhill (dir), *Home Is Where the Heart Is*, *op. cit.*, p. 73.

feud'artifice sont des métaphores hyperboliques courantes au cinéma des énergies libérées par la passion amoureuse et sexuelle, déplaçant ainsi vers la forme (le montage) l'image de l'orgasme impossible à représenter littéralement[427]. C'est précisément à travers cette « hystérisation » de la forme que le mode mélodramatique dépasse le champ du mélodrame féminin pour englober également les passions masculines et leurs contradictions. Dans leur dimension hyperbolique ces formes s'accordent avec un certain romantisme dans la mesure où elles confèrent au drame privé une résonnance cosmique où le monde semble vibrer au diapason des sentiments des personnages.

2) Héroïsme romantique et pathos : débordement et déséquilibre masculin (*Le mur du son, Lawrence d'Arabie*)

Linda Williams définit le mélodrame comme un mode narratif caractérisé par « un quotient élevé de pathos et d'action[428] ». Si les mélodrames de l'adultère, en exploitant la position contrainte et inférieure des femmes dans la société patriarcale créent le pathos à partir des pressions extérieures exercées contre les poussées intérieures du désir, les films consacrés aux vicissitudes des visionnaires prométhéens le font naitre de l'action épique elle-même. Les épreuves physiques des héros masculins sont également génératrices de conflits moraux, et l'action spectaculaire (la guerre par exemple) est évidemment génératrice de contrastes et d'affects intenses. Mélanie Williams emprunte à Camille Paglia sa reformulation genrée des catégories classiques de l'apollinien et du dionysiaque, distinguant l'ordre et la rationalité apollinienne rattachés au masculin, de l'instabilité mystérieuse et féminine du chaos dionysiaque[429]. Les protagonistes masculins du *Mur du son*, du *Pont de la rivière Kwai* ou de *Lawrence d'Arabie* sont engagés dans la conquête de nouveaux espaces naturels et chaotiques qu'ils cherchent à domestiquer au nom du progrès et de la civilisation. Williams suggère l'idéal de beauté apollinienne sous-jacente qui préside à l'élaboration du pont sur la rivière Kwai, caractérisée par des qualités telles que la solidité, l'équilibre et l'harmonie des proportions[430], que l'on pourrait également rapporté aux formes élégantes et effilées des avions fabriqués par Ridgefield. Mais elle insiste sur les limites de l'opposition entre l'apollinien masculin et le

[427] Mélanie Williams, *op. cit.*, p. 123.
[428] Texte original: « a high quotient of pathos and action » je traduis, Linda Williams, « Melodrama Revisited », in Nick Browne (dir), *op. cit.*, p.51.
[429] Melanie Williams, *op. cit.*, pp.133-135.
[430] *Ibid.*, p. 134; Camille Paglia, *Sexual Personae, Art and Decadence from Nerfitti to Emily Dickinson*, Londres, New Haven, Yale University Press, 2001.

dionysiaque féminin, et met en avant la part mélodramatique de l'action masculine : « Les exploits et accomplissements des héros masculins sont présentés avec sincérité et une grande intensité visuelle, mais les aspects plus sombres, plus torturés, obsessionnels, et excessifs de leur personnalité apollinienne sont aussi exposés[431] ». Le fanatisme qui caractérise presque systématiquement l'élan romantique chez David Lean, mine son idéal apollinien d'harmonie et de progrès, en inspirant au contraire des contrastes des débordements qui caractérisent le mode mélodramatique dans ses formes les plus paroxystiques.

Le mur du son problématise les questions liées à l'émotivité masculine, à la part dionysiaque, excessive et déséquilibrée du héros masculin, à travers la tension entre une expressivité sentimentale dont la valeur est avant tout morale, et la nécessité de dissimuler l'émotion pour préserver la dignité et l'autorité du visionnaire prométhéen. Le film, structuré dramatiquement par la confrontation du père et de sa fille, est tout entier traversé par la question de la sensibilité comme témoignage concret de l'humanité, au sens d'une capacité à la compassion, à la tristesse et au regret du héros masculin. Le champ-contrechamp entre Susan et son père, lors des funérailles de son frère Christopher, insiste sur le regard de la fille à la recherche d'une trace d'émotion sur le visage impassible et fermé du père. L'insensibilité apparente de ce visage est le moteur de la crise familiale. La séquence de l'effondrement nerveux de Ridgefield témoigne d'une certaine angoisse vis-à-vis de la virilité du héros prométhéen, souvent filmé dos à la caméra, réduisant la manifestation des émotions à l'inclinaison de la tête, à la contraction ou au relâchement des épaules. Cette pudeur apparente est néanmoins contredite par l'inscription de l'émotivité et des angoisses du personnage dans la forme même du film. L'analogie entre Ridgefield et les héroïnes comme Laura Jesson est renforcée par l'utilisation des mêmes procédés formels que dans le mélodrame féminin. Nous retrouvons ainsi le travelling avant, le gros plan, la suppression des éclairages en arrière-plan et le décadrage qui représentaient la détresse suicidaire dans *Brève Rencontre* (figure 5.5.2). Le cadre bascule comme si le monde vacillait en même temps que le personnage. Le vrombissement de l'avion en plein vol joue un rôle équivalent aux bruits du train, c'est un son diégétique participant à la cohérence spatiale de l'ensemble, mais c'est aussi, en l'absence de musique, la figuration sonore de l'intensité émotionnelle de la séquence : les variations d'intensité, croissante puis décroissante, rythment la montée et le relâchement de l'excitation.

[431]Texte original : « The Feats and achievments of the male heroes are presented with sincerity and visual intensity but the darker, tortured, obsessive, excessive aspects of their apollinian personalities are also on full display », Melanie Williams, *op. cit.*, pp.134-135, je traduis.

Il ne s'agit plus de détresse amoureuse, mais la souffrance psychologique ainsi exposée au grand jour fait de Ridgefield un être de passion et un « site d'extrémités » où s'expriment les contradictions de son héroïsme romantique, c'est-à-dire la tension entre l'élan visionnaire et ses conséquences humaines. Linda Williams, suivant les réflexions de Peter Brooks, nous y reviendrons, considère le mode mélodramatique comme « l'une des manières les plus significatives, et profondément symptomatiques, dont nous négocions le sentiment moral[432] ». La peur de l'échec et l'appréhension du coût humain de son entreprise tel que la met en scène le film, soulignent la fragilité et donc l'humanité, dans tous les sens du terme, du héros prométhéen. Dans *Lawrence d'Arabie*, la dramatisation du conflit moral trouve sa forme paroxystique dans la séquence du massacre de Tafas à travers le jeu excessif de Peter O'Toole filmé comme Celia Johnson dans *Brève Rencontre* le plus souvent en plan rapproché et gros plans, et par la confrontation, organisé par le montage, entre Lawrence et Ali, devenus sa conscience et la voix de la modération. Tout au long de la séquence, Peter O'Toole prête à Lawrence des traits tendus : les yeux écarquillés, les sourcils froncés, la bouche entrouverte et tremblante, les dents serrées ou desserrées, exprimant tour à tour la rage et la peur, le dégout et le plaisir. Ces sentiments contradictoires inscrits sur le visage du personnage se rapportent à la violence de la charge de cavalerie et du massacre commis sur son ordre. La décision elle-même a été dramatisée par un montage visuel et sonore, fondé sur une forme de répétition intensive accompagnant la montée de la tension : le visage de Lawrence est précédé par le plan rapproché d'un cavalier bédouin qui dit : « pas de prisonniers », tandis que derrière lui Ali le conjure de ne pas souiller ses mains par un massacre inutile et lui rappelle son objectif : « Damas, Lawrence, Damas. » (figure 5.6) La position de Lawrence dans l'enchainement des plans (il vient après le cavalier bédouin) et dans l'espace diégétique (Ali et à sa droite légèrement en retrait, et la direction des regards suggère que le cavalier se trouve hors-champ à gauche) est celle d'un entre deux qui reflète le déchirement entre, d'un côté, la haine et le désir de vengeance, de l'autre la raison et la modération. Le contraste répété entre la voix implacable du Bédouin et celle suppliante d'Ali renforce l'intensité dramatique du dilemme moral.

[432]Texte original : « in a postsacred world melodrama represents one of the most significant, and deeply symptomatic, ways we negociate moral feeling », Linda Williams, « Melodrama Revised », in Nick Browne (dir), *op. cit.*, p. 61, je traduis.



Figure 5.6 *Lawrence d'Arabie* : Ali supplie Lawrence de ne pas massacrer les Turcs. Le conflit intérieur de Lawrence entre des émotions contradictoires est extériorisé par le regard expressif et les traits tendus de Peter O'Toole.

Le principe à l'œuvre est le même que dans *Brève Rencontre* : celui d'une tension entre libération et résistance, entre l'accumulation des pulsions et les efforts pour les contenir, qui donne son rythme au mouvement intensif de la dramaturgie mélodramatique. Autant au niveau diégétique que sur le plan formel, l'excès mélodramatique déborde d'autant plus, les normes morales et esthétiques sont contraignantes.

3) Les paradoxes du cinéma de Lean entre mise à distance et émotion mélodramatique (*Les Amants passionnés, Madeleine*)

Le rejet du spectaculaire et du sentimentalisme des films populaires et l'impossibilité de l'adultère dans *Brève Rencontre* se rejoignent dans la pression qu'ils exercent pour maintenir une apparence de réalisme et de respectabilité, mais qui conduit au désespoir suicidaire et au vacillement – visuellement à travers le décadrage – de toute la représentation. Le corps hystérisé traversé par des émotions contradictoires et l'accent mis sur le visage comme siège des émotions, notamment avec des acteurs aussi expressifs que Celia Johnson ou Peter O'Toole , « réalisant au plus près cette utopique perfection du visage humain, la transparence[433] ». Les

[433] Jacques Aumont, *Du Visage au Cinema*, Paris, Editions de l'étoile, Cahiers du Cinéma, 1992, p. 10.

pensées et les émotions y affleurent et y circulent de manière visible et évidente pour le spectateur, toutes au service du pathos mélodramatique. À l'opposé, une actrice comme Ann Todd affiche une retenue expressive qui introduit dans la représentation un élément de distanciation émotionnelle, passant à la fois par un regard méditatif, mais que son impassibilité rend énigmatique[434] et par une gestuelle affectée dont la mise en scène souligne occasionnellement l'artificialité.

À la manière de Flaubert épousant dans *Madame Bovary* le rythme des rêveries stéréotypées de son héroïne dans de longues énumérations de lieux communs sentimentaux ou exotiques, ou juxtaposant, comme dans le chapitre des comices agricoles, les déclarations romantiques avec des détails triviaux pour mieux les neutraliser[435]. Dans *Les Amants passionnés* et *Madeleine* les choix stylistiques des effets ironiques de contrepoint aux aspirations sentimentales ou soulignent le caractère excessif et affecté des gestes et des postures d'Ann Todd. Le flashback sur la première rupture entre Steven et Mary met ainsi l'accent sur le comportement contradictoire de la jeune femme. Lorsque Steven répond aux déclarations énamourées de Mary : « Alors pourquoi ne m'épouses-tu pas ? », la réponse de Mary frappe par son caractère confus et artificiel, traduit notamment par la gestuelle d'Ann Todd : « Steven… je ne le sais pas moi-même. Et même si je le savais, je ne crois pas que tu pourrais comprendre. » Ann Todd délivre cette réplique en levant les yeux vers son partenaire avant de les baisser. Elle se dirige ensuite vers la fenêtre en tournant ostensiblement le dos à Trevor Howard, mais continue de parler en fixant le jardin plongé dans la nuit. Elle s'assied devant la fenêtre ouverte, le buste penché légèrement en avant, la tête tournée vers l'extérieur. L'éclairage latéral met ainsi bien en relief la blancheur de sa robe, sa poitrine soulevée par sa respiration (figure 5.7.1). Aucun de ces gestes n'est à proprement parlé excessif, mais par contraste avec le jeu plus minimaliste de Trevor Howard qui bouge peu, se tient droit et regarde directement sa partenaire, ils apparaissent comme affectés.

[434] John Orr, *op. cit.*, p. 65; Melanie Williams,*op. cit.*, p. 63.
[435] La juxtaposition d'éléments contradictoires ou incongrus est l'un des indices de l'ironie relevé par Pierre Schoentjes, *op. cit.*, pp. 171-172.



Figures 5.7.1-5.7.2 ***Les Amants passionnés*** **: la posture d'Ann Todd assise à une fenêtre tournant ostensiblement le dos à son amant (en haut) et sa fuite filmée au ralenti et légèrement anamorphosée paraissent étudié et artificielle, une impression que renforce la mise en scène.**

Le jeu d'Ann Todd s'inscrit ici dans la sphère du théâtral et suggère que son personnage est également en représentation, interprétant le rôle de l'héroïne romantique tourmentée par ses sentiments, ce que semble confirmer ses répliques marquées par une certaine emphase rhétorique : « Pourquoi ne puis-je aimer normalement ? » demande-t-elle en sanglotant et en s'agrippant à Steven, tout en détournant le regard baiser, la tête projetée dans la direction de la caméra. Là où les répliques de Steven sont, au contraire, simples et directs et pleins de certitudes : « Si deux personnes s'aiment vraiment, ils veulent rester ensemble », affirme-t-il

La théâtralité du jeu d'Ann Todd est d'autant plus mise en valeur que la mise en scène de Lean dans le dernier plan devient résolument ornementale, quand Mary descend en courant un escalier en pierre et s'enfuit dans le parc, l'image est embellie par un léger effet de flou sur les contours du cadre et un ralenti qui nous permet d'admirer les plis et les mouvements de sa robe (figure 5.7.2). Le flou et le ralenti s'écartent de la représentation strictement réaliste et vraisemblable. Ils soulignent l'artifice de la mise en scène et donnent à l'image une certaine qualité onirique qui assimile l'image-souvenir à un fantasme. Dans *Madeleine* la valse extradiégétique qui accompagne les déplacements de l'actrice lorsqu'elle éteint les lumières le soir dans le salon ainsi que les mouvements tournoyants de sa robe en crinoline, évoquent l'atmosphère d'un bal et l'exaltation romantique de la jeune femme qui s'apprête à rejoindre en secret son amant[436], mais la réalité prosaïque persiste et neutralise le fantasme romantique du bal. La composition du cadre, les angles de prises de vue fonctionnent de manière ambiguë : la caméra placée au ras du sol dans le hall d'entrée capture et met en relief le mouvement de la robe et renforce l'évocation de la danse, mais le cadrage en plongée sur le salon met au premier plan le verre d'une ampoule à travers laquelle nous voyons Madeleine aller et venir, ses mouvements et la musiques évoque la danse, la transparence légèrement déformante du verre bombée de l'ampoule, ainsi que l'insignifiance relative de l'objet offre un contrepoint ironique, à l'exaltation du personnage, d'autant plus que l'objet rappelle l'action réelle du personnage : éteindre les lumières.

Ces moments de distanciations ironiques coexistent, cependant, avec les formes hyperboliques caractéristiques du mode mélodramatique visant à maximiser l'impact dramatique et émotionnel de la scène ou du récit tout entier. Comme le remarque Pierre Berthomieu, un film comme *Madeleine* utilise les courtes focales pour créer des effets de contraste dramatiques entre la proximité des corps en gros plans et la profondeur de champ[437]. Le rejet de Madeleine par son père après la révélation de sa liaison avec Emile et la possible implication de sa fille dans un meurtre sont rendus en deux plans dont l'impact repose sur un contraste : le visage du père remplit le bord gauche du cadre, tandis que Madeleine se trouve nette en arrière-plan dans sa robe de mariée ; elle s'avance depuis la profondeur, s'effondre au pied de son père. Le plan suivant inverse la composition du précédent : avec Madeleine désormais au premier plan, à droite du cadre, agenouillée. Le père n'est plus cadré qu'au niveau des jambes à gauche, et, après avoir dégagé sa main de l'étreinte de sa fille d'un geste brutal,

[436] Mélanie Williams, *op. cit.*, p. 64.
[437] Pierre Berthomieu, *Directed by David Lean*, bonus du coffret DVD « David Lean les premiers chefs-d'œuvre », Carlotta Films, 2011.

s'éloigne dans la profondeur tandis que Madeleine reste au premier plan en pleurs (figure 5.8). La symétrie entre les deux images suggère une opposition et la tension dramatique est restituée à travers les déplacements de l'arrière-plan vers l'avant et inversement. L'immobilité de Lesley Banks, le regard détourné, opposée à la posture suppliante d'Ann Todd qui se jette à ses pieds ; le geste brutal du père lorsqu'il se sépare de l'étreinte d'Ann Todd, appuyé musicalement par un coup de cymbale ; le laconisme des répliques toutes brèves et exclamatives (« Papa ! » ; « Nous sommes nus ! » ; « Il n'est pas venu Papa ! »), tous ces éléments, relèvent de l'expressivité mélodramatique qui se trouve amplifiée par la musique qui les accompagne.



Figure 5.8 *Madeleine* : l'excès mélodramatique tiens autant du jeu de Lesley Banks que des contrastes opérés par la mise en scène (longée/contreplongée, premier plan/arrière-plan)

B. Le mélodrame et la dramaturgie du désir

Les Amants passionnés relèvent également de cette forme hyperbolique. Christian Viviani parle du film comme d'un « extravagant exercice de haute voltige » qui séduit « par son absurdité même, voir sa gratuité[438] », la minceur et les conventions de l'intrigue sont emportées par une forme flamboyante avec un dispositif complexe de flashbacks gigognes et des moments de bravoure spectaculaire (les retrouvailles entre Steven et Mary dans un bal masqué ou encore l'ascension des Alpes suisses).

[438] Christian Viviani, « David Lean, l'ami passionné », in *Positif*, n°291, 1985, p.4.



Figure 5.9 *Les Amants passionnés* : le film reprend l'éclairage clair-obscur, les décadrages et le bandeau de lumière autour des yeux de l'héroïne. Mais le visage d'Ann Todd est d'une neutralité froide et c'est sur le monde autour d'elle qu'est projeté (via les décadrages) le sentiment de déséquilibre.

La trame des *Amants passionnés*, tissée de coïncidences improbables (les deux anciens amants se retrouvent en même temps dans le même hôtel et dans des chambres voisines plusieurs années après leur dernière rencontre), de péripéties et de confrontations intenses (ruptures, quiproquos, réconciliations), relève d'une inspiration ouvertement mélodramatique. Le film reprend certaines séquences de *Brève Rencontre*, (la tentative de suicide bien que la gare soit remplacée par une station de métro), ainsi que les procédés formels destinés à extérioriser et incarner esthétiquement le trouble intense du personnage : les décadrages, qui ne sont pas ici cantonnés aux gros plans de l'héroïne mais portent sur les détails du décor (le quai du métro, les feux de signalisations et les rails) ; l'isolement du regard par un bandeau de lumière ; le défilement stroboscopique des lumières du train (figure 5.9). Mais c'est sur le plan dramaturgique que la dimension mélodramatique de cette séquence apparait avec encore plus d'évidence que dans le film de 1945, à travers le motif dramatique des retrouvailles et du sauvetage in extremis.

1) Le drame de la reconnaissance et de la réconciliation (*Les Amants passionnés*)

La séquence intervient après une confrontation dramatique entre Mary et son époux Howard Justin. Mary est la cible d'une procédure de divorce de la part de son mari persuadé, à tort, qu'elle a renoué sa liaison avec son ancien amant. Elle tente de lui expliquer qu'il ne s'est rien passé, mais le mari, dans un mouvement de colère, refuse brutalement de l'écouter, lui tourne le dos et lui ordonne de partir. Quand, radouci il lui demande pardon et avoue finalement son amour, elle est déjà sortie et se dirige vers une station de métro, puis vers le quai où l'on comprend qu'elle a l'intention de se jeter sous le train. Au moment fatidique, elle est rattrapée in extremis par Howard qui la réconforte et l'invite à rentrer « à la maison ». Comme *Brève Rencontre*, le film peut ainsi s'achever sur l'image heureuse des époux réunis, en marche vers leur foyer. Pour faire advenir cette conclusion, la séquence convoque plusieurs motifs et procédés narratifs caractéristiques du mode mélodramatique et visant à réguler la naissance et le développement de l'émotion. Pour le critique littéraire italien Franco Moretti, l'émotion provoquée par un texte nait de l'articulation particulière de deux points de vue discordants : celui surplombant du lecteur et celui plus limité des personnages créant l'attente du moment où ces deux points de vue vont coïncider[439], ce que Moretti désigne sous le nom « d'agnition[440] ». C'est le moment de la reconnaissance, ce qu'Aristote désigne sous le nom d'anagnorisis : « le retournement qui conduit de l'ignorance à la connaissance, ou qui conduit vers l'amour ou bien la haine des êtres destinés au bonheur ou au malheur[441] ».

Dans le segment des *Amants passionnés* qui nous intéresse, nous sommes bien confrontés à une telle discordance de point de vue, non seulement entre les personnages et le spectateur, mais, aussi, entre les deux personnages eux-mêmes. Nous savons, contrairement à Howard, que Mary est cette fois-ci innocente de l'infidélité dont il l'accuse, en acte sinon en pensée et nous avons entendu l'aveu d'amour d'Howard et nous le savons prêt à pardonner, ce que Mary ignore étant parti avant. Pour Morretti, l'agnition en elle-même ne suffit pas à émouvoir, pour que naissent les larmes il faut qu'elles arrivent trop tard, souvent « quand le

[439] Franco Moretti, « Kindergarten », in *Signs Taken for Wonders, Essay in the Sociology of Literary Forms*, Londres, New York, Verso, 1983, 1997, pp. 159–162.
[440] *Ibid.*, p. 160.
[441] Aristote, *Poétique*, traduction Michel Magnien, Paris, Le Live de Poche, 1990, p. 101 ; voir aussi l'entrée anagnorisis dans Anne Souriau, Etienne Souriau (dir), *op. cit.*, pp. 66-68.

personnage est sur le point de mourir[442] », faisant ainsi ressentir son impuissance, et aussi celle du lecteur face à un événement, la mort, qui marque l'irréversibilité du temps.



Figure 5.10 *Les Amants passionnés*, la rupture de la communication traduite en champ-contrechamp met en place les conditions (à commencer l'écart de savoir entre Mary et Howard Justin) du suspense mélodramatique autour du sauvetage de Mary.

Ce n'est pas le cas dans *Les Amants passionnés*. Ici le correctif apporté par Steve Neale aux idées de Moretti peut être utile : il relève que la fin émouvante peut être heureuse quand l'agnition se produit sur le fil, mais pas tout à fait trop tard : « le temps en général et le moment de la coïncidence des points de vue sont en effet cruciaux — non que la coïncidence arrive toujours trop tard (bien que ça puisse être le cas), mais plutôt parce qu'elle est toujours retardée[443] ». Il ajoute qu'au cinéma, la coïncidence des points de vue narratifs qui se produit au moment de la reconnaissance est également redoublée sur le plan diégétique par l'échange

[442] Texte original: « when the character is on the point of dying » je traduis, Franco Moretti, « Kindergarten », *op. cit.*, p.160.
[443] Steve Neale, « Melodrama and Tears », *Screen*, Volume 27, n°6, 1986, p.11.

de regards et la coïncidence des points de vue optiques[444]. Le dernier point est important pour le film de Lean tant le motif du regard y est important, et particulièrement dans le passage étudié ici.

La rupture de la communication entre les personnages y est traduite justement par l'absence de réciprocité des regards (figure 5.10). Au début de leur confrontation, Howard et Mary se font face, soit à travers la mécanique du champ-contrechamp, soit quand ils sont montrés dans le même plan. Lorsqu'Howard dit à son épouse : « Tu m'as donné de l'amour, et de la bonté, et de la loyauté. Mais c'était l'amour qu'on donne à un chien, et la bonté qu'on donne à un mendiant, et la loyauté d'un mauvais serviteur », elle lui tourne le dos et se place à l'écart. Le plan suivant montre Mary au premier plan et derrière elle, Howard qui poursuit sa tirade pleine de ressentiment. Le champ-contrechamp qui conclut l'échange place dos à dos les deux personnages, chacun refusant de regarder l'autre. Howard commence donc ses excuses dos à la caméra, l'angle change au cours du discours qui de diatribe de colère devient finalement un aveu d'amour qu'il adresse à sa femme. Il est filmé en plan rapproché et face à la caméra. Quand il se retourne, le point est fait sur l'arrière-plan et la caméra recadre en panoramique et dévoile un espace vide nous laissant constater en même temps que le personnage l'absence de Mary. L'ellipse du départ de Mary instaure le délai qui, dans un premier temps, empêche la rencontre des regards et la reconnaissance des deux époux. Lorsqu'Howard rattrape Mary au moment où elle va tomber sur les rails, ses yeux sont toujours fermés, la laissant dans l'incapacité de reconnaitre immédiatement son sauveur. Au moment de les rouvrir, elle fond en sanglot et cache son visage contre la poitrine de son mari. Ce n'est qu'après qu'il lui ait murmuré doucement à l'oreille : « Mary, on rentre à la maison ? », qu'on nous montre en gros plan Mary redressant son visage pour regarder Howard directement dans les yeux. La rencontre des regards scelle donc la reconnaissance par les deux époux de leur affection mutuelle et la restauration de leur couple. La manière dont cette rencontre est délayée et préparée reflète les structures de l'émotion mélodramatique décrites par Moretti et Neale. Un tel dispositif de mise en scène est pensé pour susciter l'excitation du spectateur dans l'attente d'un dénouement sans cesse reculé jusqu'au moment le plus critique.

[444] Steve Neale, « Melodrama and Tears », *op. cit.*, pp. 9–10.

2) Au-delà du woman's film, la dramaturgie mélodramatique dans *Le Pont de la rivière Kwai*

Cette dramaturgie, fondée sur des confrontations intensifiée par tout un système de quiproquo et de délai qui monte jusqu'à un final dont le caractère paroxystique accompagne la résolution (heureuse ou malheureuse), caractérise autant les mélodrames intimistes des années 1940 et 1950 que les films épiques des décennies suivantes. *Docteur Jivago* en est l'exemple le plus frappant, Robert Bolt lui-même décrivait l'histoire du roman comme « mélodramatique, pleine de "coïncidences'[445] », et la trame du film reste tissée de rencontres fortuites, de personnages qui disparaissent pour réapparaitre selon le hasard apparent des événements. Par contre des œuvres comme *Le Pont de la rivière Kwai* et *Lawrence d'Arabie* ne sont pas habituellement considérées comme des mélodrames. Et pourtant Marcia Landy considère notamment que la violence et l'intensification des oppositions éthiques exprimées à travers des individus et des conflits personnels caractéristiques du mélodrame constituent une vision du monde intrinsèque à la plupart des genres populaires au cinéma[446], et Steve Neale a suggéré à partir de l'étude des campagnes promotionnelles et des articles de la presse spécialisée durant la période classique d'Hollywood que le terme mélodrame était initialement appliqué aux films d'action plutôt qu'aux drames romantiques ou domestiques : « le signe de ces films n'est pas le pathos, la romance, ou la domesticité, mais l'action, l'aventure, le frisson, pas les genres féminins, mais les films de guerre, d'aventures, d'horreur, les thrillers, des genres traditionnellement pensés comme masculin[447] ». L'arc qui conduit au massacre des turcs à Taffas dans *Lawrence d'Arabie* est ainsi le point culminant de rencontre de plus en plus violente dans et avec le désert[448] qui témoignent de cette logique accumulatrice et intensive de l'action jusqu'au paroxysme « hystérique » dont nous avons fait la description plus haut.

À propos du *Pont de la rivière Kwai*, Landy remarque que si le film contient un quelconque élément de « romance », c'est « dans la relation entre Saïto et Nicholson, les affects

[445] Texte original : « it's melodramatic, full of 'coincidences' », Barry Chattington, Sandra Lean, *op. cit.*, p. 27, je traduis.
[446] Voir Marcia Landy, *op. cit.*, p. 189.
[447] Texte original : « The mark of these films is not pathos, romance, and domesticity but action, adventure, and thrills ; not feminine genres and the woman's film but war films, adventure films, horror films, and thrillers, genres traditionnaly thought of as, if anything, male », Steve Neale, « Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term "Melodrama" in the American Trade Press » *The Velvet Light Trap*; Fall 1993, p.69, je traduis.
[448] L'espace désertique est à la fois le théâtre de l'action le lieu de la rencontre, souvent violente et guerrière, avec l'autre oriental mais le paysage est aussi en lui-même un antagoniste, nous y reviendrons dans notre troisième partie.

intenses générés par leurs positions antagonistes et pourtant similaire[449] ». La confrontation entre les deux colonels est posée dès leur première rencontre dans le film à travers un champ-contrechamps entre Saïto de face en plan rapproché poitrine et Nicholson de dos cadré au niveau des épaules souligne déjà le caractère central que va prendre leur relation dans le drame à venir. Le raccord regard et la position respective des deux hommes semblent donner l'avantage à Saïto : il est vu de face, surplombant les prisonniers, alors que son futur adversaire lui tourne le dos. Toutefois, un léger mouvement de la tête de l'Anglais suggère qu'il cherche à lui rendre son regard, dans un mélange de défi et de curiosité qui va caractériser l'ensemble de leur relation. Pour Medhi Derfoufi, ce raccord regard souligne l'idée que le regard du colonel britannique constitue son « double » en la personne de Saïto » et suggère « l'idée que chacun des deux protagonistes est l'auteur d'une mise en scène, conçue comme un rapport de pouvoir[450] », ce qui annonce effectivement la suite du récit (du moins de sa première moitié) centré sur la lutte entre le prisonnier et le geôlier pour le pouvoir. Dans le même temps, ce champ-contrechamp et surtout paradoxal, il joue à la fois sur la possibilité de la reconnaissance entre les deux hommes, le croisement des regards, mais en nous refusant ce face à face initial la mise en scène souligne l'impossibilité de cette rencontre au-delà des antagonismes guerriers et des différences culturelles.



Figure 5.11 *Le Pont de la rivière Kwai* : l'impossible rencontre des regards entre Saïto et Nicholson suggère autant la curiosité que l'incompréhension entre les cultures japonaise et britannique et prépare l'affrontement des deux hommes.

[449] Texte original : « If it contains anyromance, itresides in the relations between Saito and Nicholson, theintense affectgenerated by their opposing, yet similar, positions », Marcia Landy, *op. cit.*, p. 176, je traduis.
[450] Medhi Derfoufi, *op. cit.*, p. 176.







Figures 5.12.1-5.12.3 *Le Pont de la rivière Kwai,* les sévices infligés à Nicholson (la lèvre en sang, la peau bleuie par son séjour dans le four) participe de son héroïsation, à l'inverse les pleurs de Saïto contribuent à l'humaniser.

La confrontation des deux colonels oppose deux cultures, deux systèmes de valeurs apparemment incompatibles, mais dont on souligne pourtant la symétrie. Ils ont le même grade, et le film suggère par moment qu'ils sont peut-être même plus proches de la culture de l'autre qu'on pourrait le croire. Nicholson affirme ne pas avoir, en vingt ans de services, passé plus d'un an en Angleterre, tandis que Saïto, dans une tentative de séduction de son adversaire, révèle son attrait pour le mode de vie occidental depuis qu'il a passé trois ans à Londres dans sa jeunesse. La symétrie de leur position transparait également à travers l'opposition entre deux codes de conduites dont ils défendent l'application stricte : la convention de Genève pour le colonel occidental, et le Bushido, « le code du soldat » comme l'appelle Saïto, pour le Japonais. Comme le remarque Silver et Ursini, Saïto est « un vestige de l'ère féodale des Tokugawa et souhaite se comporter comme un guerrier traditionnel[451] ». Si l'opposition entre les deux colonels est génératrice de pathos, celui-ci ne s'exprime pas tant dans les excès formels que dans le spectacle du corps martyrisé le gros plan sur Nicholson la lèvre en sang après avoir été giflé publiquement par Saïto (figure 5.12.1), son corps amaigris et en sueur à la peau presque grise lorsqu'il est prisonnier du « four » (figure 5.12.2), ou, de façon plus explicite, les sanglots de Saïto en plan moyen, frappant son front contre ses poings fermés après sa capitulation face à son prisonnier (figure 5.12.3).

Au-delà de l'affrontement de ces deux individualités, la construction narrative du film et son impact dramatique, reposent en grande partie sur le montage alterné entre le camp de prisonniers, théâtre de la confrontation du Britannique et du Japonais, et la jungle birmane environante, dans laquelle nous suivons l'évasion du soldat américain Shears, puis son retour avec un commando international au service des Alliés. Ces deux lignes narratives s'opposent exactement dans leurs enjeux : dans le camp de prisonniers, Saïto et Nicholson veulent construire le pont, tandis que le commando allié a pour mission de le détruire. La structure même du montage alterné, de par sa capacité à mettre en scène des oppositions, ou au contraire de souligner une forme de parallélisme, présente, ainsi que le remarque notamment Jean Loup Bourget, des affinités avec l'éthos mélodramatique[452]. En soulignant la simultanéité des actions et la promesse d'une convergence dans l'espace, le montage alterné crée des effets de suspense hérité de l'inspiration mélodramatique des grands romanciers du XIXe siècle comme Dickens,

[451] Texte original : « Saïto is very much a remnant of the feudal Tokugawa period and wants to behave as a traditional warrior », Alain Silver et James Ursini, *op. cit.*, p.146, je traduis.
[452] Jean Loup Bourget, *Le Mélodrame Hollywoodien*, *op. cit.*, pp.223-224.

au service « d'une dynamisation du récit et d'une participation accrue du lecteur[453] ». Dans *Le Pont de la rivière Kwai*, l'alternance entre le camp de prisonniers et le commando dans la jungle contraste le dynamisme de la traversée de la jungle, émaillée de confrontations avec l'ennemi japonais et qui montre les soldats en lutte avec un environnement sauvage et hostile, et l'action plus statique du camp de prisonniers concentrée sur la bataille de volontés entre les deux colonels. Le contraste renforce l'ironie dramatique qui structure le film, en divisant l'intrigue entre deux quêtes contradictoires (la construction du pont sur la rivière Kwai et sa destruction). Le montage alterné entre ces deux quêtes antagonistes, l'une rythmée par les étapes de la construction du pont, l'autre par l'avancée du commando, prépare le moment inévitable de la confrontation entre les destructeurs et les bâtisseurs.

L'ironie dramatique culmine dans les efforts de Shears pour rejoindre le détonateur en traversant la rivière à la nage sous les tirs simultanés des japonais et de Warden, ignorant que l'homme qui vient d'empêcher une première fois l'explosion est en réalité Nicholson. Le face-à-face entre les deux hommes donne lieu à une scène de reconnaissance quand Shears rend son dernier souffle. Le spectacle de cette mort entraine la prise de conscience par Nicholson de sa responsabilité personnelle. Sa dernière réplique (« Qu'ai-je donc fait ? ») intervient dans un gros plan sur le visage désemparé d'Alec Guinness. Mais la prise de conscience arrive trop tard et le colonel, touché par balle, meurt, la chute de son corps enclenche le détonateur et détruit le pont. Cette destruction du pont intervient pile sur le passage du train dont les wagons s'abiment dans la rivière. Ce dernier détail ajoute à la violence de la scène dont le caractère mélodramatique tient à l'accumulation de hasards dont l'enchainement tend inexorablement vers la catastrophe. La séquence, comme les tentatives de suicide de *Brève Rencontre* et *Les Amants passionnés*, n'est pas accompagnée de musique, c'est la présence continue sur la bande-son des bruits du train en marche (le son mécanique et régulier des roues sur les rails et les sifflements de la locomotive) qui nous fait redouter l'arrivée imminente. En cela, *Le Pont de la rivière Kwai* se rattache au mode mélodramatique par sa stratégie accumulatrice qui vise à susciter l'excitation à travers le sentiment d'impuissance face à une catastrophe annoncée, mais devant laquelle nous sommes amenés, au regard de la part importante du hasard, à espérer un résultat différent.

Conclusion :

[453] *Ibid.* p. 140, voir également les textes fondateur d'Eisenstein à propos de l'influence de Dickens sur le cinéma de D.W. Griffith, Sergei Eisenstein, *Dickens et Griffith*, trad. Marina Berger, Paris, Stalker, 2007.

Au delà du contraste entre un film comme *Le Pont de la rivière Kwai* où les tensions sont objectivées dans une action violente et l'approche plus intropsectives d'oeuvrres comme *Brève Rencontre* ou *Les Amants passionnés*, nous avons voulu mettre en évidence certaines similitudes dans le traitement de l'émotion et la dramaturgie. Les exemples que nous avons analysés proposent une construction dramatique tendue vers une crise d'autant plus intense qu'elle aura été annoncée et délayée tout au long du film. Le thème de la tentative de suicide, commun aux deux films, intervient au terme d'un récit où l'accumulation d'obstacles extérieurs (les contraintes patriarcales, le regard des autres) et intérieurs (l'indécision bovaryste) ne paraît plus laisser d'autres issues que la mort ou l'appel à la providence. Le caractère excessif se situe ici dans l'accumulation de la tension jusqu'à ce qu'elle se réduise à un choix binaire, mais absolu entre la vie et la mort. Il y a dans la mobilisation constante des émotions par la dramaturgie mélodramatique tendue vers une résolution qui ne peut se produire que sous la forme d'une crise quelque chose qui s'apparente à une forme de catharsis, la purgation des émotions qu'est censée accomplir la tragédie selon Aristote en inspirant pitié et crainte[454]. Le concept de catharsis et la nature de cette purgation ne va pas sans ambiguïté (notamment le fait qu'elle s'accomplisse à travers les épreuves des émotions dont elle est censée nous libérer) et à susciter de nombreuses interprétations, plus ou moins éloignée de sa formulation originale et de sa portée réelle dans l'œuvre d'Aristote[455].

Umberto Eco, remarque une ambiguïté quant à la cible de cette purgation (ou selon les traductions purification) s'agit-il « d'une purification de l'auditoire » ou « d'une purification de l'histoire elle-même ? laquelle trouve enfin une solution satisfaisante, cohérente avec l'idée que nous avons de l'ordre logique (ou fatal) des événements humains[456] ». Il n'appartient pas à cette thèse de trancher ce débat théorique ; toutefois, l'idée d'une purification de « l'histoire » trouve certainement un écho à la fois dans l'appel mélodramatique aux émotions, mais également dans leur alignement sur un questionnement moral. Dans le mélodrame, le langage hyperbolique, les retournements de situations cumulés, soutenus et amplifiés par le spectaculaire des décors et de l'action relèvent d'une esthétique de l'étonnement dont la visée de faire apparaitre la vertu « reconnue et admirée dans un mouvement d'étonnement[457] ». L'étonnement mélodramatique

[454] Aristote, *op. cit.*, p. 93.
[455] Voir l'entrée « Catharsis » dans Anne Souriau, Etienne Souriau, *op. cit.* ; pour un aperçu des transformations et évolutions de la notion, voir Catherine Naugrette, « De la *catharsis* au cathartique : le devenir d'une notion esthétique », *Tangence*, n°88, 2008, pp. 77–89.
[456] Umberto Eco, « Pleurer pour Jenny » in *De Superman au Surhomme*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Le Livre de Poche, 1978, 1993 (traduction française), p. 14.
[457] Peter Brooks, *L'imagination mélodramatique*, *op. cit.*, p. 37.

n'est pas tout à fait la catharsis tragique d'Aristote, mais il semble suggérer une forme de purification dans l'ordre de la diégèse à travers le triomphe de la vertu et la dénonciation de la traitrise. La violence déchaînée contre Rosy à la fin de *La Fille de Ryan* que nous avons analysée dans le chapitre précédent conduit à cette sorte de reconnaissance morale révélant la noblesse d'âme des uns, en dépit de leur faute, et la bassesse des autres, même et surtout lorsqu'ils prétendent agir au nom de la justice. *Brève Rencontre* et *Les Amants passionnés*, s'ils sont a priori moins fidèles aux canons du mélodrame théâtral dans la mesure où le conflit éthique y est essentiellement intériorisé, s'en rapproche néanmoins dans leurs derniers instants à travers la montée du suspense face à l'imminence de la mort et une réalisation qui traduit en signes visibles le trouble psychologique. Le soulagement de voir la vie triompher sur la pulsion de mort en est d'autant plus fort.

Le fil conducteur des analyses à l'intérieur de ce chapitre a été la tension constante entre le mouvement d'épanchement du mélodrame qui tend vers l'excès et un mouvement opposée de retenue voire de frustration. La réalisation en témoigne en jouant souvent sur le contraste : entre d'un côté des acteurs et des actrices expressives et de l'autre une mise en scène relativement sobre. À l'inverse l'impassibilité d'une actrice ou d'un acteur peut être contrebalancée par une mise en scène riche en ornementations stylistiques. Il est aussi significatif que les séquences paroxystiques sont rarement, à quelques exceptions près (voir notre analyse de *Brève Rencontre* plus haut) accompagnées par une musique de fosse, pourtant un élément absolument essentiel de la poétique du mélodrame. On observe que dans ces moments de débordement excessif ce sont souvent les sons diégétiques qui en plus de leur fonction réaliste se chargent d'une dimension expressive qui véhiculent les variations de l'intensité dramatique et émotionnelle (la sonnerie du train dans *Brève Rencontre*, le son mécanique de plus en plus proche du moteur et des roues sur les rails à la fin du *Pont de la rivière Kwai*). Tout se passe comme s'il y avait une volonté de masquer l'inspiration mélodramatique derrière une apparence réaliste, qui contient toutefois la possibilité d'une hyperbole romantique en faisant du monde lui-même, des lieux, des paysages, des objets, des sons qui entourent les personnages un véhicule de l'émotion. Comme si les passions humaines trouvaient une résonnance à l'échelle de l'univers. L'ambivalence du cinéma de Lean à l'égard du mode mélodramatique révèle une tension dialectique entre une tendance atténuatrice, réaliste, presque terre-à-terre (que l'on retrouve également au niveau du discours relatif au bovarysme comme vision critique des illusions romantiques) et l'excès, au sens de ce qui excède la représentation comme le lien entre la vie intérieure et émotionnelle des personnages

et le « drame cosmique », pour reprendre la formule de Brooks déjà citées en introduction de ce chapitre, de la moralité occultée. Nous reviendrons plus précisément sur ces questions dans notre troisième partie, ici, ces oscillations entre des tendances apparemment contradictoires font écho aux hésitations de la dramaturgie, entre un mouvement vers la résolution cathartique ouvrant sur le spectacle univoque d'une vertu triomphante et d'un ordre restauré, et le constat plus réaliste d'une ambiguïté pas toujours résolu. Le cinéma de Lean, comme nous allons le voir, se situe dans cet entre-deux, oscillant constamment entre la restauration du statu quo et sa mise en question problématique.

Chapitre 6. Bovarysme et réalisme dans le mode mélodramatique, tensions et liens

Robert Bolt a décrit *Madame Bovary* comme « un récit très perturbant de mélancolie romantique et de passion réprimée. Très intime, dramatique jusqu'au mélodrame, et pourtant implacablement réaliste[458] ». Ce commentaire s'adresse à David Lean alors que le scénariste commence à travailler sur ce qui va devenir *La Fille de Ryan* et tente de convaincre le réalisateur de le rejoindre. L'insistance sur la dimension « très dramatique » et sur le « mélodrame » peut être comprise comme une tentative de rassurer le cinéaste sur les possibilités cinématographiques et commerciales du roman. Mais cette vision de l'œuvre flaubertienne, qui correspond bien au film qu'en ont finalement dérivé Bolt et Lean, n'en reste pas moins étonnante tant elle s'inscrit en faux avec la célèbre aspiration flaubertienne, formulée par l'écrivain durant la rédaction de son roman, d'écrire « un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style[459]. » Cette ambition se situe aux antipodes de l'ambition mélodramatique où le style a pour fonction première de signifier, d'indiquer le sens profond de la fable, une signification avant tout morale, voire moralisatrice. On l'a vu, Peter Brooks voit en Flaubert l'initiateur d'une esthétique dédramatisée à l'opposé de l'imagination mélodramatique dont la logique est agonistique et cumulative. Pour lui Flaubert inaugure « une tradition moderne qui propose une alternative au mélodrame, qui perçoit le vide, mais qui refuse de le lire comme un abîme de sens occultés[460] ». Les moteurs traditionnels de la dramaturgie, qu'elle soit théâtrale ou romanesque, « le désir, le rapport entre l'intention et l'action, la cohérence de la subjectivité, l'ambition comme projet de soi sont autant d'éléments auxquels on a refusé un statut significatif, ces derniers s'offrant par conséquent comme inauthentiques et illusoires[461] ».

Pourtant, l'adaptation hollywoodienne de 1949 réalisée par Vincente Minnelli offrait déjà une vision fondamentalement mélodramatique du destin d'Emma Bovary ; Robert Stam affirme ainsi que « Minnelli fouille le roman » à la recherche de « séquences potentiellement

[458] Texte original : « an immensely disturbing account of frustrated passion and romantic longing. Very intimate, dramatic to the verge of melodrama », cité par Adrian Turner, *op. cit.*, p. 298.
[459] Gustave Flaubert, « Lettre à Louise Collet, 16 Janvier 1852 » in *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1975, 1998, p. 156.
[460] Peter Brooks, *L'imagination mélodramatique*, *op. cit.*, p. 243.
[461] *Ibid.*, pp. 243-244.

mélodramatiques et spectaculaires[462] » et Robert Lang note l'obsession mélodramatique de « saisir les raisons de sa souffrance, mesurer la validité de son désir, apprendre la leçon offerte par son histoire[463] » là où le roman préférait l'ambiguïté. Le gros plan sur Emma agonisante embrassant la croix chrétienne avant de rendre son dernier souffle dans le film de Minnelli résume la stratégie de mélodramatisation du roman. L'intervention du symbolisme religieux donne une signification morale aux souffrances et à la mort d'Emma. Le suicide de Doryan dans *La Fille de Ryan* enregistre de la passion romantique et des mythes héroïques masculins, ceux de l'Empire et ceux du byronisme, mais ce n'est pas sur le mode flaubertien dédramatisé mais au contraire sur celui du drame cosmique romantique sous la forme d'un coucher de soleil métaphorique. L'imagerie et les thématiques du romantisme sont présentes dans l'œuvre de Flaubert, le bovarysme plus qu'un anti-romantisme en est le négatif, mais là où Flaubert montre l'attrait puissant de l'idéalisme romantique pour en faire apparaitre l'insignifiance, les mélodrames de Lean, et au-delà le mélodrame cinématographique dans sa forme classique emploient la figure de l'héroïne bovaryste au service d'une dramaturgie du désir contrarié qui exalte les sentiments et recherche le pathos.

Tous les films de Lean ne sont pas des mélodrames, mais les formes excessives et le pathétique du mode mélodramatique imprègnent, à des degrés divers tous ses films. Nous aimerions explorer maintenant ce paradoxe d'une dramaturgie héritée de formes mélodramatiques qui tendent à la consolation et au triomphe de l'idéal, ou du fantasme, contre les évidences de la réalité (qui est en fait source de bovarysme), mais qui sans posséder la radicalité du geste flaubertien, possède aussi une portée critique dans sa capacité à mettre en scène les contradictions du désir. Dans ce chapitre, il s'agira donc d'explorer cette tension entre la tendance réconciliatrice caractéristique du mélodrame et des formes qui tout en exploitant son potentiel dramatique mettent en relief le caractère problématique de la quête de sens et d'ordre qui sous-tend le mélodrame Nous aborderons d'abord la question de la vaine réconciliatrice et consolatrice du mélodrame à partir de l'exemple des deux adaptations de Charles Dickens et leur utilisation de structures empruntées à la catégorie littéraires des « romances » (dans l'acception anglaise du terme). Nous analyserons ainsi plus précisément les affinités entre la représentation bovaryste du désir et sa mise en jeu par la dramaturgie mélodramatique, nous reviendrons notamment les procédés analysés et théorisés par Franco

[462] Texte original : « Minnelli "mines" the novel, as it were, not only for possible production numbers but also for potential melodramatic and spectacular scenes » je traduis, Robert Stam, *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Oxford, Blackwell Publishing, 2005, p. 173.
[463] Robert Lang, *op. cit.*, p. 175.

Moretti et Steve Neale à travers l'analyse de la fin de *Docteur Jivago* et la façon dont le drame de la reconnaissance manquée repose sur une conception bovaryste et donc problématique du désir. Enfin nous analyserons dans *Le Pont de la rivière Kwai* et *Lawrence d'Arabie*, les tensions entre le mélodrame et l'éthos tragique.

A. Fins consolatrices ou fins problématiques : de la régénération héroïque à la mise en question du désir

Dans son essai « Pleurer pour Jenny », Umberto Eco distingue entre deux interprétations de la catharsis aristotélicienne, l'une qui met en avant le caractère problématique de la résolution et l'autre qui au contraire offre une forme de consolation[464]. Le propos d'Eco porte essentiellement sur les romans-feuilletons du XIXe siècle, mais ce qu'il appelle la narrativité populaire inclut aussi le théâtre mélodramatique, ainsi que le cinéma populaire dans lequel « la vie et l'amour réaffirmés consolent, même la mort console, laquelle survient fort heureusement pour régler des contradictions difficilement solubles autrement[465] ». Ces œuvres sont opposées a des romans comme *Le rouge et le noir*, *Crime et châtiment* et bien sûr *Madame Bovary* qui mettent en avant « la fonction continuellement ambiguïsante du discours, qui, au lieu de démêler les nœuds, les complique et les rend lourds d'interprétations contradictoires[466] ». Il distingue aussi entre un type de récit dont l'impact émotionnel et dramatique vise à réconcilier le public avec lui-même et le monde qui l'entoure et, de l'autre, une mise en question des valeurs morales et idéologiques qui le place « en guerre contre lui-même[467] ». Le cinéma de Lean, partagé, nous l'avons vu entre un romantisme de la passion et du désir qui tire profit de la dramaturgie paroxystique du mélodrame, et l'aspiration à une forme de réalisme distancié qui par moment peut s'approcher de l'ironie flaubertienne combine en son sein les deux pôles du problème et de la consolation. Ce paradoxe reflète l'œuvre de nombreux romanciers réalistes du XIXe siècle, devenu des figures canoniques de l'histoire littéraire, mais dont les fictions,

[464] Umberto Eco, *De Superman au surhomme, op. cit.,* pp. 13-25.
[465] *Ibid.*, p. 16.
[466] Umberto Eco, *De Superman au surhomme, op. cit.,* p. 17.
[467] *Ibid.*, pp. 19-20.

souvent publiées en feuilletons, déploient une structure et des procédés mélodramatiques[468]. Les œuvres de Charles Dickens en sont un exemple emblématique.

1) Le mélodrame de la réconciliation et la structure des « romances » (*Les Grandes espérances, Oliver Twist*)

À propos de la dimension consolatrice et réconciliatrice des romans de Dickens, Eco écrit : « si aux yeux de Charles Dickens, "Coketown était le triomphe des faits", avec ses maisons noires et ses cheminées polluantes, les faits seront tempérés par un merveilleux raisonnable, afin de rappeler que la société peut tuer, mais aussi guérir[469]. » Toutefois, les deux œuvres adaptés par David Lean, *Oliver Twist* et *Les Grandes espérances*, sont des romans dont les conclusions ne sont pas sans ambiguïtés que les adaptations cinématographiques tendent à gommer. *Oliver Twist* offre effectivement la satisfaction de voir l'orphelin retrouver une famille dans la personne de M. Bronwlow devenu son tuteur et prêt à l'adopter et de sa jeune tante maternelle Rose Maylie. Mais cette image du bonheur et de l'unité familiale retrouvée est tempérée par le spectacle de Fagin dans sa cellule, condamné à mort, ainsi que par la mort du petit Dick, un des compagnons d'infortune d'Oliver à l'hospice. En éliminant ces scènes réalistes, le récit du film ne tempère pas le bonheur du jeune Oliver, alors que chez Dickens l'angoisse du condamné à mort et la mort du petit Dick, rappellent la violence et les injustices d'une société qui reste fondamentalement inégalitaire et empêchent de donner au sauvetage d'Oliver une résonnance universelle.

Dickens a écrit deux versions du dénouement des *Grandes Espérances* : la première qui exclut toutes possibilités d'une fin romantique heureuse pour Pip et Estella, la seconde, la version définitive du roman, plus optimiste mais néanmoins ambiguë : les deux personnages se retrouvent onze ans après dans le jardin de Satis House, la maison elle-même n'existe plus, et le roman s'achève sur Pip et Estella quittant ensemble la bâtisse en ruine : « Dans toute la vaste étendue de paisible lumière qui se révéla à mes yeux, je ne vis paraitre l'ombre d'aucune séparation nouvelle entre Estella et moi[470] » sont les mots qui concluent le récit. S'ils laissent entrevoir la possibilité d'une future union pour Pip et Estella, elle reste au conditionnel et la

[468] Peter Brook a montré l'importance des catégories du mélodrame pour comprendre les œuvres de romanciers comme Balzac, Henry James, Dickens ainsi que les œuvres dramatiques et romanesques de Victor Hugo, *L'imagination mélodramatique*, *op. cit.* ; sur les liens ambivalents entre mélodrame et réalisme voir également Carolyn Williams, « Melodrama and the Realist Novel » in Carolyn Williams (dir), *op. cit.*, pp. 209-223.
[469] Umberto Eco, *De Superman au surhomme, op. cit.,* p. 22.
[470] Charles Dickens, *Les Grandes Espérances*, *op. cit.*, p.707.

mention des ombres, même pour en nier la présence, confère à l'ensemble une impression d'incertitude. Dans le film Estella apparait sous l'emprise délétère du souvenir de Mlle Havisham : « elle n'est pas partie, elle est toujours avec moi dans cette maison, dans cette pièce », dit-elle ; Pip adopte alors une posture héroïque de défi : « Je suis revenu, Mlle Havisham ! Je suis revenu pour faire entrer la lumière ! », affirme-t-il, avant d'arracher les rideaux et les volets, révélant à la lumière l'état de dégradation avancée des lieux, pleins de volutes de poussières, de tissus en lambeaux et de toiles d'araignées. Le film peut ainsi s'achever sur la déclaration d'amour de Pip (« Je t'ai toujours aimée, même quand il n'y avait plus d'espoir. Tu fais partie de ma vie, de moi. Estella, viens avec moi dans la lumière du soleil ! ») et l'image du couple, bras-dessus bras-dessous, quittant sous le soleil les ruines du jardin de Satis House. Mélanie Williams met cette fin en résonnance avec le contexte contemporain de l'après-guerre et le besoin de mettre en avant l'héroïsme comme « sentiment final d'un film défiant la poussière et la décadence victorienne[471] ».



Figure 6.1 *Les Grandes espérances* : Pip lors de son retour fait entrer la lumière à l'intérieur de Satis House pour libérer sa bien-aimée avant de partir avec elle dans la lumière du jour devenu adulte.

[471] Texte original : « the parting sentiment of a film defying Victorian 'dust and decay' », Mélanie Williams, *op. cit.*, p. 51, je traduis.





Figures 6.2.1-6.2.2 *Oliver Twist* : le film joue sur le contraste entre les quartiers criminels de Londres sombre et sale, et la maison d'une blancheur éclatante de M. Bronwlow dans lequel Oliver trouve un refuge et une famille.

Comme *Oliver Twist*, l'adaptation des *Grandes Espérances* évacue l'ambiguïté au profit du triomphe final de l'amour romantique sur les ténèbres et les fantômes du passé. Le contraste visuel entre ombre et lumière est étroitement lié aux arcs narratifs des deux héros. *Les Grandes espérances* et *Oliver Twist* commencent par des séquences situées au crépuscule avec des scènes, où sont juxtaposé à la fois le début de la vie et son terme : dans le premier un enfant visite la tombe de ses parents, dans le second une femme meurt en couches. La tonalité crépusculaire de ces ouvertures contraste avec la luminosité des séquences de fin. Pip dissipe les ténèbres de Satis House (figure 6.1), *Oliver Twist* retrouve son grand-père M. Brownlow et la figure maternelle de Mme Bedwin, la gouvernante, dans une maison à la blancheur éblouissante qui contraste évidemment avec l'obscurité, les murs noirs et crasseux de la masure de Fagin et des bas-fonds londoniens (figures 6.2.1-6.2.2). La trajectoire des deux films va donc des ténèbres vers la lumière et s'achèvent sur l'image de paix et d'harmonie. Le manichéisme marqué de ce conflit entre l'ombre et la lumière, le noir et le blanc, renforce la dimension euphorique de ces fins, qui affirment le triomphe total des forces du bien et de l'ordre, sur celle du mal et du chaos.

Dans son analyse d'*Oliver Twist*, Katharyn Crabbe[472] met en avant l'alignement des enjeux éthiques et manichéens du mélodrame avec la structure de la quête héroïque héritée de la catégorie de la romance telle que la définie Northrop Frye : un récit d'aventure mythique ou semi-mythique dans lequel un héros idéalisé affronte un ensemble d'épreuves structurées autour d'une quête visant à faire triompher les valeurs positives, incarnées par le héros contre les forces des ténèbres et du chaos figurées par son antagoniste[473]. Pour Crabbe, des éléments « problématiques » qui tempèrent l'euphorie du sauvetage d'Oliver à la fin du roman, contribuent à transformer le mélodrame social de Dickens en une romance héroïque (elle analyse aussi dans ce sens la suppression de la sous-intrigue liée à Rose Maylie). Le film maintient ainsi l'enfant au centre de l'action et lui fait jouer un rôle direct dans la mort de Sikes : Oliver sert d'otage au criminel dans sa tentative d'évasion par les toits et l'enfant, en faisant tomber une tuile mal accrochée, permet à la foule massée dans les rues et lancer de se la poursuite de Sikes et d'abattre le criminel. Oliver joue ainsi un rôle de premier plan dans la mort du scélérat. Michael Anderegg y voit un renforcement de la dimension mélodramatique de l'histoire à travers la mise en avant d'un enchainement de coïncidences improbables, Oliver ne tue pas Sikes, mais cause involontairement sa mort par un geste maladroit, qui indique la

[472] Katharyn Crabbe, « Lean's *Oliver Twist* : novel to film » in *Film Criticism*, Vol. 2, No. 1? 1977, pp. 46–51.
[473] Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Toronto, University of Toronto Press, 1957, 2006, pp.173-192.

dimension providentielle du dénouement[474]. Mais pour Crabbe, l'implication même indirecte d'Oliver dans la mort de son persécuteur, qui permet de précipiter sa libération et sa réintégration dans sa famille légitime auprès de son grand-père M. Brownlow, invite une comparaison avec le motif, courant dans les romances héroïques[475], de la mise à mort du dragon[476].

Elsaesser, dans son essai fondateur de 1972, remarque la coexistence au côté de la veine sentimentale du mélodrame, d'une tradition héroïque trouvant sa source dans les moralités médiévales, les chansons de geste et les contes de fées et dont il identifie la renaissance romantique dans les œuvres de Scott, Byron, Heine et Victor Hugo[477]. Cette tradition se caractérise, selon lui, par « une fonction mythographique dans la mesure où sa signification se trouve dans la structure et l'articulation de l'action, et non dans des correspondances psychologiquement motivées avec l'expérience individuelle[478] ». Ces remarques peuvent être mises en relation avec les commentaires de Brooks sur la tendance des mélodrames scéniques de la fin du XVIIIe et du début du XIXe à utiliser des structures pouvant être rattachées à « la catégorie générale de "romance" » comme « la quête, la fuite, et la chute-expulsion-rédemption[479] ». La lutte mélodramatique présente certainement des affinités avec la quête manichéenne du héros de romance contre les forces du chaos, en ce qu'elle permet la reconnaissance de la vertu et l'exposition et l'expulsion hors de la communauté de la traitrise. En exploitant les éléments les plus mélodramatiques des deux romans , tels que la polarisation manichéenne, le pathos de l'enfance persécutée, une trame riche en actions spectaculaires, quiproquos et confrontations dramatiques – les deux adaptations de Dickens mettent en avant, comme nous le verrons, la dimension fantasmatique plutôt que réaliste des intrigues dickensienne et les fait pencher du côté de la romance héroïque.

La dimension fantasmatique du mélodrame, qui vient satisfaire notre souhait de voir triompher les forces de la lumière contre les agents du chaos, est encore plus présente dans la conclusion des *Grandes Espérances* que dans celle d'*Oliver Twist*. Le personnage d'Oliver, malgré les modifications apportées au récit dickensien par les adaptateurs, incarne une figure

[474] Michael Anderegg, *op. cit.*, p. 48.
[475] Northrop Frye, *op. cit.*, p.175.
[476] Katharyn Crabbe, *op. cit.*, p. 48.
[477] Thomas Elsaesser, « Tales of Sounds and Fury » in Gledhill (dir), *Home is Where the Heart Is*, *op. cit.*, p.44.
[478] Texte original : « in this respect melodrama have a myth-making function insofar as their significance lies in the structure and articulation of the action, not in any psychologically motivated correspondence with individualised experience », Thomas Elsaesser, « Tales of Sounds and Fury » in Gledhill (dir), *Home is Where the Heart Is*, *op. cit.*, p.44, je traduis.
[479] Peter Brooks, *L'Imagination mélodramatique*, *op. cit.*, p.42.

de l'innocence, mais qui hors de ses tentatives d'évasion semble subir l'action plutôt que la conduire. Pip est, au contraire, un personnage qui réagit et travaille activement à transformer sa propre condition. La fin du film présente de nombreuses similarités avec un passage du roman dans lequel l'auteur attribue à son narrateur un imaginaire héroïque et merveilleux :

> (Mlle Havisham) avait adopté Estella, elle m'avait à peu près adopté, elle ne pouvait manquer d'avoir l'intention de nous unir. Elle me réservait le soin de restaurer la maison déserte, de faire entrer le soleil dans les pièces obscures, de remettre en mouvement les pendules et de faire flamboyer les cheminées, d'arracher les toiles d'araignée, de détruire la vermine… bref, d'accomplir tous les glorieux exploits d'un jeune Chevalier légendaire et d'épouser la Princesse[480].

Dans ce passage, Pip se remémore ses rêves modelés sur un scénario de conte merveilleux, dont il serait le héros et qui transpose les personnages archétypaux et les grandes étapes de la quête héroïque décrite par Frye : un souverain âgé et impuissant dont le royaume est dévasté par un monstre et la jeune fille menacée ; l'arrivée du héros qui tue le monstre, épouse la princesse ; l'accession au trône, la régénération de la terre et le retour de la prospérité[481]. Mlle Havisham et Satis House représentent la reine recluse et infirme et le royaume dévasté, que Pip restaurer avant d'épouser sa fille et devenir ainsi pleinement l'héritier de celle qu'il croit être sa protectrice. Dans le film et dans le roman, Satis House apparait comme une bâtisse délabrée où ne pénètre pas la lumière du jour, ou toutes les horloges sont arrêtées à l'heure où aurait dû avoir lieu la cérémonie de mariage de Mlle Havisham, abandonnée par son fiancé à l'autel, plusieurs années auparavant. Mlle Havisham conserve les restes de son gâteau de noces qui a été mangé par les rats (figure 6.3). Le délabrement de la maison, envahie par la poussière et les toiles d'araignées, reflète le délabrement physique de Mlle Havisham, qui se déplace avec difficulté, n'est jamais vu à l'extérieur, et qui a continuer à porter sa robe de mariée dont la blancheur et les voiles la poussière et les toiles d'araignées environnantes. En poursuivant le parallèle avec le genre de la romance, on peut reconnaitre ici le thème de « la gaste terre »[482] des romans arthuriens : la prospérité du royaume et la fertilité des terres sont liées à la vigueur du roi, dont la maladie est le résultat d'une faute originelle que le héros devra réparer.

[480] Charles Dickens, *Les Grandes Espérances*, *op. cit.*, pp.350-351.
[481] Northrop Frye, *op. cit.*, pp. 175–176.
[482] On peut penser à *Perceval ou le conte du Graal* de Chrétiens de Troye qui donne l'une des expressions les plus célèbres du motif de la terre gaste, avec le royaume du roi pêcheur, ou la stérilité de la terre reflète la maladie du souverain, voir Martin Aurell et Michel Pastoureau (dir), *Les Chevaliers de la Table ronde, Romans arthuriens*, Paris, Gallimard, 2022.



Figure 6.3 *Les Grandes espérances* : le gâteau de mariage, enveloppé de poussières et de toiles d'araignées, rongé par les rats, est le symbole du « royaume » pourrissant de Mlle Havisham.

Cependant, dans le roman ce passage est hautement ironique et peut même être interprété comme une instance de bovarysme de la part de Pip, la manifestation de son imagination romanesque et même romantique, au sens de ce qui relève de la fantaisie et du rêve par opposition à la réalité prosaïque. L'ironie émane du fait que Mlle Havisham n'est pas sa protectrice et que son intérêt pour Pip est teinté d'une certaine malveillance puisqu'elle l'utilise pour tester la capacité de sa fille adoptive à séduire et à briser le cœur des hommes. Les deux fins du roman mettent en avant la nécessité pour le héros d'ajuster ses espérances aux limizq du monde. Si le film raconte en partie l'échec de Pip, sa conclusion vient en quelque sorte accomplir le fantasme chevaleresque que le roman dénonçait comme une illusion. L'exclamation de Pip : « Je suis revenu, Mlle Havisham, je suis revenue pour faire entrer le soleil », est une paraphrase du roman, dans lequel Pip parle de « faire entrer le soleil dans les pièces obscur » pour vaincre les forces du mal et « épouser la princesse ». Chez Dickens, Pip imagine encore Mlle Havisham dans le rôle d'une souveraine bienveillante lui donnant la

mission de restaurer la prospérité de son royaume. Les éléments problématiques de l'intrigue dickensienne sont effacés au profit d'un romantisme consolateur où le mélodrame sert du véhicule à l'héroïsation du personnage principal et réaffirme, contre la désillusion bovaryste, le pouvoir de la fiction de formuler et de satisfaire les désirs des protagonistes et des spectateurs.

2) *Docteur Jivago* ou la coexistence entre la fin problématique et la fin consolatrice

La dimension agonistique du mélodrame, le spectacle dynamique de l'action héroïque engagée dans une lutte pour faire triompher le bien contre le mal, l'ordre contre le chaos, la justice contre l'injustice, est une source puissante de pathos. Mais l'émotion mélodramatique a aussi pu être définie par la sensation d'impuissance ressentie par le public à travers l'identification à des personnages placés dans des situations sur lesquels ils n'ont pas de prises[483]. L'énergie de Pip, à la fin des *Grandes Espérances*, entretient un fantasme de pouvoir, celui d'une action spectaculaire et rédemptrice, mais l'immobilité d'Estella, confinée dans l'intérieur gothique de Satis House, figée dans l'attente d'un sauveur, nous offre le miroir de notre propre impuissance à l'intérieur de la fiction. Le partage genré entre l'action masculine d'un côté et la passivité de la victime féminine de l'autre est à rapporter, selon Mary Ann Doane, au « manque de pouvoir social et d'efficacité caractéristique du positionnement des femmes dans la culture[484] ». La part émouvante du mélodrame est souvent projetée sur des figures, dont la position sociale et la condition physique ou mentale dénotent souvent une situation précaire au sein de laquelle la capacité d'action des personnages est plus ou moins contrainte[485]. Si l'on accepte de définir la dramaturgie mélodramatique, à la suite de Steve Neale, par « les vicissitudes du désir », ces contraintes et obstacles posés à la résolution heureuse des problèmes font partie intégrante des stratégies déployées pour intensifier la réaction émotionnelle des spectatrices et spectateurs.

Pour Neale, le plaisir suscité par le mélodrame, qu'il naisse du soulagement de voir les héros réunis ou, au contraire, exprime une protestation devant le cours tragique des événements, tient à sa capacité à articuler, contre tout principe de réalité, la poursuite d'un souhait ou d'un fantasme qui se suffit à lui-même. Ce qui compte n'est pas tant l'accomplissement du fantasme,

[483] Voir notamment Thomas Elsaesser, « Tales of Sound and Fury », in Gledhill, *Home Is Where The Heart Is*, *op. cit.*, p. 55, et Steve Neale, « Melodram and Tears », *op. cit.*, pp. 11–12.
[484] Texte original : « a lack of social power and effectivity so characteristic of the cultural positioning of women », Mary Ann Doane, *op. cit.*, p. 73, je traduis.
[485] Voir Jean Loup Bourget sur l'importance du thème de l'infirmité, *Le mélodrame hollywoodien*, *op. cit.*, pp. 36-42.

souvent sur le fil et contraire à la vraisemblance, que sa formulation, ainsi que la possibilité sans cesse renouveler que nous offre la fiction d'imaginer et désirer que les choses se soient passées différemment[486]. Ainsi, le mélodrame apparait d'abord comme un facteur de bovarysme offrant la possibilité d'une réitération infinie du fantasme, à l'opposé de sa déconstruction flaubertienne. Mais les affinités entre le mélodramatique et le fantasmatique, ainsi que la dimension excessive d'un mode dont la dramaturgie est fondée sur des oppositions fortement polarisées, offrent, comme nous l'avons vu, un terrain propice au déploiement des contradictions du désir. Si le mélodrame tend, in fine, vers la réconciliation, il n'en ouvre pas moins, à travers ses péripéties centrales, des failles dont le caractère apparemment absolu contraste avec la soudaineté providentielle de la fin heureuse et consolatrice[487]. Le sauvetage in extremis de Mary Justin à la fin des *Amants passionnés* est, au même titre que celui du héros éponyme à la fin d'*Oliver Twist*, un exemple de ces fins providentielles qui viennent interrompre et renverser une action dont le développement, à base de quiproquos, d'obstacles physiques et d'une temporalité de plus en plus resserrée sur le moment fatidique, semblait se diriger inexorablement vers un dénouement tragique.

La trame de *Docteur Jivago*, décrite par son scénariste Robert Bolt comme fondamentalement mélodramatique[488], est ainsi tissée de rencontres et de séparations fortuites, de personnages qui disparaissent pour réapparaitre au hasard des événements et conduit inexorablement les protagonistes à leur perte, victimes de leurs passions et des contingences historiques. Le dénouement des arcs narratifs de Jivago et de Lara après leur séparation à Varikyno possède une tonalité mélodramatique : Jivago meurt d'une crise cardiaque alors qu'il poursuit Lara, ignorante de la présence de son ancien amant, dans les rues de Moscou, et Lara disparait, probablement arrêtée et déportée par le régime stalinien après avoir tenté en vain de retrouver sa fille perdue. Les dernières apparitions des deux personnages se font écho l'une l'autre par l'utilisation du cadrage large, en plan d'ensemble, la distance à l'égard des protagonistes soulignant le poids des contraintes extérieures et la précarité de leur situation. Surtout les deux plans semblent fonctionner en miroir l'un de l'autre : on retrouve dans les deux cas un axe symétrique vertical et des lignes de fuites horizontales orientées vers la gauche dans le premier (figure 6.4.1), vers la droite dans le second (figure 6.4.2). Ce conflit de lignes d'un

[486] Steve Neale, « Melodrama and Tears », *op. cit.*, pp.21-22.
[487] Sur le contraste entre la noirceur de l'intrigue mélodramatique et la soudaineté souvent abrupte et improbable des sauvetages in extremis conduisant aux fins heureuse voir Carolyn Williams, « Melodrama and the Realist Novel » in Carolyn Williams (dir), *op. cit.*, pp. 211-212.
[488] voir Sandra Lean et Barry Chattington, *op. cit.*, p. 27.

plan à l'autre peut être lu comme l'inscription dans l'espace de la séparation des deux amants dont les chemins sont désaccordés, mais on remarque surtout que les lignes de fuite désignent Lara comme une figure élusive dont le parcours est balisé par la configuration du lieu et la composition du plan.





Figures 6.4.1-6.4.2 *Docteur Jivago* : le plan montrant la mort de Jivago (en haut) et celui de la « disparition » de Lara (en bas) ont une composition en miroir avec un axe central symétrique vertical et les lignes de fuites horizontales. L'image est coupé en deux entre d'un côté l'Histoire (en haut, le monument soviétique à droite ; en bas, le portrait de Staline à gauche) et de l'autre la fiction mélodramatique de Jivago et de Lara.

Les deux plans sont coupés en deux par un axe central et vertical qui permet de contraster la disparition du personnage qui renvoie à la fiction mélodramatique de ses amours avec Jivago et le poids de l'Histoire incarnés par un monument soviétique (figure 6.4.1) ou par le portrait monumental de Staline (figure 6.4.2). La silhouette évanescente de Julie Christie,

écrasée et miniaturisée par la prise de vue en plongée et la figure démesurée du dictateur, devient le symbole des individus broyés par la machine totalitaire. Le commentaire off du narrateur (« Elle mourut ou disparut quelque part dans quelques camps de travail. Un matricule anonyme, une liste égarée. C'était fréquent en ces temps-là ») qui insiste sur l'anonymat, l'oubli et l'ambiguïté du destin de la victime tout en ne donnant aucun indicateur temporel ou spatial, souligne la part d'absurdité bureaucratique, en même que la banalité de cette trajectoire.

L'image de Jivago de dos, titubant et plié en deux avant de s'écrouler à genoux au milieu de la foule le bras tendu dans un geste muet d'appels à l'aide et de mourir, tandis que dans la profondeur s'éloigne Lara, réduit le poète à un corps presque désarticulé, tendu tout entier par le désir dans un dernier geste d'appel vers la femme aimée (figure 6.4.1). Non seulement les personnages sont victimes de la marche indifférente et implacable de l'Histoire, mais le désir amoureux apparait aussi dans toute son absurdité, alors qu'il est supposé incarner l'élan vers la vie et il devient l'agent de la mort. Jivago meurt d'une crise cardiaque, le choix du cœur, l'organe traditionnellement associé à l'amour et à la sensibilité, est hautement symbolique. Le poète meurt consumé par un désir qui l'anime tout entier (ses dernières actions dans le film sont motivées par la volonté de rejoindre Lara), mais qu'il ne peut satisfaire sans sacrifier sa vie. Le romantisme amoureux incarné par Jivago devient aussi problématique que les passions politiques qui agitent la période révolutionnaire. La passion adultère entraine autant que les soubresauts politiques, la désagrégation de la famille et la perte du protagoniste. Le contraste entre l'apparence toujours juvénile de Lara, quand Jivago porte le poids des ans, suggère d'ailleurs la part d'illusion qui s'attache au personnage de la muse idéalisée. Le caractère insaisissable de la femme poursuivie par Jivago dans les rues de Moscou pose ainsi la question du caractère possiblement fantasmatique de cette apparition.

Toutefois, ces éléments, qui pourraient autoriser une lecture problématique de la fin du film, sont contrebalancés par un épilogue à la tonalité résolument optimiste. Le plan final du film un gigantesque barrage en dessous duquel apparait un arc-en-ciel fait écho, selon Ian Christie, à l'optimisme tempéré de la fin du roman, écrit à l'époque de la relative politique de libéralisation lancée par Nikita Khrouchtchev[489]. Ce symbole d'espoir est décrit, par Silver et Ursini, comme un exemple du panthéisme caractéristique du cinéma de Lean[490] ; l'image offre la réconciliation entre les beautés naturelles célébrées tout au long du film à travers le regard du poète Jivago, et la modernité industrielle du nouvel état soviétique. Du chaos de la révolution

[489] Ian Christie, *Docteur Jivago*, Londres, BFI, 2015, p. 73.
[490] Alain Silver, James Ursini, *op. cit.*, p. 176.

semble ainsi surgir la promesse réelle de progrès à venir, surtout la structure en flashback qui permet d'encadrer l'existence tragique de Jivago et de Lara, par un récit de réconciliation. Le dialogue entre Ievgraf Jivago, le demi-frère de Iuri, et Tanya Komarovksi, l'enfant né de l'adultère entre Lara et Iuri, affirme le désir de refermer les fractures du temps et de l'Histoire à travers le passage de témoin d'une génération à l'autre, et la reconstitution de la cellule familiale autour des survivants. À travers la scène de reconnaissance entre l'oncle et la nièce, reconnaissance fondée sur le thème de la transmission du don artistique de Tanya, l'épilogue vient racheter les existences de Iuri et de Lara. La mise en scène de la transmission du don du père vers la fille, et la présentation par Ievgraf d'un recueil de poèmes orné du portrait de Jivago et de Lara, offrent une légitimation a posteriori de la transgression adultère.

Si le corps souffrant de Jivago porte, comme ceux de Laura Jesson, Mary Justin, John Ridgefield et Lawrence, les stigmates du désir et de ses contradictions, il est aussi la manifestation visible de la moralité occultée du mélodrame. Tout comme le spectacle de l'angoisse dans *Le mur du son* redonne au héros prométhéen son humanité, le regard mouillé de larmes d'Omar Sharif, partagé entre colère et pitié appelle l'empathie et incarne le spectacle d'une souffrance morale face à la violence du monde. C'est le témoignage d'une profonde compassion autant que d'une capacité à souffrir et à inspirer la pitié qui nous rassure quant à la possibilité du bien dans un univers instable[491]. Linda Williams relève que cette forte composante sentimentale peut s'apparenter à une forme de « fausse conscience[492] », entretenant une foi complaisante dans la possibilité d'une rédemption absolue de la communauté et dans la bonté fondamentale de l'être humain. L'influence considérable des formes mélodramatiques sur la « sensibilité moderne[493] », que l'on retrouve non seulement dans le théâtre romantique d'Alexandre Dumas et de Victor Hugo, dans les romans d'Eugène Sue comme dans ceux de Dickens ou de James, et dans la plupart des genres cinématographiques, témoigne de ce que Françoise Zamour appelle sa « ductilité [494]». Les tensions entre des structures et des formes héritées du mélodrame et l'aspiration à une forme de réalisme et un souci d'exploration psychologique que l'on trouve dans les films de David Lean, témoignent bien de la souplesse d'un mode dont l'une des caractéristiques centrales est justement sa capacité à jouer sur une diversité de registres souvent juxtaposés[495]. Comme nous allons le voir, ces tensions font des

[491] Linda Williams, « Melodrama Revised », in Nick Browne (dir), *op. cit.*, pp.61-62.
[492] *Ibid.*, p.61.
[493] Peter Brooks, *L'imagination mélodramatique*, *op. cit.*, p. 32.
[494] Françoise Zamour, *op. cit.*, pp. 52-54.
[495] Jacques Goimard, *op. cit.*, pp. 82-94.

formes mélodramatiques, malgré la récurrence des fins consolatrice, un moyen d'exposer les contradictions idéologiques et d'interroger la possibilité même de formuler des certitudes morales dans un monde moderne en plein bouleversement.

B. *Le Pont de la rivière Kwai* et *Lawrence d'Arabie* : le mélodrame tragique, tension entre le mouvement régénérateur des romances et l'éthos tragique de la fatalité

À partir des réflexions de Laura Mulvey, Pam Cook[496] et Marcia Landy ont défini le mélodrame tragique comme le pendant masculin du woman's film, dont l'intrigue prend la forme « d'un défi lancé à une figure paternelle ou son équivalent » et d'une « quête pour la justification de l'ordre social, un règne de vertu et de justice dans un monde où le sens est fragile et contingent[497] ». Cette définition reconduit l'enjeu éthique identifié par Brooks, ainsi que le caractère structurant des relations familiales comme point de référence pour dynamiser et dramatiser les relations hiérarchiques ou intergénérationnelles au sein de la société dans son ensemble. L'émotion surgit de la compétition des hommes entre eux à l'intérieur de la cellule familiale, mais aussi à travers la confrontation souvent violente avec le monde extérieur. Pam Cook souligne la trajectoire souvent linéaire du mélodrame tragique, par opposition avec la circularité caractéristique du woman's film, et l'importance du motif de la rédemption : « le héros tragique est rabaissé, mais se rachète en découvrant l'humilité. Il devient conscient de sa culpabilité et des raisons de sa souffrance[498] ». Les préoccupations sentimentales et domestiques, souvent rattachées au woman's film, traversent l'ensemble du corpus leanien. Même les films qui prennent pour sujet explicite les crises historiques ou les problèmes de l'héroïsme masculins les mettent le plus souvent en relation avec le foyer et la romance sentimentale (*Mur du son*). Les deux premiers films épiques de Lean semblent néanmoins constituer des exceptions. Ils déploient un ensemble de personnages essentiellement masculins

[496] Pam Cook, *Screening the past*, *op. cit.,* p. 64-66.
[497]Texte original: « The narrative is impelled by his challenge to a father figure or his surrogate, and the protagonist's suffering takes the form of a quest for vindication of the social order, a reign of virtue and justice in a world where meaning appears tenuous and contingent ». Marcia Landy *op. cit.,* p.238, je traduis.
[498] Texte original : « The tragic hero is brought low, redeeming himself through a new-found humility. He becomes aware of his guilt, and the reasons for his suffering », Pam Cook, *Screening the past*, *op. cit*., p.64, je traduis.

et sont centrés sur les dangers et les vicissitudes de la guerre loin des problématiques domestiques ou amoureuses.

Il manque au *Pont de la rivière Kwai* et à *Lawrence d'Arabie* le « correctif », pour reprendre la formule de Laura Mulvey, d'une perspective féminine qui permettrait de contrebalancer l'individualisme et la violence masculine et d'atteindre le compromis nécessaire à l'équilibre social et domestique[499]. Ces œuvres exposent et dramatisent les enjeux et contradictions des représentations masculines d'une manière analogue à ce que peuvent faire des films comme *Brève Rencontre* ou *Vacances à Venise* pour la féminité. L'accent est mis sur les exploits guerriers et les épreuves physiques dans des territoires inhospitaliers. L'imagerie des longs métrages de 1957 et 1962 doit autant au film colonial qu'au film de guerre[500]. Selon Landy, les mélodrames d'aventures du cinéma britannique d'avant-guerre affichent une apparente transparence idéologique où l'action héroïque est caractérisée par « un éthos du service rendu à la nation, des prouesses physiques et des liens de loyauté avec des figures paternelles[501] ». Si un film comme *Les quatre plumes blanches* (*The Four Feathers*, Zoltan Korda, 1939) s'ouvre sur une crise de la masculinité à travers le refus du héros de partir au combat contre les troupes du Mahdi au Soudan, le cœur du récit est constitué par les épreuves qu'il subit pour gagner sa rédemption et prendre sa place dans la lignée des héros militaires et prendre sa place dans la lignée de héros militaire incarné par son père et ses ancêtres[502]. L'exploration « des codes d'honneur et chevaleresques qui constituent une part essentielle de l'idéal impérial[503] », proposée, selon James Chapman, par *Les quatre plumes blanches* et d'autres films d'aventures impériales de l'époque occupent aussi une place importante dans *Le Pont de la rivière Kwai* et *Lawrence d'Arabie*.

Les structures narratives de la romance héroïque, dont certains aspects dans nos analyses ont pu être relevés dans nos analyses des adaptations de Dickens, offrent certainement un terrain propice au déploiement de cet idéal chevaleresque dans les films épiques. Dans son article sur *Oliver Twist*, Katharyn Crabbe émet l'hypothèse qu'au-delà du diptyque dickensien, le cinéma

[499] Laura Mulvey, « Notes on Sirk and Melodrama », *op. cit.*, pp. 39–40.
[500] Voir James Chapman « Action, Spectacle and the *Boy's Own* Tradition in British Cinema » in Robert Murphy (dir) *The British Cinema Book*, *op. cit.*, pp. 86–88; Marcia Landy, *op. cit.*, p. 98.
[501] Texte original : « the ethos of service, physical prowess, and ties of loyalty to father figures », Marcia Landy, *op. cit.*, p. 243, je traduis.
[502] *Ibid.*, pp. 105-106. James Chapman, « Technicolor Empire : *The Four Feathers* (1939) », in James Chapman et Nicholas J.Cull (dir), *Projecting Empire*, *op. cit.*, pp. 15-32.
[503] Texte original : « The Four Feathers also explore the codes of honnour and chivalry that form such an essential part of the imperial ideal », James Chapman, Nicholas J.Cull (dir), *Projecting Empire*, *op. cit.*, p. 24, je traduis.

de Lean dans son ensemble est marqué par les structures de la romance héroïque[504]. Une œuvre comme *Lawrence d'Arabie* qui hérite de la tradition du film d'empire[505] présente certainement des affinités avec l'héroïsme chevaleresque des films d'aventures, et le film peut être analysé à partir des structures de la quête héroïque identifiées par Frye. Il en va de même du *Pont de la rivière Kwai* qui oppose les codes de l'honneur masculin japonais et britannique, le film offre même une trajectoire de rédemption à travers l'arc narratif de Shears, soldat américain initialement égoïste et très critique à l'égard de l'éthos militariste de Saïto et des officiers britanniques Warden et Nicholson, mais qui finit par se sacrifier pour sa mission dans la scène finale[506].

Les trois grandes étapes de la quête héroïque dans les romances selon Frye – le voyage périlleux, la lutte à mort, et la reconnaissance du héros – structurent *Le Pont de la rivière Kwai*, et *Lawrence d'Arabie*. Le voyage périlleux s'incarne à la fois dans les allers et retours de Shears et dans la traversée de la jungle par Nicholson et ses hommes lors de leur arrivée au camp ; la lutte correspond au face-à-face entre les deux colonels et au combat final autour du pont. La première partie de *Lawrence d'Arabie* obéit également à ce schéma : le voyage de Lawrence dans le désert où il doit affronter une série d'épreuves ; la prise de la ville d'Aqaba ; et son retour au Caire comme moment de la reconnaissance. Dans *Le Pont de la rivière Kwai*, les deux quêtes sont orientées vers des objectifs opposés qui s'annulent mutuellement : la destruction du pont pour Shears et le commando, sa construction pour Nicholson et son régiment. Dans *Lawrence d'Arabie*, la deuxième partie du film prend le contrepied de la première. L'enchainement des séquences y est plus épisodique, l'action de Lawrence n'est plus guidée par des objectifs précis tels que rejoindre le prince Fayçal et prendre la ville d'Aqaba ; Lawrence y connait une série d'échecs qui le transforme en figure tragique. Si le parcours des protagonistes des deux films est bien structuré en trois étapes qui sont autant d'épreuves vers la reconnaissance héroïque, cette dernière étape reste en suspens, ou plus exactement s'il y a bien reconnaissance c'est sur le mode tragique de la prise de conscience de leur culpabilité par les protagonistes masculins, comme nous l'avons vu dans la première partie.

L'ironie dramatique qui juxtapose l'enjeu de la destruction et celui de la construction du pont participe à l'intensité mélodramatique de la confrontation finale, tout en instaurant

[504] Katharyn Crabbe, *op. cit.*, p. 46.
[505] Voir notamment Nicholas J. Cull et James Chapman, *Projecting Empire*, *op. cit.*, pp. 87-111. Hadrien Fontanaud, « Lawrence of Arabia (David Lean, 1962) and the Western : Reframing the Imperialist Hero » in Hervé Mayer et David Roche (dir), *Transnationalism and Imperialism : Endurance of the Global Western Film*, Bloomington, Indiana University Press, 2022, pp. 118-131.
[506] Michael Anderegg, *op. cit.*, p. 92.

également un brouillage généralisé des allégeances des uns et des autres. Pour Michael Anderegg, le film, du fait de son montage alterné et des confrontations entre ses différents personnages, crée un espace pour la confrontation sur un pied d'égalité des différents points de vue et systèmes de valeurs résultants dans un discours constamment ambigu : « *Le Pont de la rivière Kwai* devient une scène sur laquelle des abstractions — l'héroïsme, la fierté, la classe, le courage, la hiérarchie, la volonté, le pouvoir – interprètent une moralité sans morale certaine[507]. » Le Britannique Nicholson se trouve ainsi à combattre ses alliés et même ses compatriotes (les membres du commando), tandis qu'il apporte objectivement son aide à son geôlier. Le sacrifice de Shears qui se précipite vers le pont et meurt sous le feu des japonais contraste avec sa caractérisation initiale comme un usurpateur égoïste (dans le camp il se fait passer pour un officier dans l'espoir d'un meilleur traitement) avant tout préoccupé par sa propre liberté, mais le caractère vain de son sacrifice (il meurt avant d'avoir pu atteindre le détonateur) est aussi une validation du discours de rejet qu'il prononçait plus tôt dans le film contre son supérieur britannique le commandant Warden :

> Vous me rendez malade ! Une odeur de mort vous colle à la peau ! Explosifs, pilules L, ça vous plait. Faire sauter un pont ou vous-même, c'est pareil ! Cette guerre n'est qu'un jeu pour vous ! Vous me rappelez Nicholson. À quoi bon un tel courage ? Mourir en gentleman, dans les règles, alors que ce qui compte, c'est de vivre en être humain !

L'idéal héroïque de Warden et Nicholson est assimilé à la mort, tandis que Shears se positionne fermement du côté de la vie et de la liberté. Warden, interprété par Jack Hawkins, un acteur alors spécialisé dans les rôles d'officiers incarnant par leur âge et leur rang une figure paternelle pour leur subalterne plus jeune, est rendu infirme lors de la traversée de la jungle. Dans la dernière séquence, il assiste impuissant au massacre de son commando qu'il aura mené à la mort.

En désignant la réplique finale de Nicholson (« Qu'ai-je donc fait ? ») comme le moment où « un habile mélodrame guerrier » se transforme « en un événement ouvertement tragique[508] », Constantine Santas laisse entendre que la tragédie occupe un rang nettement plus élevé que le mélodrame dans la hiérarchie esthétique. Pour autant, au-delà des jugements de valeur, la notion même de mélodrame tragique que nous avons abordé en introduction de notre

[507] Texte original : « The Bridge on the River Kwai be¬ comes a stage on which certain abstractions — heroism, pride, class, face, hierarchy, will, power — perform a morality play with no clear moral », Michael Anderegg, *op. cit.*, p. 92, je traduis.

[508] Texte original: « One can even say that this phrase changes the tone of the story from a well-staged war melodrama to a full-blown tragic event », Constantine Santas, *The Epic Films of David Lean*, *op. cit.*, p.xxxii, je traduis.

analyse suggère la possibilité d'une hybridation entre les deux formes. La dimension mélodramatique du film tient, nous l'avons vu, au caractère agonistique et spectaculaire du film de guerre, où l'intensité particulière du conflit armé redouble les oppositions personnelles par un enjeu de vie et de mort, d'autant plus fort que les hommes sont aussi en lutte contre un environnement naturel hostile qui les dépasse. Santas identifie la part tragique du film dans la lucidité soudaine de Nicholson lorsqu'il se trouve confronté aux cadavres de Shears et de Joyce (figure 6.6). La phrase « Qu'ai-je donc fait ? » correspond à l'étape de l'*anagnorisis* entendue ici comme reconnaissance de l'*harmatia*, la faute commise par le héros tragique, et dans un sens plus large reconnaissance de soi, de son être profond, par le personnage, lorsque tombe les illusions dont il a été la proie durant la majeure partie du drame ; Brooks insiste justement sur le caractère de dévoilement sacré qui accompagne la chute du héros tragique : « une illumination supérieure, l'*anagnorisis* (…) est à la fois la reconnaissance de soi-même et la reconnaissance de sa place dans le cosmos[509]. »

La faute de Nicholson relève de l'hubris héros prométhéen. À travers le pont il cherche à imposer durablement la marque de son passage dans le monde et toucher ainsi à une forme d'immortalité : « Quelle différence votre présence a pu faire à un moment donné, ou si elle a fait la moindre différence », dit-il en contemplant son œuvre achevée (figure.6.5). Mélanie Williams évoque les « tendances ozymandiennes[510] » de Nicholson, en référence au célèbre sonnet romantique de Shelley *Ozymandias*, dans lequel le poète décrit les vestiges des grands monuments érigés par le « roi des rois » Ozymandias, dans un geste de défi lancé au temps et aux dieux : « Je suis Ozymandias, le roi des rois, contemple ma puissance ô tout puissant et désespère[511] » peut-on lire gravé dans la pierre. Dans le poème de Shelley l'inscription est ironique au regard de la description des constructions en ruines, oubliées, à moitié enterrées sous les sables du désert. L'ironie tragique, dans *Le Pont de la rivière Kwai*, vient de ce que le bâtisseur qui se rêvait immortel à travers son œuvre, comme Ozymandias, devient son destructeur au moment de sa mort. Le héros tragique peut bien être détruit au terme du récit, mais son destin a valeur de sacrifice qui dévoile l'ordre sacré du monde et réaffirme son unité. Toutefois, si la tragédie affirme un ordre transcendant et donc un sens, elle ne vise pas forcément, comme le rappelle Umberto Eco, à la consolation, mais plutôt à l'affirmation de « l'amor fati », c'est-à-dire l'acceptation des arrêtés du destin quel qu'il soit[512].

[509] Peter Brooks, *L'imagination mélodramatique*, *op. cit.*, p. 251.
[510] Mélanie Williams, *op. cit.*, pp. 152-153.
[511] Percy Bysshe Shelley, *The Major Works, op. cit.,* p. 198.
[512] Umberto Eco*, De Superman au surhomme, op. cit.,* p. 16.



Figure 6.5 *Le Pont de la rivière Kwai* : Nicholson penché à la rambarde de son pont contemple la nature et médite sur la trace qu'il aura laissée dans le monde à travers la transformation de ce paysage.

À l'inverse pour Brooks, le mélodrame en tant que genre apparu à la suite de la Révolution française appartient à une ère post-sacrée dans laquelle les repères anciens se sont effondrés, emportés par la catastrophe révolutionnaire. Il ne s'agit plus de célébrer un ordre cosmique intangible, mais immuable, mais d'en retrouver la possibilité, de réaffirmer des polarités morales dans un univers fondamentalement instable où la lutte est permanente. Le mélodrame « offre la reconnaissance des entités en lutte[513] », et témoigne de « l'approche la plus proche des valeurs sacrées cosmiques dans un monde où elles n'ont plus d'ontologie et d'épistémologie certaines[514] ». La mort de Nicholson provoque la destruction du pont dans un geste qui pourrait relever de la logique du tragique s'il était sacrificiel ou rédempteur, mais il exprime surtout la contingence et le chaos. S'il y a bien reconnaissance de la part de Nicholson devant les cadavres de Shears et de Joyce, c'est involontairement qu'il s'effondre sur le détonateur détruit l'œuvre par laquelle il voulait s'assurer une forme d'immortalité ; il n'est pas dans ce moment maitre de son geste, mais victime des circonstances.

[513] Peter Brooks, *L'imagination mélodramatique*, *op. cit.*, p. 251.
[514] *Ibid.*, p. 252.



Figure 6.6 *Le Pont de la rivière Kwai* : le moment de l'anagnorisis tragique exprimé à travers l'expression de stupeur et d'effroi capturé en gros plan sur le visage d'Alec Guinness.

Plus que le dévoilement d'un ordre cosmique, le film s'achève sur le constat de l'absurdité de l'héroïsme guerrier. La mort de la majorité des protagonistes et l'image du pont détruit ne permettent pas non plus de dégager des polarités morales claires dans le conflit entre les Japonais et les Britanniques, ni même parmi les différentes visions qui s'affrontent dans le camp des Alliés. Au contraire, les forces en présence sont renvoyées dos à dos confrontés à l'égale vanité de leurs codes d'honneur respectifs. S'il y a dans le film la réaffirmation d'une morale, elle est incarnée par l'émotion de personnages qui se trouve en marge du récit, et en marge de l'institution militaire. Ce sont les porteuses cingalaises qui s'écartent avec horreur de Warden après avoir été témoin de la catastrophe humaine entrainée par son plan (figure 6.7.1) et le médecin à qui il revient de prononcer face à l'ampleur de la destruction, la dernière réplique du film : « Folie, Folie, Folie ! » (figure 6.7.2). Cette dernière réplique de Clipton évoque la répétition de « the horror » à la fin du *Cœur des ténèbres* (*Heart of Darkness*, 1899) de Joseph Conrad qui suggérait déjà dans un cadre colonial la faillite des idéaux humanistes dont l'occident se prétend dépositaire et plus généralement un sentiment profond d'absurdité[515]. S'il y a une morale dans *Le Pont de la rivière Kwai*, c'est une morale de l'absurde dépourvue de tout pouvoir consolateur. La triple répétition relève d'une rhétorique que l'on peut trouver

[515] John G. Peters, *The Cambridge Introduction to Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 61

démonstrative, mais son caractère dérisoire exprime bien un sentiment d'impuissance, y compris l'impuissance du langage, face à une catastrophe où les pertes matérielles et humaines emportent avec elles tout un système de valeurs héroïques.





Figures 6.7.1-6.7.2 *Le Pont de la rivière Kwai* : l'horreur face à l'absurdité de la guerre, les porteuses cingalaises s'écartent de Warden avec effroi (en haut), le médecin Clipton confronté à la catastrophe du pont détruit, déambule parmi les cadavres (en bas).

Dans *Le Pont de la rivière Kwai*, toutes les figures de l'autorité patriarcale (Warden, Saïto, Nicholson), sont remises en question, leurs contradictions et défaillances exposées. Le

thème du père sacrifiant ses propres fils sur l'autel de son idéal ne permet aucun retour à l'équilibre, les « pères » symboliques incarnant un fanatisme qui n'est tempéré par aucune perspective féminine soutenue. Les porteuses cingalaises peuvent fonctionner comme « un doux contrepoint féminin à un éthos masculin de destruction[516] », mais leur point de vue est marginalisé, et les personnages réduit au stéréotype d'une féminité orientale passive, érotisée et sexuellement « disponible », dont la sensualité et la proximité avec la nature renvoient à l'idéal édénique du paradis perdu[517].

Ce contrepoint, même constitué de clichés coloniaux, est totalement absent d'un film comme *Lawrence d'Arabie*, où les seules présences féminines sont des figures voilées, muettes et lointaines. Bien qu'en apparence le film soit très éloigné des préoccupations du mélodrame familial, les thèmes du foyer et de l'identité restent toujours présents en arrière-plan ; en effet Lawrence est toujours en fuite loin du foyer britannique vers un ailleurs oriental fantasmé. Ces thèmes apparaissent aussi dans l'allusion appuyée à sa bâtardise dépeinte comme une source d'embarras et de souffrance et clef possible du comportement de Lawrence partagé entre des allégeances inconciliables. La bâtardise est un motif courant du théâtre et de la littérature du XIXe siècle puis des mélodrames cinématographiques classiques[518], souvent adossée à la mécanique des confusions d'identité typique de la dramaturgie du mélodrame théâtral[519]. *Lawrence d'Arabie* déploie le motif de la bâtardise à la fois comme une source de liberté (dont l'orientalisations de son nom en Lawrence en « El Aurens » et son adoption de la tenue des bédouins sont le signe caractéristique), mais aussi comme un facteur d'instabilité et d'ambiguïté.

Le conflit œdipien nourrit l'hubris démiurgique du rebelle byronien. L'illégitimité de Lawrence est la source de sa liberté et de sa capacité à écrire sa destinée, mais elle le désigne aussi comme un être d'emblée déraciné qui n'est chez lui ni parmi les britanniques, ni parmi les Arabes. Le drame découle ainsi de l'identité problématique de Lawrence, qui est constamment mise à l'épreuve dans une série de relations ambivalentes avec des figures paternelles britanniques (le diplomate Dryden, le général Allenby) ou arabes (le prince Fayçal, Auda Ibu Tay), partagées entre la rébellion et le désir de reconnaissance[520].

---

[516] Texte original : « gentle feminine counterpoint to a masculine ethos of destruction », Melanie Williams, *op. cit.*, p. 151, je traduis.
[517] *Ibid.*, p. 151, Medhi Derfoufi, *op. cit.*, pp. 142-143.
[518] Voir l'analyse du cliché-situation de la bâtardise et de l'identité problématique par Jean Loup Bourget, *Le mélodrame hollywoodien*, *op. cit.*, pp. 42-47.
[519] Jacques Goimard, *op. cit.*, p. 97.
[520] Medhi Derfoufi, *op. cit.*, pp. 263-272.



Figures 6.8.1-6.8.2 *Lawrence d'Arabie* : de l'exaltation du héros solaire (en haut) à l'humiliation pathétique (en bas).

Toutefois, ce film de 1962 se distingue du *Pont de la rivière Kwai* où les caractères et leurs contradictions sont objectivés dans l'action. Dans *Lawrence d'Arabie* les conflits extérieurs sont progressivement intériorisés, traduits en termes psychologiques à travers les agissements

de plus en plus instables d'un protagoniste dont les allégeances inconciliables sont rapportées à son identité problématique et imprimée en symptômes hystériques sur son corps (voir les analyses du chapitre précédent sur la séquence du massacre). La contreplongée sur Lawrence en contre-jour transformé en Dieu solaire (figure 6.9.1) trouve son pendant dans l'image de son corps humilié, filmé en plongée, jeté dans la boue face contre terre après avoir été battu et peut être violé par les Turcs lors de la séquence de Deraa (figure 6.9.2). L'opposition entre les deux séquences résume le parcours pathétique du héros tragique, humilié, dépossédé de son corps et de son identité.

Le sentiment d'aliénation est mis en relief par la série des reconnaissances manquées qui rythme le film : Lawrence échouant soit à passer pour un Arabe (lors de leur première rencontre, Auda l'identifie comme un Anglais malgré sa tenue de bédouins, tandis que les Turcs à Deraa le prennent pour un Circassien), soit à se faire reconnaitre par les Britanniques (on tente de l'empêcher de rejoindre le mess des officiers lors de son retour au Caire après la prise d'Akaba, à Damas un officier le frappe au visage et le traite de « wog » une insulte destinée aux habitants du moyen orient). Le film embrasse les contradictions de son « héros » ; d'un côté le chef de guerre, de l'autre la victime pathétique de circonstances qui le dépassent. Il est à la fois manipulateur et manipulé, pas tout à fait britannique, mais pas non plus arabe. Les figures mélodramatiques comme les scènes de reconnaissances ou de confusion d'identité, et la structure de quête dérivée du genre de la romance, sont mobilisés non pour offrir une réconciliation consolatrice entre le sujet et le monde ni pour montrer une chute et un sacrifice tragique, un retour à la stabilité ou la mise en place d'un ordre nouveau. La construction dramatique du récit, les parallélismes et la trajectoire du héros, sont tendus vers le naufrage de l'idéal romantique, incarné dans le rêve orientaliste de Lawrence et l'utopie d'un état arabe restaurant la splendeur passée, et fantasmée, de la civilisation arabe. Les tractations finales entre les représentants de l'Empire britannique (Allenby et Dryden) et le représentant des arabes (Fayçal), mettent en relief l'échec de l'utopie. Fayçal négocie avec les britanniques et parvient à imposer certaines de ses conditions, notamment la présence d'un drapeau arabe sur la station hydraulique de Damas, mais les britanniques en gardent le contrôle effectif. La réplique ironique de Dryden : « il semble que nous devrions avoir une station hydraulique britannique, sous une bannière arabe » souligne le caractère fragile d'un compromis dont on devine qu'il est en réalité le germe de futurs conflits. *Lawrence d'Arabie* s'achève sur le spectacle politique d'un compromis fragile émergeant des ruines d'une utopie, et sur un constat d'échec pour le

protagoniste éponyme dont les épreuves loin d'aboutir à la reconnaissance héroïque de son sacrifice n'ont servi qu'à mettre en relief ses ambiguïtés et son irrésolution.

Conclusion :

Le cinéma de Lean procède donc largement, comme l'essentiel de ce que l'on a appelé le cinéma classique, de la matrice du mélodrame, sinon directement du moins à travers son vaste héritage théâtral et romanesque. Nombre des films de Lean relèvent du mélodrame familial tel que l'ont théorisé Thomas Elsaesser et, à sa suite, Robert Lang comme genre à part entière qui traite « des relations personnelles, d'identités individuelles et de la place de l'individu dans un ordre compris en termes familiaux, sociaux ou sexuels[521] ». Mais au-delà des thématiques sentimentales et domestiques, l'ensemble de la filmographie — les drames intimistes autant que les films historiques — ouvre, à des degrés divers, sur le mode mélodramatique, c'est-à-dire une dramaturgie cumulative, extrêmement polarisée et fondée sur la spectacularisation des émotions et de la souffrance morale. Cela a pu encourager une assimilation du mélodrame avec « une forme de fausse conscience » pour reprendre la formule déjà citée de Linda Williams, en opposition à la tragédie « qui serait plus noble, plus pure, plus haute[522] », ou à la tradition du roman réaliste « problématique » évoqué par Eco qui refuserait la consolation d'un dénouement net et définitif. Nous avons voulu abordé explicitement au cours de ce chapitre la tension entre ces deux traditions, sous-jacente dans nos analyses autour du mélodrame durant toute cette partie, et qui informe la tension entre romantisme et bovarysme.

L'idée que le mélodrame serait caractérisé par un manque de distance esthétique ou relèverait d'une fausse conscience recoupe en partie, au-delà du jugement de valeur, la tension entre un lyrisme romantique qui exalte la sensibilité individuelle et les sentiments et le mode ironique censé caractériser la fiction flaubertienne. Les récits de Lean, qui procèdent en partie d'un élan romantique individualiste exaltant le désir, ce qui se traduit dans son adoption de la dramaturgie intensive du mode mélodramatique, tout en étant traversé par un courant plus critique de mise à distance, témoignent de l'entremêlement de ces différentes traditions narratives, et invitent à nuancer leurs oppositions. Les deux interprétations du modèle

[521] Robert Lang, *op. cit.*, p. 44.
[522] Jean Loup Bourget, « le mélodrame et la théorie des modes », Dominique Nasta, Muriel Andrin et Anne Gailly (dir), *op. cit.*, pp. 50-51.

dramatique aristotélicien identifiées par Eco, entre les intrigues qu'il qualifie de « problématiques » dont dénouement laissent en suspens de nombreuses interrogations, et celles qui cherchent à réaffirmer les certitudes qui ont été mises à l'épreuve au cours du récit et mettent l'accent sur la réconciliation de l'individu avec lui-même et avec la société[523], nous ont offert un cadre pour penser ces questions à l'aune du mélodrame. Nos analyses du diptyque dickensien ont mis en avant les affinités entre les thèmes du mélodrame familial (les orphelins, la quête d'identité, la famille réunifiée comme bastion de l'ordre et des valeurs morales dans une société atomisée) et les structures narratives des romances épiques.

La trajectoire du héros et son intervention décisive lors de la confrontation finale, devient le point d'articulation entre le fantasme d'un accomplissement personnel (ou d'une rédemption) et celui, épique, de la réconciliation collective (surtout dans *Les Grandes espérances*). Le récit introspectif de *Brève Rencontre*, la chronique épisodique d'*Heureux mortels*, a priori éloignés du modèle héroïque, participent aussi de cette veine mélodramatique de la réconciliation. Nous avons vu l'importance d'une dramaturgie dont le leitmotiv est l'affirmation du désir contre les contraintes de la réalité (Neale et Morretti). Pour dénouer une trame souvent marquée par confusion des quiproquos et l'accumulation des péripéties, le mélodrame place ses protagonistes dans des situations impossibles et insoutenables où l'espérance est d'autant plus forte qu'elle se cristallise autour d'une résolution (heureuse ou malheureuse, peu importe) sur le fil. Soumise à la pression d'un temps qui s'accélère de sorte que tout arrive soit trop tard soit juste à temps. Dans les films de Lean, cette forme est souvent au service de trajectoires rédemptrices, où la souffrance endurée, physique ou spirituelle, est une épreuve vers l'accomplissement individuel et la restauration d'un ordre contre les forces du chaos (le désir transgressif Queenie, le désir de revanche de Mlle Havisham). Mais on trouve aussi dans sa filmographie des œuvres où la dimension agonistique du mélodrame qui implique, au moins dans un premier temps, la mise en scène de la contradiction sert, au contraire, à déstabiliser ce discours, à mettre en valeur le caractère problématique ou bovaryste d'un désir qui est négation de la réalité et de ses limites.

L'irrésolution dans *Lawrence d'Arabie*, comme le sentiment d'absurde de la conclusion du *Pont de la rivière Kwaï*, marque certainement un éloignement des précédents traitements plus ouvertement mélodramatiques de l'héroïsme masculin (*Le mur du son*, *Les Grandes espérances*. L'exploration des failles des mythes masculins et du bovarysme héroïque

[523] Umberto Eco*, De Superman au surhomme, op. cit.,* pp. 16-18.

s'achevait néanmoins sur la réaffirmation du héros et la justification de sa quête. Nous sommes plus proches de l'ambiguïté finale de *Madeleine* qui s'achevait déjà comme Lawrence par un gros plan du personnage éponyme embarqué dans une voiture. Le visage de Lawrence est occulté par une vitre sale, celui de Madeleine sourit en regardant la caméra, nous avons d'un côté l'énigme d'un effacement, de l'autre un défi lancé au spectateur. Dans ces films, les motifs et les structures mélodramatiques ne sont plus utilisés pour faire surgir en pleine lumière un sens moral univoque, mais plutôt pour articuler et dramatiser un ensemble de contradictions dont l'aporie constitue le principal horizon narratif. Comme l'écrit Georg Lukacs, à l'opposé du héros épique dont l'action est le prolongement des valeurs de la société qu'il incarne, ici le moteur du drame est précisément « l'inadéquation qui tient à ce que l'âme est plus large et plus vaste que tous les destins que la vie peut lui offrir[524] ». Il s'agit de mettre en évidence les contradictions de l'individu, et à travers lui de la société : il est à la fois partagé entre ses aspirations personnelles et la réalité sociale de sa position, entre l'attachement à sa singularité d'individu et les forces qui structurent son comportement et façonnent son image publique.

La plupart des films de Lean oscillent entre la réconciliation et les fins problématiques laissant le spectateur comme le dit Umberto Eco « en guerre avec lui-même », laissant le spectateur face à une béance qui sépare l'idéal et la réalité. Les deux tendances peuvent coexister dans une seule et même œuvre (*Brève Rencontre* et *Docteur Jivago*) qui enregistre l'échec et explore le lien entre désir et pulsion destructrice ou la fragilité de l'individu emporter par le mouvement de l'Histoire. La diversité des formes prises par le mélodrame témoigne des tensions (entre romantisme et bovarysme, entre intime et épique) qui traversent l'œuvre de Lean. Mais elle renvoie surtout à la variété du mélodrame, lui-même caractérisé dès son origine un genre par l'hybridité des genres et des registres, la multiplicité des moyens (pantomime, esthétique du tableau, machinerie, discours hyperboliques et redondants, musique de scène) qu'il mobilise pour produire ses effets. Son influence considérable, et surtout durable (comme le montre l'étude de Françoise Zamour sur le mélodrame dans le cinéma contemporain ou les analyses de Linda Williams sur une série comme *The Wire* pourtant largement applaudi pour son réalisme[525] dans de nombreux médiums (théâtre, roman, cinéma, télévision). La variété du cinéma de Lean, sa dimension hybride (la diversité des genres, et les tensions entre des modes esthétiques en apparence contradictoires), tout en découlant de préoccupations formelles thématiques qui lui sont propres et dont la constance permet de penser l'unité de l'œuvre, invite

[524] George Lukacs, *La théorie du roman*, *op. cit.*, p. 109.
[525] Linda Williams, *On The Wire*, Durham, Londres, Duke University Press, 2014.

cependant à interroger son lien avec l'esthétique du cinéma classique, et au-delà à travers le mélodrame l'héritage romantique du cinéma classique lui-même.

III. Ambiguïté et opacité chez David Lean : Inspirations romantiques et pressions modernistes dans le cinéma classique

Chapitre 7. Le cinéma classique à l'aune du romantisme

Le mélodrame et les formes qu'il a engendrées ont contribué, de manière directe et indirecte (à travers la tradition de la pièce bien faite par exemple) à façonner le cinéma narratif classique. Toutefois, ce genre et ce mode profondément liés au romantisme est aux antipodes de la hiérarchie des genres et du strict carcan formel associé au théâtre classique et invite donc à interroger ce qualificatif de « classique ». La centralité du romantisme dans le cinéma de Lean complique également la question de son assimilation à une forme de « classicisme ». La revendication romantique de l'absolue singularité a pour corolaire une esthétique qui s'épanouit dans l'épanchement lyrique[526] d'une subjectivité objectivée dans l'œuvre, mais qui est aussi souvent caractérisée par la variété des formes, la mise en valeur de la dissonance et des contrastes violents dont le mélodrame fut l'expression populaire et paroxystique. Victor Hugo propose, dans la préface de *Cromwell*, l'une des affirmations les plus vives de ce principe du contraste qui confère à la multiplicité des formes sensibles une dignité esthétiques, à travers la notion de grotesque : « le beau n'a qu'un type, le laid en a mille[527]. » Hugo oppose ainsi le caractère limité et monotone de la beauté classique : « la forme considérée dans son rapport le plus simple, dans sa symétrie la plus absolue, dans son harmonie la plus intime avec notre organisation », aux possibilités infinies offertes par le grotesque dont l'imperfection et l'inachèvement ne sont jamais que le signe de l'unité plus vaste de la création, mais dont la vue d'ensemble nous est inaccessible[528]. Ces formules célèbres rejoignent en partie les réflexions de Hegel dans son cours d'esthétique sur les principes distincts de l'art classique et de l'art romantique : le premier propose un idéal d'équilibre entre l'esprit, l'âme et la forme sensible, « conçu dans ce sens qu'aucune séparation des deux éléments ne peut avoir lieu et troubler leur union parfaite[529] » ; le second, dans « la conscience que l'esprit à de sa nature absolue et infinie, et, par-là, de son indépendance et de sa liberté[530] », ne craint pas d'accueillir au sein même de la représentation « le réel avec ses imperfections et ses défauts[531] ».

[526] Voir l'entrée « lyrique » in Alain Vaillant (dir), *op. cit.*, p. 443.
[527] Victor Hugo, « Préface », in *Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 73.
[528] *Ibid.*, p. 73.
[529] Georg Friedrich Hegel, *Esthétique Tome I*, Paris, Le Livre de Poche, 1997, p. 547.
[530] Georg Friedrich Hegel, *op. cit.*, p. 647.
[531] *Ibid.*, pp. 656-657.

Pour Hugo, comme pour le philosophe Hegel, classicisme et romantisme correspondent d'abord à des idéaux historiques : l'art de l'antiquité grecque (particulièrement la sculpture), fondé sur l'adéquation parfaite de la forme et de l'idée, et l'art chrétien médiéval qui découvre la nature double de l'homme et sa division entre une âme immortelle et un corps matériel imparfait et périssable[532]. Toutefois, au-delà des questions d'historicité, ce sont bien deux principes esthétiques, deux sensibilités formelles, entre la recherche d'un parfait équilibre incarné dans l'unité d'une forme close et celle qui, cherchant à embrasser, ou du moins à suggérer, l'infini, intègre dans la représentation les marques de son inachèvement. L'œuvre de David Lean témoigne ici d'une contradiction entre le romantisme exprimé dans ses films et leurs formes souvent envisagées sous l'angle d'une esthétique classique, voire, parfois, de l'académisme. En premier lieu, l'idéal romantique de l'artiste solitaire, dont l'œuvre serait avant tout l'expression de son être singulier est mis à mal devant le caractère collectif et industriel de la production cinématographique. Si les premiers films britanniques du cinéaste ont pu bénéficier d'une certaine attention auteuriste, nous avons vu dans notre introduction générale que la réception de ses superproductions internationales a souvent mis en avant leur caractère supposément impersonnel. Jean Loup Bourget dans son étude sur le cinéma classique hollywoodien rapproche quant à lui les films épiques de Lean avec leurs scénographies grandioses et leurs grands sujets historiques de la peinture académique du XIXe siècle : « Une fois de plus, l'Angleterre et le versant MGM d'Hollywood se rejoignent dans la quête d'un Grand Style qu'il est permis de juger plus proche du pompiérisme de Thomas Couture que du baroque de Rubens[533] ».

Les reproches d'impersonnalité ou les parallèles avec la peinture académique du XIXe siècle, souvent d'inspiration néo-classique, ont pu être encouragés par certaines déclarations publiques de Lean dans lesquels s'exprime son conservatisme esthétique : « je trouve beaucoup de ces nouveaux films abscons et obscurs. Je leur trouve un manque de construction dramatique. Et pour moi ils ressemblent plus à des journaux intimes qu'à des drames[534] », affirme-t-il à propos de la nouvelle vague britannique en 1967. Il renouvelle ses critiques cinq ans plus tard dans des termes encore plus sévères visant cette fois les films sortis dans le sillage d'*Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) : « C'est difficile d'obtenir une bonne

[532] Victor Hugo, « Préface », in *Cromwell*, *op. cit.*, p. 67.
[533] Jean Loup Bourget, *Hollywood la norme et la marge*, Paris, Nathan, 1998, 2002, p. 231.
[534] Texte original : « I find a lot of these new films very obtuse and obscure. I find them lacking in dramatic shape. And they seem more like diaries to me than drama », David Lean, Robert Stewart, « David Lean: Interview » in Steven Organ, *op. cit.*, p. 27, je traduis.

photographie donc ils disent que la photographie n'est pas importante et vous obtenez ce film graineux. C'est difficile d'obtenir une bonne interprétation donc ils disent nous ne voulons pas de bonnes interprétations, nous voulons des jeunes qui le sentent, et bien vous ne pouvez pas le ressentir[535] ». On voit apparaitre en creux un idéal esthétique qui, loin d'épouser les imperfections du réel, les accidents et l'inachèvement, recherche au contraire une synthèse harmonieuse réalisée dans le respect de conventions techniques et narratives éprouvées. Cependant, l'admiration revendiquée par Lean dans des déclarations plus anciennes, pour des figures de pionniers qui ont fini en marge du système pour leurs pratiques et leurs conceptions trop avant-gardistes ou idiosyncrasiques comme David Wark Griffith, Erich Von Stroheim, Charlie Chaplin et surtout Orson Welles qu'il considère comme « les fers de lance du développement de l'industrie », sans qui « le cinéma serait soit mort, soit mourant[536] », invite à une analyse plus nuancée de ce positionnement esthétique. Ce chapitre entend explorer ces nuances et ces tensions entre classicisme et romantisme au sein même de la poétique de Lean. Nous commencerons par analyser le classicisme en tant que cadre de référence à l'intérieur duquel l'œuvre se déploie et qui s'incarne dans un certain rapport au récit, mettant l'accent sur l'unité et la clôture. Nous examinerons ensuite les tensions qui traversent ce classicisme entre retenue et expressivité, une grande forme totalisante tendant vers l'épopée et un lyrisme d'ordre plus intime, tensions à partir desquels s'élabore une poétique fondée sur les contrastes.

A. Le romantisme du classicisme dans l'œuvre de David Lean

1) Un classicisme revendiqué (*Les Grandes espérances*)

Les accusations d'académisme parfois soulevées à l'égard du cinéma de Lean, et renforcées par ses critiques adressées aux « nouvelles vagues » des années 1960 et au Nouvel Hollywood, véhiculent en creux l'idée d'un cinéma respectant un certain nombre de conventions techniques au service de l'efficacité narrative. La conception du cinéma qui transparait, dans les déclarations publiques de Lean, parait le confirmer : « si un film est réellement réussi, le public devrait être tellement pris dedans qu'il ne remarque pas comment il

[535]Texte original : « It's very hard to photograph well, so they say the photography's not important and you get this grainy film. It's very hard to get good acting, so they say we don't want good acting, we want young kids who feel it. Well, you can't feel it », David Lean, Mary Blume, « David Lean: A Teller of Tales », *Ibid.*, p. 36, je traduis.
[536] Texte original : « they have all been advanced spearheads in the development of the industry, and without them the cinema would either be dead or dying », David Lean, « *Brief Encounter* », *Ibid.*, p.141, je traduis.

a été fait[537] », déclare-t-il à Charles Reynold, tout en définissant l'enjeu principal de la réalisation comme : « raconter une histoire en image[538] ». Le primat de la fonction narrative se retrouve dans l'importance qu'il accorde au scénario : « Je crois que le script est bien sur la chose la plus importante dans tout le film. Sans un bon script, vous ne pouvez pas faire un bon film[539] ». C'est une conception qui semble être restée stable tout au long de la carrière du cinéaste. En 1971, revenant sur l'échec critique de *La Fille de Ryan*, il estime avoir fait « un film démodé. Je l'ai fait le plus lisse que j'ai pu. Il n'y a pas de Jump cuts, la photographie est aussi belle que possible et il n'y a aucune improvisation… Tout est écrit dans le script[540]. » En 1984 au moment de la sortie de *La Route des Indes* il reproche encore à la génération des « movie-brats » étatsuniens de ne pas être de très bons « conteurs » : « leur style est un peu poseur, et je pense que les meilleurs films ne le sont pas[541]. »

Si ces remarques faites au gré d'interviews réparties sur plusieurs décennies ne sauraient former un « art poétique » à proprement parler, elles dessinent néanmoins les contours d'un idéal cinématographique resté relativement stable au fil des années. Les propos de Lean rejoignent dans leurs grandes lignes le paradigme du cinéma du cinéma classique, où les procédés cinématographiques sont au service du récit afin d'élaborer un espace-temps cohérent et stable, dont l'usage est codifié par un ensemble de conventions plus ou moins formalisées[542]. L'assujettissement des différents paramètres du film à une narration fondée sur l'enchainement causal des actions et la cohérence du monde diégétique est à l'origine de l'impression de transparence souvent associée au style classique. Si la notion de transparence, c'est-à-dire l'idée que « (les conventions) ne s'imposent pas pour elles-mêmes, ne s'interposent pas entre le spectateur et ce qui est censé être son but : l'histoire racontée[543] », rend compte d'un effet prégnant du style classique, ne doit pas faire oublier, ainsi que le rappelle Bordwell, son caractère « d'effet » résultant de l'activation de tout un ensemble de conventions techniques et

[537] Texte original : « If a film is really successful, the audience should be so caught up in it that they do not notice how it was made », David Lean, Charles Reynold, « David Lean On What You Can Learn from Movies », *Popular Photography* n°42, 1958, in Steven Organ (dir), *op. cit.*, p. 3, je traduis.
[538] Texte original: « telling a story in pictures » je traduis, David Lean cite par Hollis Halpert, « The David Lean recipe: A Whack in the Guts », *New York Times Magazine*, 1965, in *Ibid.*, p.13.
[539] Texte original : « I think that the script of course is the most important thing in the whole film. If you haven't a good script, you cannot make a good film », David Lean, Robert Stewart, « David Lean Interview », 1965, *Ibid.*, p. 23, je traduis.
[540] Texte original: « an old fashioned picture. I've made it as smooth as I can. There are no jump cuts, the photography is as good as I could get it and there's no improvisation… it's all written in the script », David Lean, Steven Ross, « In Defense of David Lean », *Take One*, n°22, 1971, *Ibid.*, p. 54, je traduis.
[541] Texte original: « Their style is a bit show-off, and I think the best films aren't », David Lean, Graham Fuller, Nicholas Kent, « Return Passage », *Stills*, 1985, in Steven Organ (dir), *op. cit.*, pp. 95-96, je traduis.
[542] David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985, pp.162-164.
[543] Youssef Ishagpoor, *Le Cinéma. Histoire et théorie*, Paris, édition Verdier, 2015, p.53.

narratives[544]. Lean lui-même souligne souvent l'artificialité du film, lorsqu'il compare le travail du cinéaste avec celui du peintre[545] ou invite à utiliser le son comme un orchestre[546]. En tant qu'artefact, le film ne saurait offrir une simple reproduction transparente de la réalité ; il est plutôt, selon la formule de Lean, une « réalité dramatisée », où tous les éléments visuels comme sonores sont mobilisés au service de l'expressivité dramatique.

Ce paradoxe fondateur du style de Lean, entre l'apparente évidence de la diégèse et l'artificialité inévitable et revendiquée du film, souligne les nombreuses tensions internes qui traverse l'œuvre. Le mode mélodramatique, tout en conflits et en contrastes intenses et extrême, semble contraire avec l'aspiration revendiquée du réalisateur à l'équilibre et à l'unité stylistique et narrative. La relation que le cinéma de Lean entretient avec les formes mélodramatiques est elle aussi pleine d'ambiguïté, partagée entre l'abandon et la retenue, entre une dramaturgie polarisée, amplifiée par une forme excessive et la volonté manifeste de contenir ces moments paroxystiques. L'idéal classique d'équilibre entre « le visuel et le narratif[547] » constitue en ce sens le cadre esthétique dans lequel s'est développé le cinéma de Lean et dans lequel il a été interprété. Il nous faut donc en premier lieu considérer des exemples concrets de ses manifestations dans les films, si nous voulons pleinement saisir la portée de ces tensions esthétiques.

La séquence introductive des *Grandes Espérances*, la première rencontre entre Pip et le forçat évadé Magwitch dans le cimetière a été souvent célébrée pour les éclairages en clair-obscur de Guy Green, le décor de John Bryan et l'efficacité de son montage dans la construction de l'effet de surprise : Graham Smith, pourtant critique à l'égard des choix d'adaptations du film, souligne la réussite de cette ouverture et sa fidélité à Dickens[548] ; Mélanie Williams, quant à elle célèbre « le déploiement imaginatif de la technique cinématographique[549] » ; Karel Reisz dans son ouvrage consacré au montage, désigne l'ouverture des *Grandes Espérances* comme un modèle à suivre pour construire un effet de surprise au cinéma[550]. Au-delà des éloges adressés à l'habileté des techniciens et du réalisateur qui en a coordonné les talents, la rencontre

[544] David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, *op. cit.*, p. 156.
[545] David Lean, Charles Reynold, « David Lean On What You Can Learn from Movies », Steven Organ, *op. cit.*, p. 5.
[546] *Ibid.*, p. 4.
[547] Jean Loup Bourget, « D'un classicisme l'autre : Poussin, Ford, Hawks » in Jean-Loup Bourget, Jacqueline Nacache, *Le classicisme hollywoodien*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2009, p. 30.
[548] Graham Smith, *Dickens and the Dream of cinema*, Manchester, Manchester University Press, 2003, p. 124.
[549] Texte original : « the imaginative deployment of cinematic technique » je traduis, Melanie Williams, *op. cit.*, p. 44.
[550] Karel Reisz, *The Technique of Film Editing*, Burlington, Oxford, Elsevier Focal Press, 1953, 2010, pp. 197-201.

entre Pip et Magwitch exemplifie la façon dont les choix stylistiques sont systématiquement subordonnés au déroulement de l'action. La scène s'ouvre par un panoramique le long d'une digue qui accompagne le déplacement vers la droite de la silhouette d'abord lointaine de Pip. Les mouvements de caméra sont toujours motivés par des mouvements à l'intérieur du cadre. Les raccords entre les plans sont eux-mêmes motivés par les déplacements des personnages : raccords dans l'axe, raccords de directions sur les sorties et entrée de champs des personnages, raccords regards. Le point de vue de la caméra est presque toujours latéral, avec les personnages souvent filmés de profil ou de trois quarts, et toujours placés du même côté du décor : la mise en scène offre un point de vue d'ensemble remarquablement stable sur un espace par des déplacements de gauche à droite et de droite à gauche accompagné par un panoramique. Le panoramique, contrairement aux travellings, a l'avantage de donner un point d'ancrage fixe, renforçant ainsi l'impression de stabilité.

Les quelques ruptures par rapport à ce point de vue englobant sont justifiées soit par les raccords regards, soit par un événement de l'histoire. Ici la rupture, c'est l'apparition soudaine de Magwitch, montrée en un panoramique accompagnant la course de Pip soudain arrêter par l'homme qui surgit du bord inférieur du cadre. Le panoramique est suivi d'un enchainement très rapide de gros plans sur la bouche ouverte de Pip refermée par la main du forçat, puis sur le visage du forçat. Comme le remarque Reisz, les ressources expressives visuelles et sonores (l'éclairage clair-obscur, les arbres monstrueux, le souffle lancinant du vent) sont utilisées pour créer une « atmosphère de mystère » qui prépare le spectateur a l'apparition surprenante de Magwitch ; elle joue à la fois sur la montée de la tension, les raccords regards sur la figure monstrueuse des arbres, et son relâchement, la fuite de Pip, afin de maximiser le choc de l'apparition du forçat[551]. En d'autres termes, l'ensemble des paramètres formels, comme les éclairages de Guy Green ou le décor en trompe-l'œil de John Bryan[552], sont justifiés diégétiquement et participent ainsi pleinement à « construire un espace et un temps cohérent, constant pour l'action de la fabula[553] ». L'analyse de ce passage célèbre des *Grandes Espérances* témoigne d'une grande cohérence entre le résultat esthétique concret, le film fini, et les intentions et rationalisations a posteriori du réalisateur à propos de son art. Comme nous le verrons au cours de ce chapitre et des suivants, il faut se garder d'une vision réductrice du style classique, et avec lui du cinéma de Lean, mais cette séquence est la parfaite illustration

[551] Karel Reisz, *op. cit.*, pp.200-201.
[552] Voir Kevin Browlow, *op. cit.*, p. 236.
[553] Texte original : « to construct a coherent, consistent time and space for the fabula action », David Bordwell, *Narration in the fiction film*, *op. cit.*, p. 163, je traduis.

d'une conception de l'espace fondée sur la stabilité d'un point de vue assujetti à l'enchainement causal des événements[554].

Seize ans plus tard, dans *Lawrence d'Arabie*, le choix de faire se déplacer les personnages dans le désert systématiquement vers la droite permet de maintenir le primat de l'action, malgré la place importante prise par les décors naturels exaltés par le format 70 mm et les plans généraux. Ce choix a pour effet de donner l'impression d'une avancée inexorable vers un but nettement défini (la ville d'Akaba), mais même les déplacements de retour vers Le Caire après la prise d'Akaba sont orientés vers la droite. Dans la deuxième partie plus sombre et moins triomphaliste, qui met l'accent sur les contradictions du héros, sa double allégeance et ses doutes, la mise en scène est moins systématique, mais les déplacements vers Damas, tardivement défini comme le point d'arrivée de sa quête, sont aussi toujours dirigés vers la droite. Cela permet de garantir, la cohérence et la lisibilité de l'espace entre les plans et les séquences et d'assurer une impression de continuité dans le mouvement narratif d'ensemble. C'est aussi une façon de manifester le sentiment d'un destin à la hauteur des ambitions romantiques et dans le même temps incontrôlable : Dans la première partie, le mouvement inexorable de l'action se confond avec la volonté du personnage accompagnant sa montée en puissance et son triomphe à Akaba, dans la deuxième partie du film il devient plutôt le signe tragique d'une fatalité subie. De manière générale, il y a dans les films de Lean une recherche de l'unité narrative, sensible aussi bien dans les drames intimistes britanniques que dans les superproductions, même lorsque dans ces dernières l'ampleur du récit se traduit par le développement en parallèle de plusieurs arcs narratifs, comme c'est le cas dans *Le Pont de la rivière Kwai* et *La Fille de Ryan*. C'est alors le conflit entre la volonté romantique de transfiguration de la réalité et la pression des événements extérieurs qui fournit le fil conducteur assurant la cohérence narrative de l'ensemble.

2) « Forme dramatique » et recherche de l'unité (*Les Grandes espérances, Oliver Twist, Lawrence d'Arabie*)

Par-delà la tendance mélodramatique aux contrastes violents et spectaculaires, bien présent dans notre exemple des *Grandes Espérances* (la vie et la mort, la masse imposante et rugueuse de Magwitch et le corps frêle de l'enfant, l'ombre et la lumière, le choc de l'apparition du forçat et la violence de ses gestes et paroles), le style classique contient ces excès en les

[554] Voir, David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema, op. cit.*, pp. 50–59.

subordonnant à la cohérence d'un espace lui-même organisé autour de la logique de l'action. L'autre grand axe « classique » du cinéma de Lean est la question de la « forme dramatique » souvent évoquée dans les entretiens. Le principal reproche qu'il adresse aux films des différentes nouvelles vagues est précisément celui de manquer de « forme dramatique ». Ce terme n'est jamais explicitement défini par le réalisateur, mais les remarques de Bordwell sur la structure de base du récit classique peuvent servir à nouveau de cadre de référence :

> Le film classique hollywoodien présente des individus psychologiquement déterminés, qui mènent une lutte pour résoudre un problème clairement défini ou pour atteindre des objectifs spécifiques. Au cours de cette lutte, le protagoniste entre en conflit avec d'autres personnages ou avec des circonstances extérieures. L'histoire s'achève sur une victoire décisive ou une défaite, et une réalisation ou une non-réalisation claire des objectifs[555].

Cette définition est élaborée à partir du corpus classique hollywoodien, mais dans sa généralité elle rejoint, comme le signale Bordwell, la conception courante d'une « histoire » dans sa forme la plus simple et la plus répandue[556]. Kristin Thompson, en analysant l'art du récit dans le cinéma hollywoodien, relève ainsi la constance de certains principes de composition du récit tout au long de la période classique[557]. Elle insiste sur la causalité comme principe d'unité qui permet de relier entre eux les différents événements qui constituent l'histoire et d'atteindre ainsi une certaine clarté dans sa mise en récit. Comme Bordwell, elle souligne le rôle central du protagoniste poursuivant un, ou parfois plusieurs objectifs, définis dans la progression de l'action, et donc l'enchainement des causes et des effets[558]. Thompson postule surtout la structuration de l'action en quatre grandes parties, toutes articulées autour de tournants narratifs (« turning points »), des moments décisifs qui correspondent à une altération des objectifs du héros : ils sont réorientés dans une direction nouvelle ou délayés d'une manière

[555] Texte original : « The Classical Hollywood film presents psychologically defined individuals who struggle to solve clear-cut problems or to attain specific goals. In the course of this struggle, the characters enter into conflict with others or with external circumstances. The story ends with a decisive victory or defeat, a resolution of the problem and a clear achievement or nonachievment of the goals », David Bordwell, *Narration in the fiction film*, *op. cit.*, p. 157. je traduis.

[556] Bordwell parle du format canonique de l'histoire (canonic story) et cite en référence l'article de P.W. Thorndyke, « Cognitive structures in comprehension and memory of narrative discourse », *Cognitive Psychology*, 9, 1977 ; cette conception reste tributaire du modèle aristotélicien de l'unité de l'histoire constituée d'un début, un milieu et une fin structurée par une action unique menée à son terme, modèle dramaturgique normatif largement adopté par le cinéma classique contre la tendance d'une partie de l'art et de la littérature du XXe siècle à le remettre en question, voir Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Points, 1965, pp. 157-159.

[557] Si nous reprenons le découpage temporel proposé par Bordwell, Thompson et Staiger dans *The Classical Hollywood Cinema*, mais il est entendu que les principes du « classicisme » restent influent après cette période, du reste l'ouvrage de Thompson *Storytelling in the New Hollywood* s'attache, en partie, à montrer les continuités plutôt que les ruptures entre le « vieil » et le « nouvel » Hollywood.

[558] Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood*, Cambridge, Londres, Harvard University Press, 1999, pp. 10–14.

ou d'une autre. Les quatre actes – la mise en place, l'action perturbatrice, le développement et le climax – sont, d'après les observations de Thompson, généralement équilibrés en termes de durée, et le climax est souvent suivi d'un court épilogue[559]. On reconnait, dans ces quatre actes, les grandes étapes du récit classique tel que nous les avons formulées, ainsi que l'impératif aristotélicien de cohésion interne qui recommande d'éviter des enchainements trop épisodiques, « où les épisodes succèdent les uns aux autres sans vraisemblance ni nécessité[560] ».

La plupart des films de Lean obéissent à ce schéma canonique, c'est-à-dire qu'ils sont organisés autour d'une action principale conduite jusqu'à sa résolution (heureuse ou malheureuse) par les initiatives et les réactions d'un protagoniste à chaque tournant narratif. Même dans un film à la structure épisodique comme *Heureux mortels*, les choix de Queenie, son rejet des valeurs traditionnelles et de sa condition sociale, son départ puis son retour, fournissent, comme nous l'avons vu, un fil conducteur qui relie les différents épisodes et s'articulent autour de sa fugue, décision solitaire et tournant majeur du récit. Les romans de Dickens peuvent ainsi représenter une source paradoxale pour le cinéma de Lean et, au-delà, pour le cinéma classique. L'influence de Dickens sur le développement du cinéma narratif, et notamment l'exemple canonique du cinéma hollywoodien via les films de D.W. Griffith, a été abondamment glosée depuis les premières réflexions d'Eisenstein[561]. Le succès américain des *Grandes Espérances* et ses nominations aux Oscars du meilleur film, du meilleur réalisateur et du meilleur scénario adapté, témoignent des affinités du cinéma de Lean avec un certain idéal hollywoodien. Toutefois, au regard d'une poétique narrative revendiquant un idéal « classique » d'unité, d'équilibre et de vraisemblance, les romans de Dickens peuvent paraitre problématiques dans la mesure où ils brassent un nombre important de personnages souvent dispersés dans des sous intrigues reliées entre-elles par des coïncidences qui ont pu être condamnées comme mélodramatiques, superficielles et peu vraisemblables[562]. Certaines de ses œuvres comme *Les papiers posthumes du Pickwick Club* (1836-1837) ou encore *David Copperfield* (1849-1850), affichent l'influence d'Henry Fielding et du roman picaresque du XVIIIe siècle, justement caractérisé par une structure épisodique sans intrigue réelle[563].

---

[559] *Ibid.*, pp. 27–29.
[560] *Aristote, op. cit.*, p. 99.
[561] Sergueï Eisenstein, *Dickens et Griffith, op. cit.*, voir également David Paroissien « Dickens and the cinema », *Dickens Studies Annual*, 1978, Vol. 7, 1978 ; Joss Marsh, « Dickens and Film » in John O. Jordan (dit), *The Cambridge Companion to Charles Dickens*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 204–223.
[562] Sur la réception critique de Dickens et l'évolution des discours autour de son œuvre, voir Lynn Pickett « Dickens and Criticism » in David Paroissien (dir), *A Companion to Charles Dickens*, Blackwell Publishing, 2008, pp. 470-500.
[563] Voir Monika Fludernik, « The Eigteenth-century legacy » in David Paroissien, *op. cit.*, pp. 67-80.

Si l'on peut suivre Jean Loup Bourget en soulignant les parallèles entre le classicisme hollywoodien et celui de la peinture du XVIIe siècle dans l'affirmation d'une esthétique fondée sur une codification plus ou moins institutionnalisée, avec ses instances de légitimation (l'académie royale de peinture et de sculpture dans la France de Louis XIV, la Motion Picture Academy à Hollywood), ce que l'on appelle le cinéma classique, et pas seulement dans sa formulation hollywoodienne, découle aussi de sources non classiques comme les avatars théâtral et romanesque du mélodrame. Dans *The Classical Hollywood Cinema*, Bordwell souligne le recours aux « notions aristotéliciennes de plausibilité et de probabilité[564] », ainsi que l'influence de la pièce bien faite sensible dans la mise en avant de l'action menée par des personnages aux objectifs définis et structurée en étapes (« Exposition, Conflit, Complication, Crise, et Dénouement[565] »). Les deux adaptations de Dickens réalisées par Lean conservent ainsi la facture mélodramatique des œuvres sources, notamment dans les coïncidences extraordinaires qui relient, par-delà les barrières sociales et géographiques, les destins des différents personnages secondaires à celui du protagoniste : le lien entre Pip et Estella est ainsi renforcé par leur association apparemment invraisemblable à Magwitch, ancien bagnard devenu riche durant son exil en Australie, qui se révèle être le père biologique d'Estella et le père adoptif de Pip. L'adaptation d'*Oliver Twist* simplifie quelque peu la trame du roman en supprimant le personnage Rose Maylie, qui recueille Oliver avant qu'elle ne se révèle être sa tante, mais préserve la part du hasard, ou de la providence, en faisant de l'enfant le petit fils de son bienfaiteur, M. Brownlow.

Le romanesque dickensien mélange volontiers, comme dans *Les Grandes espérances*, le réalisme social et le gothique, le grotesque et le mélodrame, et joue souvent des ruptures de ton à travers la juxtaposition de registres antithétiques. La métaphore de la « flèche de lard striée », employée par Dickens en ouverture du Chapitre XVII d'*Oliver Twist*, en fournit la théorie, reliée explicitement à la pratique du mélodrame : « Il est d'usage au théâtre, dans tout bon mélodrame bien sanguinaire, de présenter les scènes tragiques et comiques en alternance régulière, comme les couches de rouges et de blanc dans une flèche de lard striée ». Dickens répond aussi par avance aux accusations d'invraisemblance en désignant ces contrastes et ruptures comme une forme de réalisme qui reflète les incertitudes de la vie réelle et « nous font passer des tables plantureuses aux lits de mort ou des vêtements de deuil aux parures de

[564] Texte original : « Aristotelian notions of plausibility and probability » je traduis, David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, *op. cit.*, p. 13.
[565] Texte original : « Exposition, Conflict, Complication, Crisis and Denouement », David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, *op. cit.*, p. 17, je traduis.

fêtes[566] ». On retrouve ici des idées qui peuvent rappeler celles exprimées par Hugo dans la préface de *Cromwell*, autour de l'alliance du grotesque et du sublime, définissant une esthétique en opposition aux principes formels du classicisme qui embrasse la diversité et les irrégularités de l'univers.

La codification « classique » n'interdit pas le hasard, mais l'intègre dans une conception de la narrativité fondée sur la causalité. Que l'homme qu'Oliver est accusé d'avoir voulu volé s'avère en définitive être son grand père est une coïncidence extraordinaire, mais elle est rationalisée dans la mesure où cette rencontre s'inscrit dans un enchainement causal dont le film nous a montré les tenants et les aboutissants. Nous sommes loin du classicisme littéraire ou pictural des XVIIe et XVIIIe siècle, fondé sur une stricte distinction et hiérarchie des genres et des registres, il s'agit plutôt, dans la lignée de la pièce bien faite, d'un « moule », pour reprendre la formule que nous avons déjà cité de John Russell Taylor, « à l'intérieur duquel toutes sortes de matériaux, même le plus extravagant et apparemment incontrôlable, pourraient être déversés[567] ». La « forme dramatique » sur laquelle ne cesse d'insister David Lean s'apparente à ce modèle qui rapporte toutes les données de la fiction à l'avancée d'une action clairement définie. On en trouve la trace dans l'insistance de David Lean et ses coscénaristes à définir leur approche de l'adaptation comme un travail de sélection, consistant à conserver les épisodes les plus cinématographiques, éliminer les autres, et relier efficacement et logiquement les parties conservées[568]. Des auteurs comme Julian Moynahan et Graham Smith ont critiqué ce travail d'élagage dans *Les Grandes espérances*, lui reprochant de négliger le versant comique du roman[569], et surtout d'avoir supprimé le personnage d'Orlick que Smith et Moynahan interprètent comme un double mauvais du héros, l'incarnation de sa mauvaise conscience[570]. À l'opposée, Graham Smith considère que l'omission de certains épisodes dans *Oliver Twist*, comme la sous-intrigue autour de Rose Maylie, constitue une amélioration par rapport à l'œuvre d'un « écrivain encore inexpérimenté[571] ».

---

[566] Charles Dickens, *Oliver Twist*, *op. cit.*, p. 162-163.
[567] Texte original : « to devise a mould into which any sort of material, however extravagant and seemingly uncontrollable, could be poured » je traduis, John Russell Taylor, *The Rise and Fall of the Well-Made Play*, *op. cit.*, pp. 11–12.
[568] Kevin Brownlow, *op. cit.*, pp. 234-235.
[569] Graham Smith, *Dickens and the dream of cinema*, *op. cit.*, p. 123.
[570] Julian Moynahan, « Seeing the Book, Reading the Movie » in Michael Klein, Gillian Parker (dir), English Novel and the movie, New York, Ungar, 1981, pp. 143–154; Graham Smith, *Dickens and the dream of cinema*, *op. cit.*, p. 124; pour une analyse détaillée de la relation entre Orlick et du thème de la culpabilité dans le roman de Dickens, voir Moynahan, « The Hero's Guilt: The Case of Great Expectations », *Essays in Criticism*, 1 Janvier 1960, Pages 60–79.
[571] Texte original : « a still inexperienced writer » je traduis, Graham Smith, *Dickens and the dream of cinema*, *op. cit.*, p. 124.

Au-delà des jugements de valeur, la structure d'un film d'une durée d'une centaine de minutes diffère forcément d'un roman initialement écrit pour être publié en feuilleton dans la presse. Les deux adaptations n'ont rien d'épisodique et peuvent être analysées à l'aune du modèle en quatre actes proposé par Kristin Thompson. Le premier acte des *Grandes Espérances* correspond à la rencontre avec Magwitch et à l'arrestation du forçat, la rencontre avec Mlle Havisham et Estella tient lieu d'action perturbatrice puisque c'est sous leur influence qu'il en vient à désirer devenir un gentleman, désir qui libère l'énergie qui va mener la suite du récit ; le troisième acte commence avec une autre intervention extérieure dans le destin de Pip, le don d'une fortune offerte par un bienfaiteur anonyme qui donne à Pip les moyens de ses ambitions et lui permet de mener une vie dispendieuse à Londres ; le quatrième acte commence avec la révélation de l'identité du bienfaiteur et dévoile les origines d'Adela, pour culminer dans l'évasion ratée de Magwitch entrainant la ruine de Pip et d'Adela ; l'épilogue offre une conclusion heureuse au couple après l'ultime confrontation de Pip avec le fantôme de Mlle Havisham. On le voit, les grandes articulations dramatiques réalisent l'unité du récit autour de la conquête progressive de l'autonomie par le protagoniste. Chaque tournant met en évidence une influence extérieure qui réoriente toute la vie de Pip. Le climax le dépouille des biens et des illusions et des illusions qui le rendaient malléable et l'épilogue montre sa rébellion et son triomphe contre ces forces extérieures métaphorisées par les ombres et les fantômes de Satis House.

La trajectoire du héros éponyme d'*Oliver Twist*, plus encore que celle de Pip, est façonnée par l'intervention des personnages qui l'entourent plutôt que par sa propre initiative. La dimension sociale de la fatalité dans *Oliver Twist* est encore plus affirmée à travers le poids des institutions (l'hospice) et des inégalités de la société victorienne, cible de la critique sociale et politique de Dickens. Durant le premier acte, l'existence d'Oliver est structurée par les contraintes de la vie à l'hospice et réorientée lorsque la direction de l'établissement décide de le placer chez l'entrepreneur des pompes funèbres, M. Sowerbery. Le premier tournant majeur est représenté par la fugue d'Oliver (une des rares initiatives décisives du personnage), son implication dans le gang de Fagin constitue l'action perturbatrice qui conduit à son arrestation par erreur pour vol à la tire et sa rencontre avec M. Brownlow. Le développement comprend la vie d'Oliver chez M. Brownlow, puis son enlèvement par Sykes et Nancy, jusqu'à la trahison de cette dernière auprès de M. Brownlow, marquant le début du climax jusqu'à l'arrestation de Fagin et la mort de Sykes. Malgré sa relative passivité, Oliver est constamment maintenu au centre du récit ; sa protection ou sa perte cristallise les intérêts des différents personnages,

notamment à travers la figure de Monk, un personnage élusif dont l'identité et les motivations ne sont pleinement révélées qu'au dernier acte (il est un neveu/cousin éloigné de M. Brownlow à l'origine des infortunes de la mère d'Oliver et qui travaille activement à la perte de ce dernier pour s'accaparer son héritage) mais que nous voyons enquêter sur le héros auprès du Bedeau et de la matrone de l'hospice, et payer Fagin pour maintenir l'enfant éloigné de M. Brownlow. Ainsi, si Oliver n'est que rarement le sujet de l'action, il en est toujours l'objet et sa présence physique à l'écran ou, indirectement, dans les dialogues assure le lien entre les différents personnages par-delà les barrières géographiques et sociales.

La même tension entre l'aspiration à l'unité de l'intrigue resserrée autour d'un protagoniste et quelques enjeux essentiels d'une part, et la tentation d'une structure plus épisodique de l'autre, travaillent le cinéma épique. Si des œuvres comme *Naissance d'une nation* (1915) ou *Intolérance* (1916) de D. W. Griffith, *Joan the Woman* de Cecil B. DeMille (1916) ou encore *Les Quatre cavaliers de l'apocalypse*[572] de Rex Ingram (1921) montrent que la veine épique fait partie du cinéma classique hollywoodien depuis ses origines, la longue durée associée au genre et impliquant presque naturellement l'étalement de l'intrigue et la multiplication des péripéties qui peut mettre à mal l'aspiration à l'unité et à la clôture. Selon Constantine Santas, dans une perspective dérivée de la poétique aristotélicienne, « l'unité de l'intrigue » dans les films épiques « est l'une de ses caractéristiques les plus problématiques, car, principalement en raison de leur longue durée, les films épiques échouent souvent à la réaliser[573] ». Aristote accordait déjà, dans sa poétique, un rang inférieur à l'épopée par rapport à la tragédie en raison de la longue durée de la première qui entraine inévitablement la multiplication et des épisodes et dont la dispersion s'opposerait ainsi à la concentration de la tragédie[574].

Santas souligne d'ailleurs le contraste entre les première et deuxième parties de *Lawrence d'Arabie*, séparées par un entracte : « ces deux parties diffèrent par la construction de l'intrigue, la caractérisation, la structure visuelle, et le thème[575] ». La première partie présente, comme le relève d'ailleurs Santas, une unité d'action donnée par l'aller-retour de Lawrence dans le désert, du Caire vers le prince Fayçal, puis vers la ville d'Akaba avant de revenir au Caire. On peut y distinguer une mise en place jusqu'à l'arrivée au camp de Fayçal,

[572] Un film qui sera toujours admiré et souvent cité par David Lean, Brownlow, *op. cit.*, p. 66.
[573]Texte original : « Unity (of plot) is perhaps the most troublesome of these characteristics, for, due mainly to their great length, film epics failed to achieve it » je traduis, Constantine Santas, *The epic films of David Lean*, *op. cit.*, p. XXII.
[574] Aristote, *op. cit.*, p. 133.
[575] Constantine Santas, *The epic films of David Lean*, *op. cit.*, p. 33.

une action perturbatrice (la décision de partir à la conquête d'Akaba au nom de Fayçal, jusqu'au moment où Lawrence reçoit sa tenue de Bédouin) un développement (jusqu'à la prise d'Akaba) et un climax (la prise de la ville et la traversée du Sinaï), et même un premier « épilogue » (la reconnaissance de Lawrence comme héros par ses pairs). L'ensemble constitue ainsi un enchainement cohérent de causes et d'effets. La décision de marcher vers Akaba découle de la rencontre entre Lawrence et Fayçal, et chaque acte marque un approfondissement du caractère de Lawrence. Ainsi, le tournant de l'action perturbatrice, la décision de marcher sur Akaba, signale la double allégeance de Lawrence : il sort du cadre de la mission qui lui a été confié par Dryden, représentant du gouvernement britannique, pour en accomplir une autre au nom d'un prince arabe. Tout ce qui s'ensuit découle logiquement de ce premier acte d'insubordination. La deuxième partie, par contraste, se partage entre la campagne de guérilla menée par Lawrence et les bédouins, dont l'actions est nécessairement plus éparpillée, moins sous-tendu par un but unique sinon celui de susciter le chaos chez l'ennemi, et des épisodes qui mettent en avant les ambitions personnelles et l'hubris de Lawrence (sa capture et son humiliation par les Turcs à Deraa). Alors que la première partie reste focalisée sur la trajectoire de Lawrence, ici, les épreuves du héros sont entrecoupées de séquences centrées sur le général Allenby ou le prince Fayçal, et qui mettent en relief la manipulation dont Lawrence est l'objet, lui faisant perdre, du moins en partie, l'initiative de l'action.

Toutefois, malgré ces différences structurelles entre les deux parties et leur déséquilibre en termes de durée (la première fait 2 h 13, avec le prologue proleptique de cinq minutes, et la seconde 1 h 37) justement remarquée par Constantine Santas, *Lawrence d'Arabie* parvient à maintenir son unité narrative. Les contrastes entre les deux parties restent ainsi liés à une ligne dramatique unique, qui se confond avec l'arc du personnage principal en épousant un schéma familier d'ascension et de chute. Les difficultés qui mettent en échec le héros dans la deuxième partie, découlent de problèmes posés dans la première partie : sa double allégeance aux britanniques et aux arabes, et son hubris. L'un des principaux traits narratifs classiques tient aux nombreux parallélismes établis entre les deux parties qui permettent d'assurer la cohérence de l'ensemble et de renforcer la logique de l'action selon un schéma d'ascension et de chute (par exemple la glorification de Lawrence lors de la prise d'Akaba trouve son pendant dans le massacre des turcs à Taffas). Dominée par des cadrages larges, avec des travellings et des panoramiques qui épousent le mouvement des cavaliers chargeant vers la cité, la séquence de la prise d'Akaba donne l'impression d'une avancée inextinguible. Le panoramique en plongée et plan général montre l'armée des bédouins investir sans effort les rues de la ville, tandis que

la caméra vient cadrer au premier plan un grand canon tourné vers la mer, soulignant l'absence d'obstacles significatifs pour les cavaliers venus de l'intérieur des terres. Le massacre de Taffas montre une situation en partie analogue (une charge dans le désert) et occupe une place similaire dans l'économie narrative : il ne s'agit pas du climax, mais de l'entrée dans la dernière phase du récit qui va conduire au triomphe (la prise d'Akaba puis le retour au Caire) ou à la déchéance (le massacre de Tafas et l'échec du Conseil National Arabe). Les situations dépeintes sont en grande partie analogues (une charge de cavalerie sur des soldats d'infanterie dans le désert), mais en termes de style, les deux séquences s'opposent. Lors du massacre, les plans sont plus rapprochés, avec une moins grande profondeur de champ et une insistance marquée sur les détails sanglants et sordides des combats, ainsi que sur l'implication de Lawrence dans la violence représentée.

Les deux séquences se reflètent l'une l'autre, et ce jusque dans leurs contrastes, renforcent la continuité et l'unité de l'ensemble par-delà la césure de l'entracte. Cette structure en miroir souligne la dimension tragique du récit où les succès de la première partie deviennent des échecs dans la deuxième partie, et la destinée du héros n'est plus rapportée à l'action d'une volonté individuelle, mais à l'action de forces extérieures, politiques ou naturelles. La présence d'une moto dépassant la jeep de Lawrence pour disparaitre à l'horizon dans les dernières images du film a été souvent commentée comme une prémonition du destin de Lawrence (mort dans un accident de moto en 1935) et un écho interne renvoyant au prologue du film qui montrait la mort de Lawrence. En dépit de sa durée, le film parvient donc à réaliser une forme de clôture narrative, ne fut-elle que symbolique, à travers l'image de la moto filant vers l'horizon. Ces échos entre ouverture et clôture sont un procédé récurrent de la filmographie de Lean : *Vacances à Venise* commence et s'achève par l'arrivée et le départ d'un train ; *Le Pont de la rivière Kwai* est encadré par deux contreplongées sur le vol d'un rapace dans le ciel ; les premiers et derniers plans de *La Route des Indes* montrent une femme filmée depuis une vitre ruisselante de pluie ; le début et la fin d'*Heureux mortels* ou les panoramiques et travellings introductifs de la ville vers l'intérieur de la maison sont repris en sens inverse, relevant d'une conception cyclique de la temporalité et de l'histoire garant selon Andrew Higson d'un ordre immuable que le film s'efforce de réconcilier avec la dispersion inévitable de la famille au fil des années[576]. Par ces images finales qui font retour sur les prémisses du récit s'affirme une forme de clôture narrative qui peut prendre l'aspect définitif d'une tragédie inévitable, comme dans *Lawrence d'Arabie* où, à la fin, la seule perspective offerte au personnage est celle de sa

[576] Andrew Higson, « Re-Constructing The Nation: *This Happy Breed*, 1944 », *op. cit.*, pp. 101–102.

mort, mais elle rejoint aussi la fiction classique hollywoodienne dont l'attrait est fondé, comme l'a montré Serge Chauvin, sur la promesse de son éternel recommencement[577].

B. Contrastes et tensions du style classique

1) Entre intime et épique

Le cinéma de Lean se rattache aux normes classiques par son adhésion à une logique narrative fondée sur la causalité et sa recherche d'une véritable unité formelle. Mais on observe aussi, à l'intérieur de ce cadre, que cette œuvre est traversée de tensions qui semblent également inhérentes au style classique entre l'aspiration à l'équilibre et à la clôture narrative et des modes comme le mélodrame ou l'épique, caractérisés pour l'un par des ruptures et des contrastes brutaux et pour l'autre par une structure expansive dont la durée et l'ampleur peuvent menacer l'unité. L'œuvre de Lean, à la fois exemplaire du style classique et marqué par un certain romantisme, partagée entre la production nationale britannique et des productions internationales financées par Hollywood, atteste de la persistance des formes du cinéma classique, mais aussi, au-delà de certains principes généraux, de leur profonde hétérogénéité. Les disparités esthétiques entre les films britanniques et le cycle des co-productions internationales paraissent évidentes et fondées sur des constats objectifs : les films des années 1940 et 1950 sont, à l'exception d'*Heureux mortels* et de *L'Esprit s'amuse*, tournés en noir et blanc et au format standard 1.37.1, ce sont des films ancrés dans la culture et la société britannique dont le drame est centré sur la famille et les sentiments. Les productions internationales se signalent par la couleur, le recours à toutes les ressources des formats larges dérivés du Cinémascope, l'internationalisation des tournages, l'importance des moyens financiers et logistiques mis en œuvre pour leur réalisation, une durée extensive et des sujets historiques (sauf *Vacances à Venise*).

La réception critique de l'œuvre a été très marquée par cette apparente division. C'est Andrew Sarris qui a posé les termes de cette dichotomie dans *American Cinema, Directors and Directions* en contrastant l'impersonnalité des films épiques internationaux avec ce qu'il estime être la plus grande sensibilité artistique de ses films britanniques plus modestes[578].

[577] Serge Chauvin, « L'éternel retour de la fiction », in *Jean Loup Bourget et Jacqueline Nacache* (dir) *Le Classicisme hollywoodien*, *op. cit.* pp. 39-56.
[578] Andrew Sarris, *op. cit,* p.160.

Comme nous l'avons vu, plusieurs critiques aux Etats Unis, en Grande Bretagne et aussi en France ont suivi cette voie. Ce préjugé auteuriste favorable à l'égard des premiers de Lean est quelque peu paradoxal dans la mesure où, à ses débuts, Lean était en grande partie assujetti à la figure alors beaucoup plus célèbre de Noël Coward. Ces commentaires semblent découler en partie de la conviction que les grosses productions, par l'ampleur des moyens mis en œuvre, sont plus ou moins incompatibles avec l'expression d'une sensibilité personnelle. L'échelle plus modeste des mélodrames britanniques, tant sur le plan de la production qu'au niveau du contenu narratif plus intimiste offrirait plus de possibilités expressives et des sujets jugés plus matures et réalistes centrés sur l'exploration des sentiments et les tensions psychosexuelles à l'intérieur de la cellule familiale.

La réception des films épiques au contraire concentre, comme le remarque Pierre Berthomieu, tous « les clichés les plus étriqués associés à l'accueil du spectaculaire[579] ». À titre d'exemple, le critique américain Bosley Crowther reproche à *Lawrence d'Arabie* d'être « vaste, impressionnant, magnifique avec des couleurs en perpétuelle transformation et dépourvues d'humanité[580] ». L'attention portée aux décors naturels et les scènes d'actions est assimilée à une approche superficielle où l'effet spectaculaire prime sur le fond. Au-delà des jugements de valeur, nous pouvons cependant retenir l'idée d'un partage minimal de l'œuvre entre une tendance « intime » et une autre « épique ». Nous avons déjà traité des éléments diégétiques recouverts par ces deux champs : les thèmes du woman's film et du mélodrame domestique, la famille, le couple, et l'expression ou la répression du désir relèvent à priori du domaine de l'intime, tandis que la tendance héroïque des superproductions développe, par-delà le spectaculaire de l'action, des enjeux aux résonnances collectives, historiques et politiques. L'œuvre apparait donc traversée par deux mouvements contradictoires : l'un caractérisé par l'expansion et l'ouverture, ou le champ s'élargit toujours pour embrasser l'immensité des décors, mais aussi l'ensemble d'une situation historique dans ses déterminations globales, c'est-à-dire géographiques, sociales, politiques. L'autre se signale, au contraire, par la restriction du champ, le resserrement du cadre sur l'espace du foyer et sur les indices individuels de l'intériorité. Ces tensions structurent l'œuvre dans son ensemble, mais traversent également, comme nous allons le voir, les films individuels. Nous analyserons à l'aune de la distinction

[579] Pierre Berthomieu, *Hollywood Moderne*, *op. cit.*, p. 623.
[580] Texte original : « vast, awe-inspiring, beautiful with ever-changing hues, exhausting and barren of humanity », Bosley Crowther, « Screen: A Desert Warfare Spectacle », in *New York Times*, 1962, je traduis, https://www.nytimes.com/1962/12/17/archives/screen-a-desert-warfare-spectaclelawrence-of-arabia-opens-in-new.html, consulté pour la dernière fois le 27/07/2023.

formulée par Deleuze entre la tendance totalisante de la grande forme de l'image-action, et celle plus parcellaire de ce qu'il nomme la petite forme.

Rappelons que, pour Deleuze, l'image-action découle d'une conception du réalisme comme mise en relation de deux termes : un milieu déterminé géographiquement, socialement et historiquement, et des comportements qui incarnent des affects et des pulsions[581] : « l'image-action c'est le rapport entre ces deux termes, et toutes les variétés de ce rapport[582] ». Pour le philosophe, la « grande forme » de l'image-action se définit par la formule « SAS' », l'action découle d'une situation donnée et aboutie ultimement à l'établissement d'une nouvelle situation[583]. Plus précisément, la grande forme implique un milieu englobant déterminé, qui actualise des qualités et des puissances dont il « opère une synthèse globale » et qui agissent directement comme des forces sur les personnages, les forçant à réagir pour s'adapter aux exigences et contraintes de sa situation ou la transformer[584]. Deleuze insiste notamment sur la polarisation à l'œuvre dans cette variété de l'image-action entre ce qu'il nomme, selon une terminologie dérivée de la sémiotique de C.S. Peirce, le « synsigne » (« un ensemble de de qualités-puissances en tant qu'actualisées dans un milieu, dans un état de choses ou un espace-temps déterminé[585] ») et le « binôme », qui recouvre tout ce que Deleuze appelle les duels, les conflits de forces antagonistes qui représentent « la part active de l'image-action » (duel avec le milieu, duel des personnages entre eux ou avec soi-même[586]).

Ces catégories peuvent aisément s'appliquer à des œuvres comme *Le Pont de la rivière Kwai* et *Lawrence d'Arabie* : les situations historiques et les milieux naturels représentés dans ces deux films posent de fait des contraintes et des défis qui mettent les personnages en actions. L'action elle-même est structurée en une série de duels entre les personnages et leur milieu, auquel ils tentent de s'adapter et qu'ils essayent chacun d'utiliser à leur avantage, entre les personnages pris dans des conflits de civilisations, ou dans des affrontements personnels ou intérieurs qui réfléchissent les oppositions géopolitiques. Les tensions politiques qui découlent de la Première Guerre mondiale et de l'impérialisme britannique sont ainsi rapportées à l'expérience personnelle d'un individu, Lawrence, traduite en terme subjectif à travers son déchirement intérieur.

---

[581] Gilles Deleuze, *Cinéma 1, L'image mouvement*, Paris, Les éditions de minuit, 1983, p. 196.
[582] *Ibid.*, p. 196.
[583] *Ibid.*, pp. 196-198.
[584] *Ibid.*, p. 197.
[585] *Ibid.*, p.198.
[586] *Ibid.*, p.197-198.

On retrouve dans les autres films épiques, le même mouvement que dans *Lawrence d'Arabie*, caractéristique de la grande forme, depuis la situation politique et historique globale et un espace géographique déterminé, qui imposent un ensemble de contraintes auquel les personnages doivent réagir. *La Fille de Ryan* et *La Route des Indes* en particulier dramatisent dans la représentation du milieu géographique, les contradictions idéologiques qui traversent des sociétés historiquement délimitées, à savoir l'ordre colonial britannique en Irlande et en Inde. La petite forme de l'image-action inverse le mouvement de la grande forme ; nous n'allons plus de la situation à l'action, mais « d'une action, d'un comportement ou d'un habitus à une situation partiellement dévoilée ». Les actions, ou, comme le précise Deleuze, des équivalents d'action (un simple geste, la chute ou la découverte d'un objet) fonctionne « comme indices d'une situation globale[587]. » Le paradigme indiciel de la petite forme est donc fondé en grande partie sur l'ellipse et fonctionne sur le mode de l'inférence ; nous sommes invités à déduire à partir d'un détail un ensemble plus vaste. L'ellipse y fonctionne à la fois comme le principe structurant d'une économie narrative fondée sur la concentration et l'accélération, et comme un facteur d'ambiguïté. Deleuze propose ensuite une distinction entre l'ellipse dans sa forme la plus ordinaire, c'est-à-dire un manque à l'intérieur du récit qui ne soulève aucun problème et que l'indice suffit à élucider, et l'ellipse indéterminée, à double foyer comme la figure géométrique, où l'indice est « indice d'équivocité » qui renvoie potentiellement à plusieurs situations distinctes, voire opposées[588].

Le début de *Brève Rencontre* est un bon exemple du premier type : l'échange muet de regards entre Laura et Alec, le détail d'une main pressant furtivement une épaule au moment du départ, la détresse visible et le comportement erratique de Laura, sont autant d'indices simples qui nous permettent de déduire, alors que l'identité et l'histoire des personnages nous sont encore inconnues, la nature de leur relation et suggèrent que la scène à laquelle nous venons d'assister était un adieu définitif. À l'opposé, la mort d'Emile dans *Madeleine* suscite deux interprétations différentes : l'empoisonnement ou la mort naturelle. Le motif de l'orage à l'extérieur peut évoquer une forme romantique d'amplification cosmique du drame, la tempête comme une répercussion sur la nature des puissances criminelles qui vont emporter une vie, mais les plans d'ensembles vides dans la rue expriment plutôt l'incertitude instaurée par l'ellipse : précèdent-ils ou suivent-ils l'arrivée d'Emile chez son amante ou bien renvoient-ils simplement à son absence ? Le tremblement de la serrure de Madeleine et les coups frappés

[587] *Ibid.*, p.221.
[588] *Ibid.*, pp. 221-223.

contre la porte sont-ils le fait de l'orage à l'extérieur ou bien signalent-ils la présence d'Emile devant l'entrée ? L'incertitude entretenue autour de ces questions alimente donc le mystère central du film : la culpabilité ou l'innocence de Madeleine.



Figure 7.1. *Madeleine* : Madeleine verse de l'arsenic dans une bassine pour blanchir ses mains et ses avants-bras. Le geste condense l'ambiguïté de la jeune femme : la blancheur est un symbole de pureté et le poison est utilisé dans un but cosmétique, mais la facilité avec laquelle elle manie la substance toxique suggère la possibilité d'un usage moins innocent.

Dans ces deux exemples, le mouvement caractéristique est celui du retranchement et de la réduction, il ne s'agit plus de partir des déterminants sociaux, ou historiques d'un milieu englobant pour montrer les comportements et agissements des personnages pris dans ces ensembles, mais de saisir cette totalité par aperçus à travers des comportements toujours ouverts, dans un premier temps du moins, à plusieurs interprétations. C'est évident dans *Madeleine* où les gestes et décisions de l'héroïne sont, sur le mode de l'énigme criminelle, sujet à des lectures contradictoires (figure 7.1).

Dans *Brève Rencontre*, le comportement de Laura n'est pas ambigu : ce personnage rongé par l'angoisse et la culpabilité devant la possibilité de l'adultère apparait déterminé par les règles morales de la classe moyenne et de la petite bourgeoisie anglaise de l'entre-deux-guerres. Mais cette puissance déterminante du milieu n'est pas donnée pour elle-même ; nous la devinons plutôt à travers les paroles et le comportement de Laura. Le processus de retranchement ici se fait d'abord dans la restriction du champ du récit à la seule expérience individuelle et intime de Laura. Deleuze suggère le caractère plus économique des procédures de la petite forme, adaptée à de plus petites productions, mais il insiste bien sur le fait qu'elle « trouve dans le cinémascope, dans la couleur, dans la mise en scène somptueuse, dans les décors, autant de facteurs d'expression que la grande forme elle-même[589] ». Plus qu'une classification des genres entre ces deux catégories, il propose surtout de voir la grande forme et la petite forme comme des polarités que l'on retrouve à l'intérieur des genres eux-mêmes ; il cite à titre d'exemple la distinction entre le film historique à la « conception monumentale et antiquaire » qui met en avant les déterminations globales qui se distingue du film en costume qui insiste plutôt sur les particularismes individuels, notamment exprimés à travers les costumes[590]. En ce qui nous concerne, la relation entre grande forme et petite forme, si elle peut désigner des tendances divergentes entre les films de Lean (ceux qui suivent le modèle *Brève Rencontre*, et ceux qui s'apparentent à *Lawrence d'Arabie*), nous apparait surtout comme une polarisation agissant à l'intérieur des films eux-mêmes.

Malgré tous les efforts de la narration pour aligner strictement notre accès à la diégèse sur la subjectivité de l'héroïne, sa perception, son savoir, et ses états mentaux, le traitement de la gare dans *Brève Rencontre* peut, au moins partiellement être lu à l'aune des catégories de la grande forme. Comme nous l'avons déjà suggérer, le lieu même de la gare semble condamner par avance la liaison de Laura et Alec à l'éphémère ; c'est un espace de transition dans lequel on ne fait que passer. Les qualités et les puissances, pour reprendre les termes employés par Deleuze, du milieu « gare » à la fois favorisent la rencontre, et donc la naissance de la relation amoureuse, et la condamnent à l'échec : les trains emmènent les amants dans des directions opposés, et les horaires soumettent leur rencontre à la pression du temps. À l'inverse, la séquence elliptique des grottes de Marabar dans *La Route des Indes* témoigne de la forme elliptique décrite par Deleuze renvoyant à une situation équivoque où des indices tels le plan moyen d'Aziz appelant « Miss Quested » dans l'encadrement d'une grotte, les traces de sang

[589]Gilles Deleuze, *Cinéma 1, op. cit.*, p. 223.
[590] *Ibid.*, p. 224.

sur la chemise d'Adela lorsqu'elle fuit, ou encore ses jumelles tombées au sol, peuvent suggérer une agression que la suite du film va nier. Le fonctionnement est analogue à celui que l'on peut observer dans *Madeleine* : à l'intérieur d'un cadre d'ensemble où les duels constitutifs de l'action restent façonnés par rapport au milieu de l'Inde coloniale, l'énigme des grottes instaure le tremblement d'une situation indéterminée où le drame est construit sur l'écart entre différentes interprétations.

La tension entre une vision totalisante qui cherche à embrasser le monde dans son infinie variété, et la fragmentation indicielle où la totalité se laisse deviner au travers de détails plutôt que dans une vision d'ensemble est un point crucial de l'esthétique romantique. Que l'on songe une fois de plus à la préface de *Cromwell* où le détail grotesque est avant tout la trace d'une harmonie supérieure, celle de la création divine, mais inaccessible à la perception humaine limitée. C'est encore, nous l'avons vu, le sens du nuage comme voile dans les paysages de Friedrich, manifestation de l'infini (la nature) dans le fini (le tableau) à travers une limite ostensiblement posée à la perception qui invite à envisager ce qui situe au-delà, fait naitre à travers la sensation visuelle du manque et des limites, le sentiment du vaste et du mystérieux[591]. La forme mélodramatique procède aussi de ce double mouvement de réduction et d'élargissement du général vers le particulier et inversement. Les personnages mélodramatiques sont pris dans une situation familiale, sociale, politique qui les dépasse, ils subissent les contraintes d'un milieu hostile au sein duquel ils doivent s'affirmer.

C'est notamment le cas dans *Oliver Twist* de Dickens, où l'enfant est pris dans un réseau de relations et de manipulations sur lesquels il n'a pas de prise et de son impuissance nait le pathétique. Mais le destin individuel de l'enfant est tout autant l'indice de la situation globale, il exemplifie et révèle un certain état de la société dans son ensemble. La séquence d'ouverture de l'adaptation par Lean est à ce titre exemplaire de la coexistence entre la grande forme et la petite forme : les premiers plans du film montrent les nuages accumulés dans le ciel, nous entendons l'écho de l'orage et apercevons l'éclat d'un éclair. La vision du ciel orageux et de la lande déserte préexiste à l'entrée du personnage de la mère d'Oliver, le film commence donc par poser un milieu (naturel) composé de puissances qui agissent directement sur le personnage. Mais, notre connaissance de la situation n'est que partielle, la présence de la femme enceinte suscite un nombre de questions (sur son identité, sur l'identité du père, sur ce qui lui est

[591] Nous reviendrons en détail sur cette question dans le chapitre suivant consacré au paysage, et nous renvoyons aux analyses de Pierre Watt sur la question. Pierre Watt, *Naissance de l'art romantique*, Paris, Flammarion, 1998, 2012, pp. 35-36.

précisément arrivé pour qu'elle se retrouve seule sur la route au moment d'accoucher) sur lesquels nous ne pouvons que produire des inférences. Le médaillon, récupéré par la sage-femme sur le corps de la jeune mère après sa mort en couche, est un indice qui ouvre des questions (sur la famille et l'origine sociale de cette jeune femme et par extension de son enfant) sur lesquelles le récit va se construire. D'un point de vue narratif, cette séquence est construite autour de manques qui montrent que la situation est incomplète et appelle, dans une certaine mesure, élucidation.

Bordwell différencie la fonction de l'indice dans le mélodrame et dans le film policier à énigme[592]. Ce dernier incarnant l'archétype du récit dont le principe central de composition et le retrait d'informations cruciales pour le spectateur, ne nous proposant dans un premier temps qu'une représentation incomplète de la chaine causale des événements diégétiques. Au contraire, le mélodrame, selon Bordwell, se caractérise par sa narration omnisciente et sa tendance à communiquer le plus possible d'informations aux spectateurs par rapport à ce que les personnages peuvent eux-mêmes connaitre. L'écart de savoir contribue au sentiment pathétique d'impuissance dont nous avons vu qu'il est un trait caractéristique du genre et du mode mélodramatique. Comme Bordwell le rappelle lui-même, ce n'est pas que le mélodrame ne recourt pas à ellipse et ne retranche jamais des informations aux spectateurs[593], mais les manques n'ont pas l'importance structurelle qu'ils ont dans une narration construite sur le modèle d'une enquête. *Oliver Twist* est un film dont la narration est globalement omnisciente alternant les scènes avec Oliver avec les séquences où les autres protagonistes discutent en son absence de leurs visées (bienveillantes ou malveillantes) à son égard, mais l'exemple du médaillon témoigne de la coexistence des deux formes. La circulation du médaillon tout au long du film relève de l'énigme, chaque occurrence épaissit le mystère (le dialogue entre la vieille sage-femme mourante et la matrone de l'hospice qu'on nous cache derrière une porte fermée) ou amorce des éléments d'élucidations en révélant un nouveau fragment de la situation globale (l'intervention de Monk venu racheter le médaillon à la matrone et au Bedeau Bumble). Un film comme *Madeleine*, par contre, contient à la fois des éléments mélodramatiques et des éléments de récit policier (le meurtre, le procès où l'on refait l'enquête, ou l'on tente d'établir la vérité) mais instaure à travers cette hybridité une ambiguïté irrésolue.

[592] David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, *op. cit.*, pp. 64-73.
[593] *Ibid.*, p. 71.

« L'omnicommunication[594] » qui caractérise la narration mélodramatique explique selon Bordwell sa tendance à une expressivité excessive tant dans les dialogues souvent explicites que dans la forme à travers une mise en scène hyperbolique riche en métaphores qui cherche à signifier de manière immédiate et évidente ce qui pourtant se trouve au-delà des apparences (la moralité cachée, la vérité des caractères et d'une situation). Là où la structure de l'enquête invite à privilégier des détails extérieurs parcellaires qu'il faut recouper afin d'en fournir une interprétation satisfaisante. L'ambiguïté narrative d'un film comme *Madeleine*, et comme on le verra de plusieurs autres films de Lean, se retrouve aussi sur le plan esthétique à travers le balancement entre les débordements mélodramatiques censés traduire en termes audiovisuels un excès de sens qui emplit toutes les images, et une forme de retenue atténuatrice et dissimulatrice à l'intérieur d'un récit qui tend vers le plein et la satiété des zones de vides où peuvent se loger l'énigme et l'ambiguïté.

La différenciation bordwellienne entre la narration du mélodrame et celle du film policier recoupe en partie celle entre la grande forme et la petite forme de l'image-action. Deleuze s'interesse aux équilibres et aux énergies qui, par leurs reconfigurations et leur circulation constante à l'intérieur et entre les plans, constituent la continuité de l'image-action, quand l'approche narratologique de Bordwell se concentre avant tout sur la maniére dont le film communique, ou au contraire restreint, les informations données au public, mais ils se rejoignent dans l'identification au sein du cinéma classique de ces deux pôles structurant de la totalité et du fragment. Il y a deux manières d'appréhender l'action qui ouvre sur deux types de récits : d'un côté une lutte des individus avec un milieu naturel ou social et les forces qui les forces et les équilibres qui le constitue (la famille, et l'espace domestique du foyer dans le mélodrame jouent un tel rôle), de l'autre un mouvement qui à partir de l'indice, c'est-à-dire du fragment, aspire à retrouver une forme de complétude. Si le cinéma de Lean peut sembler a priori plutôt du côté de la grande forme et du mélodrame (de fait les structures d'enquête sont assez rares) l'analyse montre l'importance des visions incomplètes et de l'ambiguïté dans ses récits et leur dramaturgie. La récurrence des structures en flashback, qui commence par la fin et donc forcément par des indices (des gestes, des lieux ou des objets) qui en eux même ne suffisent pas à exprimer la totalité d'une situation, qui désigne des manques dans les informations transmises par la narration que le retour en arrière promet de combler, témoigne de l'importance de ce mouvement vers la complétude. Dans un cinéma où les films tendent souvent vers l'hybridité générique, à l'exemple de *Ceux qui servent mer* qui mêle élément de

[594] *Ibid.*, p. 70.

films de guerre et mélodrame familial ou bien de *La Route des Indes*, où l'exploration des contradictions impériales est mêlée à un drame psychologique sur les contradictions d'une jeune femme aux prises avec son désir. Le contraste entre l'ampleur épique de la grande forme et la tendance plus intimiste de la petite forme fait partie intégrante de l'économie narrative et dramatique de l'œuvre et invite à nuancer les séparations tranchées entre « deux David Lean ».

2) La dialectique de l'expressivité et de la retenue : la question de l'image-affection (*Brève Rencontre, Les Amants passionnés*)

Mélanie Williams identifie comme un principe structurant des formes mises en œuvre tout au long de la filmographie ce qu'elle appelle la « dialectique de l'expressivité et de la retenue[595] ». À propos de *Lawrence d'Arabie*, Lean affirmait avoir cherché à retrouver avec l'écran large la concentration permise par des formats plus modeste : « Le danger avec un grand écran, c'est que le public soit occupé à regarder autre chose que le personnage principal. Je me suis efforcé d'isoler les personnages par différents moyens, l'éclairage, l'utilisation des focales[596] », mais on peut y voir contradiction avec ce qu'il affirmait à Sam Spiegel au début de la production, à savoir que la réussite du film tiendrait avant tout aux arrière-plans et à l'atmosphère des paysages enrobant l'intrigue principale[597]. Hors des films épiques, le problème se pose moins en termes d'équilibre entre les exigences du spectaculaire et la concentration sur les premiers plans, mais plutôt comme nous l'avons vu à propos de *Brève Rencontre*, de tension entre le mode mélodramatique, sensible dans l'épanchement lyrique de la musique et du monologue intérieur comme dans le conflit des sentiments et du devoir, et son ambition réaliste, signe d'une volonté de se distinguer des mélodrames populaires du temps.

Nous avons analysé à partir des interprétations de Celia Johnson, Ann Todd ou encore Peter O'Toole, l'importance du visage et du gros plan dans l'esthétique mélodramatique. Le gros plan justement illustre ce paradoxe d'une image à la fois extrêmement concentrée sur un détail, mais qui dans le même temps témoigne d'une forme d'hyperbole affective. Gilles Deleuze, empruntant à Eisenstein l'idée que le gros plan offre une lecture affective du film, postule l'identité du visage et du gros plan : « l'image-affection c'est le gros plan, et le gros

[595] Texte original : « dialectic of expressiveness/understatement » je traduis, Mélanie Williams, *op. cit.*, pp. 123-124.
[596] Texte original: « The Danger with a vast screen is that the audience is busy looking at something else and not the main characters. I have concentrated on isolating characters by various means – lightning, the use of lenses » David Lean, in « Out of the Wilderness », *Films and Filming*, 1963, repris dans Steven Organ, *op. cit.*, pp. 10-11.
[597] Lettre citée dans Kevin Jackson, *Lawrence of Arabia*, Londres, British Film Institute, 2007, p. 73.

plan c'est le visage[598] ». Selon Deleuze, tout objet filmé en gros plans est susceptible d'être traité comme un visage (Deleuze cite l'exemple d'une horloge et la tension entre les aiguilles mobiles et le cadran immobile), c'est-à-dire structuré par deux pôles d'un côté les micromouvements qui peuvent en agiter les traits dans « une série intensive qui marque une montée vers… ou tend vers un instant critique, prépare un paroxysme[599] », et de l'autre une « surface réceptive immobile, plaque réceptive d'inscription, suspens impassible : elle est *unité réfléchissante et réfléchie*[600] ». Le gros plan, inséparable pour Deleuze du visage et des affects qu'il exprime, oscille toujours entre ces deux pôles mettant tantôt en avant ce qu'il appelle, en empruntant ses exemples à l'art du portrait, « une surface de visagéification » (« Tantôt le peintre saisit le visage comme un contour, en une ligne enveloppante qui trace le nez, la bouche, le bord des paupières, et même la barbe et la toque ») et des « traits de visagéité » (il opère par traits dispersés pris dans la masse, lignes fragmentaires et brisées qui indiquent ici le tressaillement des lèvres, là l'éclat d'un regard, et qui entraine une matière plus ou moins rebelle au contour ») [601].

Deux types de visages émergent : d'un côté, le « visage réflexif » où prime le contour, saisi en pleine « admiration » (il utilise également l'anglais « Wonder » qui peut signifier aussi l'admiration que l'étonnement et la préoccupation), c'est-à-dire fixé sur un objet, dominé dans son ensemble par une pensée ; de l'autre, le « visage intensif », mu par les puissances du « désir ». Il est dans tous les cas affect : le visage réflexif pense à quelque chose et devient l'expression d'une « qualité pure » (mais qui n'est pas propre à ce visage peut se partager entre plusieurs objets), le visage intensif éprouve quelque chose, il est « puissance pure », poussée par vers un paroxysme et passe par plusieurs états successifs[602]. La tension, qui traverse les visages de Celia Johnson dans *Brève Rencontre* ou de Peter O'Toole dans *Lawrence d'Arabie*, peut être rapportée aux deux pôles de l'image-affection, entre d'un côté une concentration des traits du visage qui exprime l'effort pour contenir l'émotion et, de l'autre, la série intensive des micromouvements qui viennent briser l'unité du visage et s'accumulent jusqu'au point de rupture. Surtout, la mise en scène, dans *Brève Rencontre* en particulier, accompagne et souligne le passage du visage réflexif, concentré, au visage intensif par les cadrages et le traitement du son.

[598] Gilles Deleuze, *Cinéma 1*, *op. cit.*, p. 125.
[599] *Ibid.*, p. 125.
[600] *Ibid.*, p. 125.
[601] *Ibid.*, p. 126.
[602] *Ibid.*, pp. 127-129.

Deleuze insiste par ailleurs sur la part d'abstraction qui caractérise l'image-affection, le gros plan abstrait son objet « de toutes ses cordonnées spatio-temporelles, c'est-à-dire il l'élève à l'état d'entité [603]», c'est-à-dire expression absolue, totale, d'un affect indépendamment des déterminations spatiale ou temporelle. L'abstraction est particulièrement évidente dans *Brève Rencontre*, dans la mesure où à travers les décadrages, le jeu sur les éclairages (supprimés en arrière-plan et concentrés sur le visage) rompent avec le régime classique de la transparence pour inscrire l'affect dans le corps même du film. Non seulement le visage est tout entier affect (angoisse, sidération ou désespoir), mais l'ensemble des paramètres de la représentation filmique sont rapportés à ces affects. De fait, il ne s'agit plus tant de représenter une émotion que de l'exprimer par le film. Il en va de même des gros plans sur les feux de signalisation, les panneaux indicateurs et les rails à l'intérieur du métro dans la dernière séquence des *Amants passionnés* (figure 5.9), les feux s'éteignent et s'allument alternativement, les panneaux d'indicateurs annoncent les arrivées et destinations, la plan sur les rails ne contient aucun mouvement visuel, seule l'approche du train produit une vibration sonore. On y retrouve bien dans tous les cas, les deux pôles de l'image-affection, la surface immobile (fixité du cadre et des objets filmés) et la série intensive, mouvement ascendant vers une crise (le mouvement des lumières et du texte pour les feux et le panneau indicateur, et dans le dernier un mouvement sonore). Objets quotidiens, tangibles, avec une fonction pratique bien définie, ils deviennent ici affects, expressions de l'attente inquiète face à l'imminence d'un danger. L'image-affection rejoint en cela l'hyperbole mélodramatique où le monde dans sa totalité est tendu vers le moment paroxystique de la crise, de la mort ou du sauvetage.

À l'opposé, la neutralité du visage d'Ann Todd, son regard vague et ses traits fixes offrent une surface de visagéification plutôt que les traits de visagéité de la série intensive. C'est un visage tout entier absorbé par une unique pensée inconnue et que seuls le décor du métro, et le champ/contrechamp entre le personnage et les rails nous permettent d'identifier comme une tentation suicidaire. Le visage de Celia Johnson dans *Brève Rencontre* et celui de Ralph Richardson dans *Le mur du son* expriment aussi l'obsession d'une idée fixe, mais ce sont bien les détails de la bouche entrouverte et les yeux écarquillés, donc les traits de visagéité qui ressortent et qui dominent à l'écran à mesure que la caméra s'approche du visage. Dans *Les Amants passionnés*, il n'y a pas de travelling et ce sont bien plutôt les contours, l'inclinaison de la tête d'Ann Todd qui exprime à la fois la concentration et le retrait introspectif. Cependant, les éclairages de plus en plus concentrés sur le visage, puis sur les yeux à mesure que le train

[603] *Ibid.*, p. 136.

approche, suggèrent bien un mouvement intensif qui passe progressivement de l'ensemble du visage au seul regard. Toutefois, c'est la mise en scène – l'éclairage et les cadrages de plus en plus rapprochés à chaque champ/contrechamp (on passe du plan moyen au plan rapproché taille, au plan rapproché poitrine puis au gros plan) – qui prend en charge la dimension purement intensive ; le visage d'Ann Todd semble, au contraire, par son immobilité une surface neutre de réflexion ou de projection (figure 5.9).

Ce visage ne retrouve sa mobilité, et donc sa dimension intensive, qu'au moment de la crise lorsqu'amorçant le geste qui doit le précipiter dans la mort, Mary est rattrapée par son mari. Les yeux sont fermés, la bouche est ouverte, et le souffle de l'air brassé par l'arrivée du train soulève la chevelure au moment où le corps semble chuter vers l'avant avant d'être rattrapé. Cadré au niveau des épaules et tenu fermement par l'acteur Claude Rains, le visage d'Ann Todd (tout son corps) est agité de tremblements, les yeux sont fermés et toute la gestuelle indique le refus de regarder dans la direction du sauveur. La tentative de suicide, le sauvetage et les efforts du mari pour calmer sa femme sont filmés dans un seul plan (nous passons en panoramique d'accompagnement en plan rapproché taille). Ann Todd a déjà abandonné son expression de neutralité froide au moment du sauvetage, mais c'est dans la distance instaurée par le cadrage plus large du plan rapproché taille qu'elle fond en sanglot conformément aux attentes du mélodrame. C'est un exemple de la dialectique de l'expressivité et de la retenue décrite par Mélanie Williams. Le pic émotionnel est filmé avec plus de distance que la montée vers le paroxysme, dans un jeu de contraste qui participe pleinement à l'intensité affective. D'autant plus que les plans suivants reviennent aux gros plans pour capturer le visage de Claude Rains, et surtout celui d'Ann Todd, au moment où les deux regards se croisent. C'est par-dessus le visage tremblant d'Ann Todd, les yeux levés (par opposition aux images précédant la tentative de suicide où sa tête est légèrement baissée) dans la direction de Claude Rains, qu'intervient enfin la musique extradiégétique composée par Richard Addinsel, qui offre une ponctuation mélodramatique du moment décisif de la résolution, amplifiant ainsi le caractère affirmateur de la fin heureuse.

3) L'émotion musicale : la transcendance romantique et l'ironie (*Brève Rencontre, Le Pont de la rivière Kwai, La Fille de Ryan*)

Dans son adaptation de la taxonomie deleuzienne des images à la bande-son, James Buhler retrouve dans la musique de fosse les qualités spécifiques de l'image-affection. Tout

comme le gros plan « s'abstrait de toutes données spatio-temporelles » et exprime dans sa totalité une qualité ou une puissance affective, la musique de fosse est à la fois étrangère à l'espace-temps de la diégèse et déconnectée de son espace de production non diégétique et sa fonction est souvent, comme l'écrit Buhler, de « souligner — nous dire — si le visage présente une disposition pensive ou affective[604] ». Selon Buhler, la musique rejoint l'image-affection par « sa virtualité et son idéalisme » et aussi par « sa fluidité, son flux, la manière dont elle relie des qualités et des puissances dans des séries intensives ou réflexives[605] ». On retrouve cette utilisation conventionnelle de la musique comme expression affective dans le cinéma de Lean, mais, comme nous l'avons relevé à plusieurs reprises et dans des exemples variés, les sons diégétiques sont aussi souvent utilisés pour exprimer des affects sur le mode de la qualité ou de la puissance. Buhler suggère que les sons réalistes diégétiques (de la voix humaine aux sons ambiants) ne possèdent pas la même capacité d'abstraction que des qualités visuelles comme la couleur qui est susceptible d'inspirer des combinaisons abstraites (indépendants de la logique narrative de l'action) entre objets possédant cette même qualité, et lorsqu'ils sont traités sur le mode des deux pôles (qualité et puissance) de l'image-affection « ils tendent à être pris comme des sons musicaux[606] ».

L'utilisation des sons du train (moteur et le sifflet de la locomotive, le bruit mécanique et régulier des roues sur les rails) dans *Brève renconre* ou dans *Les Amants passionnés* témoigne de cette utilisation émotionnel du son. Dans le premier particulièrement, le sifflet de la locomotive s'abstrait de son référent réaliste, devenant une note très aiguë, maintenue longtemps, qui ne signale plus simplement l'arrivée du train en gare, mais devient plutôt l'expression sonore du trouble et du désir suicidaire qui s'empare de Laura Jesson. Tout comme un peu plus tôt dans le même film, la conjonction du crissement des roues du train sur les rails et l'irruption dans le champ de la fumée projetée par le train, venant interrompre le cours des pensées de Laura (son monologue intérieur) pour incarner par des outils audiovisuels sa peur d'être submergée par des sentiments incontrôlés (« Á ce moment la première sensation du danger m'envahit », dit la voix off). La musique extradiégétique est présente durant tout ce passage, mais elle est en retrait avec un volume plus faible par rapport à la voix off et c'est le

[604] Texte original : « That is, music often underscores—tells us— whether the face is presenting a pensive or an affective self », James Buhler, *A Theory of the Soundtrack*, New York, Oxford University Press, 2019, p. 106, je traduis.
[605] Texte original : « music's affinity for the affection-image, an affinity most apparent in the virtuality or idealism of music but also in its fluidity, its flow, the way it connects qualities and potentials into intensive and reflective series », *Ibid.*, p. 106, je traduis.
[606] *Ibid.*, p. 106, je traduis.

son diégétique du train qui marque le pic émotionnel, le moment de la prise de conscience du danger. On retrouve cette approche du son dans *Les Amants passionnés,* donc, mais aussi, nous l'avons vu, dans *Le Pont de la rivière Kwai*, où le son constant du train en arrière-plan dans la séquence finale constitue en l'absence de musique une série intensive qui donne son rythme et sa pulsation à la séquence, les variations du volume (de plus en plus fort) accompagnant la montée paroxystique jusqu'au moment de l'explosion.

Tout ceci peut être rapporté à une esthétique romantique visant à l'impossible saisie de la totalité du monde, puisant ainsi sa matière expressive dans tous les aspects que lui offre l'univers et tissant des correspondances affectives entre la vie intime et l'Histoire, l'humain et la nature. C'est ce que suggère Hegel lorsqu'il définit le romantisme dans son *Esthétique* comme l'introduction dans l'art de la variété des formes extérieures en elle-même parfaitement contingente, mais qui vise à la saisie d'une totalité spirituelle qui dépasse ces apparences[607]. Du reste, Hegel considère que le trait fondamental de l'art romantique « est l'élément musical » et, plus spécifiquement, « l'élément lyrique » qu'il définit comme « un souffle de l'âme et une atmosphère de sentiment, parce qu'ici l'esprit et l'âme veulent parler à l'âme et à l'esprit par toutes les formes de la représentation[608] ». C'est à nouveau *Brève Rencontre* qui offre l'exemple le plus frappant de cet élément lyrique et romantique à travers la conjonction du monologue intérieur et de la musique du compositeur romantique Serguei Rachmaninov. La parole de Laura n'est pas en elle-même poétique, sa langue se veut ordinaire, mais dans la mesure où elle est avant tout expression de soi et des sentiments elle rejoint en partie la poésie lyrique tandis que son association étroite avec la musique rappelle directement l'origine musicale du mode lyrique[609]. Le film présente un intérêt dans la mesure où l'ambiguïté du statut diégétique de la musique permet en quelque sorte de diégétiser le processus d'abstraction de l'image-affection, le passage d'un son précisément localisé à une musique englobante libérée de ses liens spatio-temporels avec la diégèse. Le film souligne à deux reprises son ancrage diégétique (le *concerto pour piano n°2* de Rachmaninov est diffusé par la radio dans le salon du couple Jesson), la première fois juste avant le flashback et la deuxième au milieu du film à la faveur d'un bref retour au présent (motivé par le volume trop fort de la musique que Fred Jesson demande à sa femme de baisser). Les autres occurrences du concerto sont extradiégétiques et ne suivent pas le déroulement ordinaire de la pièce. La musique de Rachmaninov permet ainsi de relier le

[607] Georg Friedrich Hegel, *op. cit.*, pp. 656-657. Voir également les remarques faites à ce propos en introduction de cette partie.
[608] *Ibid.*, p. 657.
[609] Anne Souriau, Etienne Souriau (dir), *op. cit.*, pp. 1017-1019.

présent et le passé, le réel et l'imaginaire, tout en désignant pour le spectateur Laura comme l'instance régulatrice de ce qu'il voit et entend puisque la bande-son de ses souvenirs correspond à la musique qu'elle écoute dans le présent.

Le choix d'un morceau de Rachmaninov dont les compositions s'inscrivent dans la continuité du romantisme musical est d'abord un moyen de caractériser l'horizon culturel et la sensibilité de Laura, au même titre que les allusions à Keats dans les dialogues. Utilisée tour à tour comme musique de fosse et comme musique diégétique, le concerto de Rachmaninov imprègne l'ensemble du film et l'ancre également dans ce romantisme. Il est aussi, comme le rappelle Richard Dyer un élément récurrent de plusieurs mélodrames britanniques des années 1940, tels que *Love story* ou *Le septième voile* (*The seventh veil*, Compton Bennett, 1945) dont les héroïnes pianistes et compositrices trouvent dans la musique, son écoute où sa performance, un exutoire à leurs tourments intimes[610]. Toutefois, il faut également relever la valeur attribuée à cette musique, signe, comme d'ailleurs la connaissance qu'a Laura de Keats, d'un accès relatif à une culture savante qui contraste avec la culture commerciale incarnée par des films comme « Flames of Passion ». Elle n'incarne pas simplement le retranchement subjectif de Laura, mais aussi, à travers les sentiments violents et jusqu'à présent ignorés qu'elle accompagne, l'accès à une forme de transcendance esthétique et émotionnelle[611].

Selon Michel Chion, la musique au cinéma « subjectivise », elle prend en charge « la continuité de la présence humaine, de la subjectivité et n'abandonne pas le personnage à ce monde concret, trop concret, qui est celui du cinéma sonore », et « le flux changeant des émotions ressenties par un personnage[612] ». L'utilisation de la musique chez Lean, qu'il s'agisse de pièces préexistantes comme dans *Brève Rencontre* avec Rachmaninov ou d'une partition composée pour le film, s'inscrit dans cette perspective conventionnelle. La musique exprime la tonalité émotionnelle de la scène appuyant parfois ce qui est déjà explicite dans l'image ou les dialogues. Elle est aussi souvent la marque du retranchement introspectif, dans *Brève Rencontre* ; Rachmaninov est d'abord entendu en accompagnement de la première intervention du monologue intérieur, comme un signe d'abstraction hors du monde (la musique remplace les sons ambiants). Cette utilisation est récurrente chez Lean : on la retrouve notamment dans *La Fille de Ryan* pour accompagner la rêverie de Rosy face aux empreintes de Charles sur la plage, la musique de Maurice Jarre un peu étouffée exprime son trouble inquiet. De même dans

[610] Richard Dyer, *op. cit.*, p. 17.
[611] Catherine Moraïtis, *The Art of David Lean, A Textual Analysis of Audio-Visual Structure*, Bloomington, AuthorHouse, 2004, p. 118.
[612] Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 2019, 2e édition, pp. 219-221.

la séquence du temple de *La Route des Indes*, la musique de Maurice Jarre participe à l'instauration d'un climat de mystère et d'inquiétude à l'intérieur duquel se manifeste (à travers son regard et son avancée vers les statues) le désir ambivalent d'Adela. À l'opposée, dans *Les Amants passionnés*, la musique de Richard Addinsell qui accompagne le champ/contrechamp entre Stephen et Mary face aux sommets alpins, semble surgir du silence ambiant de la montée en téléphérique et progresser vers une accentuation triomphale du sublime des sommets alpins exprimant au-delà des gros plans l'admiration du couple (figure 1.7). Le même fonctionnement est à l'œuvre dans *Lawrence d'Arabie* après le raccord de l'allumette ; le souffle de Lawrence chevauche la coupe et meurt sur l'image du désert à l'aube, la musique alors surgit progressivement du silence et sa montée accompagne celle du soleil à l'horizon. Ici, son rôle est bien celui de l'accentuation hyperbolique d'une image qui relève déjà du registre grandiose. Ces moments de sidération face au sublime d'une nature immense exalté par le plan général et l'écran large (nous y reviendrons dans le chapitre suivant) qui postule l'adéquation affective de la musique et de l'image.

A l'opposé on trouve aussi chez Lean une utilisation occasionnellement ironique de la musique, qui sans relever à proprement parler de la retenue, offre un contrepoint à l'exaltation romantique. Comme le rappelle James MacDowell, la bande-son et la musique ont aussi souvent été présentées comme une source d'ironie au cinéma. Le caractère polyphonique du film dont l'expressivité passe aussi bien par l'image que par le son, par le texte écrit que par la voix, par les bruits divers que par la musique, facilite en effet la juxtaposition d'éléments dont l'hétérogénéité est susceptible de susciter l'ironie[613]. L'utilisation de *La marche du colonel Bogey* dans *Le Pont de la rivière Kwai* ou du premier mouvement de la *Troisième Symphonie*, dite « l'Héroïque » (1803-1804) de Beethoven dans *La Fille de Ryan*, sont des exemples frappants. Comme le concerto de Rachmaninov dans *Brève Rencontre*, la marche militaire et la symphonie de Beethoven sont d'abord introduites comme des musiques diégétiques pour s'en abstraire ensuite ; la première est sifflée par les soldats au moment de leur entrée dans le camp, tandis que la seconde provient d'un gramophone sur lequel nous voyons Charles placer un disque lors de l'emménagement de Rosy à ses côtés.

James MacDowell analyse le potentiel ironique de la musique à travers la notion de son « anempathique » introduite par Michel Chion pour désigner l'indifférence perçue de la musique à la situation qu'elle accompagne. Pour MacDowell, il convient de distinguer entre

[613] Voir à ce sujet James MacDowell, *Irony in Films*, Londres, Palgrave MacMillan, 2016, pp. 99-100.

différentes formes d'ironie selon que la musique est diégétique ou extradiégétique. Dans le premier cas, le statut diégétique de la musique rend possible l'articulation de différentes perspectives contradictoires, « nous sommes – ou devrions être – toujours conscients que le point de vue et le ton d'un film peuvent toujours implicitement adopter différentes attitudes à l'égard de tous les phénomènes diégétiques[614] ». Une musique extradiégétique ostensiblement anempathique signale de manière évidente « la présence de figures créatives qui ont conçu et inséré ces images pour accompagner cette musique et qui l'ont fait au nom d'attitudes et d'intentions rhétoriques particulières[615] ». L'ironie dans le *Pont sur la rivière Kwai* et *La Fille de Ryan* joue des possibilités expressives ouvertes par l'ambiguïté du statut diégétique de la musique, soulignant à la fois son potentiel romantique d'exaltation en même temps que le décalage avec des images qui semble contredire la tonalité de la musique. *La marche du colonel Bogey*, composée en 1914, fut associée durant la Seconde Guerre mondiale à des paroles paillardes dirigées contre Hitler et les dignitaires du Troisième Reich[616]. Les paroles sont absentes du film, mais l'air sifflé par les soldats qui marchent au pas suffit à véhiculer l'impression d'un défi lancé à l'ennemi malgré la défaite. La musique exprime d'abord le patriotisme et la dignité des Britanniques, et la reprise de l'air, et son amplification, par une fanfare extradiégétique, semblent appuyer la dimension héroïque de leur défi. Mais la mise en scène souligne le décalage entre l'humeur triomphale de la musique et l'apparence misérable des soldats : des gros plans sur les pieds nus de l'un piétinant dans la boue, et sur la chaussure dépareillée d'un autre, concrétisent l'écart entre la réalité et ce qui parait relever d'un fantasme de victoire.

L'utilisation de *La marche du colonel Bogey* n'est pas ici, à strictement parler, anempathique puisqu'elle intervient bien dans un contexte militaire, qu'il s'agit d'une marche qui accompagne le défilé de soldats. Mais le sens que nous pouvons donner à l'attitude des soldats est incertain : on peut y voir l'affirmation de la dignité et du courage collectif des Britanniques prisonniers (la musique donne à la séquence une ampleur indéniable), mais l'image de leur misère suggère également la vanité de cette tentative pour préserver les apparences. Dans *La Fille de Ryan*, la musique est plus explicitement anempathique, la vivacité

[614] Texte original : « We are—or should be—perpetually aware that a film's point of view and tone will always be implicitly striking various attitudes towards all diegetic phenomena. » *Ibid.*, p. 103, je traduis.
[615] Texte original : « As such, it alerts us emphatically to the presence of creative fi gures who have compiled and inserted this footage to accompany this music and who have done so with a certain attitude and for certain rhetorical purposes », *Ibid.*, p. 105, je traduis.
[616] Mervyn Cooke, « A Bridge too far ? Music in the British War Film 1945-80 », *in Michael Baumgartner, Ewelina Boczkowska, (dir), Music, Collective Memory, Trauma, and Nostalgia in European Cinema after the Second World War, New York, Londres, Routledge, 2020* pp. 91-92.

dramatique du premier mouvement de la symphonie, les connotations attachées à son sous-titre, ainsi que la figure idéalisée, romantisée, de Beethoven dont un buste trône sur une étagère du salon (figure 7.3.1), contraste cruellement avec le visage défait de Rosy après une nuit de noces décevante et devant l'intérieur dépouillé et poussiéreux de sa nouvelle maison (7.3.2).





Figures 7.2.1-7.2.2 *Le Pont de la rivière Kwai* : le détail des chaussures dépareillées ou des pieds nus, contraste ironiquement avec l'emphase de la musique qui transforme presque ce défilé de vaincus en parade victorieuse.





Figures 7.3.1-7.3.2 *La Fille de Ryan* : Rosy dans la chambre conjugale aux murs nus et défraichis, sa déception visible sur son visage (en haut), Charles dans l'encadrement de la porte à côté du buste de Beethoven, le surcadrage invite à comparer l'image idéalisé de l'artiste romantique (mais qui n'est qu'une reproduction) et la réalité décevante d'un mari plus âgé et ordinaire (en bas).

La séquence de *La Fille de Ryan* repose en partie sur l'ambiguïté diégétique de la musique. La source est clairement localisée (le gramophone de Charles), mais elle chevauche

l'ellipse entre l'installation du couple, et la scène suivante montrant la routine de leur vie conjugale déjà bien installée : la femme et son mari assis en silence, elle occupée à sa broderie, lui penché sur son herbier. Encore une fois, l'insignifiance des actions contraste avec les accents « héroïques » beethovéniens. En tant que musique diégétique la *Troisième Symphonie* articule ensemble la tentative maladroite de Charles pour plaire à sa femme en jouant sur son tempérament romantique (il entre dans la chambre après avoir lancé le disque pour lui dire avec un ton qui se veut complice : « Beethoven ») et la déception de Rosy dont la nouvelle vie ne saurait être plus éloignée des promesses contenues dans la musique.

En tant que musique de fosse, la symphonie de Beethoven permet d'enjamber le vide de l'ellipse et de connecter les deux scènes ensemble et constitue un commentaire ironique sur la naïveté déçue de Rosy et le fossé entre la vision romantique fantasmée (exprimée par la musique) et la réalité. Le caractère diégétique de la musique contribue à cette tonalité ironique, les imperfections de l'enregistrement, le son crachotant du disque, soulignent le fait qu'il ne s'agit que d'une reproduction de second ordre et l'image finale de la séquence, le disque tournant à vide après la fin de la musique semble résumer l'échec du mariage. Le détail du disque tournant à vide sur le gramophone et celui des pieds dans la boue dans *Le Pont de la rivière Kwai*, peuvent être analysés selon les termes de l'image-affection. On y retrouve à la fois l'idée d'une surface fixe, immobile (le sol boueux, le gramophone, et même le disque qui n'est jamais qu'une surface d'enregistrement) et celle d'un mouvement intensif (le pied qui se lève et s'abaisse sur le sol de façon répété, le disque qui tourne). Mais au-delà de leur dimension affective, les deux images ont avant tout une fonction métonymique et métaphorique, elle condense l'ensemble d'une situation et en expriment toute la dimension pathétique et ironique. Les cadrages en plans rapprochés sur des détails isolés sont un trait stylistique récurrent du cinéma de Lean, dont la fonction condensatrice est directement liée aux figures de la réduction et du retrait, comme l'ellipse ou la litote.

4) Poétique des contrastes : de l'ellipse à l'hyperbole (*Madeleine, Vacances à Venise, Docteur Jivago*)

Lorsque David Lean, dans ses entretiens, insiste sur la nécessité d'utiliser la caméra « comme un instrument de sélection[617] » afin de retrancher le superflu pour concentrer l'attention sur l'essentiel, il ne fait qu'énoncer un principe de régulation des informations

[617] Steven Organ, *op. cit.*, pp. 5 ; 69.

diégétiques dont l'ellipse est la manifestation la plus évidente. Le fait même de narrer implique, comme l'écrit Christian Metz, « de monnayer un temps dans un autre temps[618] ». L'écart entre le temps diégétique et le temps de la réception, quelle que soit la forme prise par le récit, implique le retranchement et la condensation de certains événements. L'ellipse est consubstantielle au discours narratif : un roman condensera en quelques lignes plusieurs heures, jours, mois ou années ; chaque changement de plans, chaque raccord du film est susceptible de subtiliser à son tour une quantité plus ou moins importante de temps. Jacqueline Nacache, dans son étude sur l'ellipse et l'infilmé dans le cinéma hollywoodien, insiste également sur le caractère central d'une figure « qui relève à la fois du langage, de l'organisation narrative, de la recherche de l'effet et du style, des contraintes institutionnelles, du réseau des relations nouées par le film avec son spectateur[619] ». Jean Loup Bourget, comparant le cinéma hollywoodien avec la grande peinture classique du XVIIe siècle, dessine les contours d'un classicisme fondé en partie sur la tendance « à exclure les digressions comme les détails inutiles ou incongrus, susceptibles de distraire l'attention du spectateur », et qui jusque dans ses formes les plus spectaculaires (la peinture d'Histoire au XVIIe siècle, le film épique à Hollywood) aurait recours à « l'ellipse et à l'indirection[620] ».

L'approche rhétorique proposée par Jacqueline Nacache ouvre les possibilités expressives de l'ellipse et se propose d'explorer le paradoxe d'un cinéma « traditionnellement associé à l'emphase, au spectacle, au traitement industriel du récit » et qui a pourtant « cultivé l'art de retenir le récit, le souffle, l'image, l'art de sous-entendre, dissimuler ou taire, ou encore de sertir dans la condensation sémantique tout ce qui ne peut se véhiculer vraiment ni par les sons, ni par les images, ni par l'articulation de l'une avec l'autre[621] ». Pour Nacache, l'ellipse et ce que, suivant Gérard Genette, elle nomme la paralipse[622], a savoir « une ellipse qui gagnerait en expressivité en masquant non plus simplement un temps inutile, mais un espace-temps hautement signifiant[623] » qui vient constituer ce qu'elle appelle « l'infilmé » : « L'infilmé prisme des faces cachées du film, n'en est pas le contrepoint imaginaire, mais installe au cœur du récit la crainte, le tremblement, le refus de la narration et du spectacle et les intègre comme

[618] Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, p.27.
[619] Jacqueline Nacache, *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 12.
[620] Jean Loup Bourget, « D'un classicisme l'autre : Poussin, Ford, Hawks », in Jean Loup Bourget, Jacqueline Nacache (dir), *Le Classicisme Hollywoodien*, *op. cit.*, pp. 23-37.
[621] Jacqueline Nacache, *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, *op. cit.*, pp. 12-13.
[622] Genette définit la paralipse comme une « ellipse latérale » qui ne saute pas par-dessus un moment mais passe simplement à côté, Gerard Genette, *Discours du récit*, Paris, Points, 2007 p. 42.
[623] Jacqueline Nacache, *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, *op. cit.*, p. 185.

données mêmes de la représentation[624]. » Pas plus que l'ellipse, l'infilmé, tel que le conçoit Nacache, n'a vocation à être comblé ou imaginé, c'est une absence de la représentation et de la narration, un vide qui appartient au film en tant que tel et qui en détermine les contours autant que son contenu objectif. Les propositions de Nacache et de Bourget éclairent le rôle essentiel de l'ellipse dans la constitution de l'esthétique du cinéma classique et des tensions qui la traversent. Bien que fondée sur l'analyse d'un corpus étatsunien, l'approche rhétorique de Nacache offre un cadre fécond pour analyser les tensions entre retenue et expressivité, intime et épique, à l'intérieur du cinéma de Lean, dont l'ellipse, nous le verrons, serait le point de bascule dialectique dépassant la simple opposition pour mieux en saisir les relations, équilibres et permutations.

Bourget, évoque la double dimension de l'ellipse : l'une esthétique, qui privilégie l'allusion et l'indirection à la monstration, l'autre éthique, qui interdit les représentations choquantes d'une violence trop directe et d'une sexualité explicite[625]. Cette dimension éthique peut être rapportée à l'action de la censure. Le Motion Picture Production Code aux États-Unis et le British Board of Film Censors ont constitué deux organes d'autorégulation pour les deux industries établissant des conventions et des limites afin de répondre aux pressions de lobbys divers, d'éviter les interdictions politiques et les poursuites judiciaires[626]. Dans son contexte historique, le cinéma de Lean suit les évolutions de la société et de l'industrie, comme en témoigne l'écart entre un film comme *Brève Rencontre* en 1945 où l'adultère n'est non seulement pas représenté mais reste dans le domaine du désir inassouvi, et *La Fille de Ryan* en 1970 qui se montre explicite dans sa représentation de la sexualité.

Au-delà des questions de censure, l'ellipse, même lorsqu'elle porte sur le champ des interdits « éthiques » (sexualité, violence et mort), est toujours avant tout un principe de régulation esthétique qui met en jeu la tension entre les excès mélodramatiques et une approche qui privilégie le silence et l'allusion. La répression tsariste des manifestants socialistes dans *Docteur Jivago* fait ainsi l'objet d'une paralipse, puisqu'à la représentation du choc entre les

[624] *Ibid.*, p. 189.
[625] Jean Loup Bourget, « D'un classicisme l'autre, Poussin, Ford, Hawks », in, Jean Loup Bourget et Jacqueline Nacache (dir), *Le Classicisme Hollywoodien op. cit.*, p.28.
[626] Voir le chapitre intitulé « l'auto-régulation une organisation du silence », qui revient sur le système d'autocensure mise en place par l'industrie pour faire face aux conflits juridiques et aux pressions commerciales et politiques qui pesait sur elle, et le rôle de cette régulation dans la constitution du style caractéristique du classicisme hollywoodien, in Jacqueline Nacache, *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, *op. cit.*, pp.219-240. Pour une histoire synthétique du BBFC voir Jeffrey Richards, James C. Robertson, « British Film Censorship » in Robert Murphy (dir), *The British Cinema Book*, *op. cit.*, pp.67-77.

cavaliers et les manifestants est substituée un gros plan sur le regard horrifié de Jivago témoin impuissant de la scène (fig. 7.5.1) ; plus tard une flaque de sang sur la neige suffit à évoquer la tuerie (fig 7.5.2). Dans ce cas précis, l'élision de la violence met en valeur ce que l'on refuse de montrer. Il y a retenue et indirection, mais celle-ci est au service de l'émotion mélodramatique. Les gros plans sur Jivago et sur la flaque de sang sont, à ce titre, particulièrement éloquents : ce sont des images-affections qui condensent toute la violence occultée dans le hors champ. L'expression d'horreur et les larmes dans les yeux de Jivago, le contraste du rouge sur le blanc se chargent d'une intensité d'autant plus forte que la cause n'a pas été montré. Ces deux détails résument à eux seuls l'ensemble de l'événement ; ils en donnent à la fois une lecture affective et morale, c'est-à-dire mélodramatique, mais qui se nourrit de l'ellipse. La procédure s'apparente à une forme de déplacement métonymique. Comme l'écrit Christian Metz, en empruntant la terminologie et les distinctions de Roman Jakobson, la métonymie procède d'un rapport de contiguïté spatial, temporel et même conceptuel : « un élément du film devient jusqu'à un certain point le symbole d'un autre (métonymie) ou d'un ensemble filmique plus vaste (= synecdoque), et ces éléments appartiennent tous à l'horizon référentiel du film : à sa diégèse, ou, en son absence, à quelques champs "périphériques" d'expérience[627]. »

Comme nous l'avons suggéré plus haut, c'est un élément important du style de Lean, l'œuvre abonde en détail d'objets, de vêtement ou de décors isolés par la caméra, souvent répétés et étroitement associés à un personnage au point d'être partie intégrante de sa caractérisation à l'écran qui, à la faveur d'une ellipse, viennent condenser une situation ou symboliser ce qui ne peut être directement représenté à l'écran. Le châle de Madeleine Smith tombé dans l'herbe ou l'escarpin rouge de Jane Hudson abandonné sur le balcon d'une chambre sont des exemples de ces déplacements métonymiques qui renvoient à un infilmé sexuel. Dans les deux cas, un élément de la diégèse, ici un vêtement, en symbolise d'autres auxquels il a été étroitement associé par une relation de contiguïté. La chute de ces vêtements fonctionne comme une synecdoque d'un déshabillage impossible à montrer et désigne par extension la nudité de leur propriétaire ainsi que l'acte de s'offrir à un homme. Dans *Vacances à Venise*, l'escarpin rouge concentre toute l'attention sur le premier plan, tandis que dans la profondeur seul un froissement de rideau dans l'encadrement d'une porte signale la présence hors champ de Jane et Renato. La chute du vêtement est aussi métaphorique, représentant l'abandon des résistances et l'acceptation par la femme du désir masculin. L'effacement des amants à l'arrière-plan

[627] Christian Metz, *Le Signifiant Imaginaire*, Paris, Christian Bourgois, 1977, 2002, pp. 239-240.

suggère aussi une forme de mise à distance ; l'escarpin isolé à l'intérieur du cadre est l'expression pathétique de la solitude et de l'éphémère, une image-affection où se reflète les éclats lumineux d'un feu d'artifice lointain mais relégué hors-champ, de là tout comme les deux amants ne laissent à l'écran qu'un lointain reflet d'ombres et de lumière, l'imagerie romantique de la passion est ainsi mise à distance.

Par-delà la lecture affective du film (au sens deleuzien du terme), ces exemples illustrent la proximité entre métaphore et métonymie déjà soulignées par Metz et Genette avant lui pour qui les opérations symboliques se situent « à l'entrecroisement du métaphorique et du métonymique[628] ». La métonymie et la métaphore procèdent effectivement par substitution d'un objet par un autre, par proximité spatiale ou conceptuelle dans un cas, par vertu d'une ressemblance dans l'autre. Les deux figures se recoupent souvent ; en témoignent les exemples de *Madeleine* et de *Vacances à Venise* : le châle ou la chaussure sont des synecdoques directement rattachées aux personnages dans la diégèse, mais leur chute au sol invite à une analogie avec l'abandon des résistances dans le cadre d'une séduction érotique. Paul Verstraten parle de « la force contaminatoire de l'ellipse[629] ». De fait les glissements de la métonymie vers la métaphore sont renforcés par les ellipses qui, en retranchant une portion de temps et d'espace, instaurent, par-delà la continuité spatiale et temporelle, de nouveaux rapports entre les images, ouvrant la possibilité des déplacements métonymiques et métaphoriques, des effets de litotes ou d'hyperboles et de leur combinaison. Dans le cinéma de Lean, l'infilmé sexuel se prête souvent à la métaphore, à travers ce que Jacques Gerstenkorn appelle les « analogies par montage » : la juxtaposition de deux éléments distincts, mais entretenant un rapport de similitude, que celle-ci soit sonore, visuelle ou idéelle[630]. De fait, dans les exemples qui nous intéressent comparaison et métaphore, de même que procès métonymique ou métaphorique, ne sont pas clairement distincts. Ces notions se recoupent et relèvent le plus souvent d'une combinatoire complexe, mobilisant aussi bien le contenu diégétique des images, l'expressivité propre du plan et les ressources du montage. Le détail de l'escarpin dans *Vacances à Venise* se trouve ainsi au centre d'un réseau d'allusions sexuelles et romantiques, complétées par les éclats lumineux d'un feu d'artifice en face de la chambre des deux amants. Dans les plans précédents, les fusées et les explosions colorées ont été montrées en montage alterné avec les deux amants

[628] *Ibid.*, p. 240.
[629] Paul Verstraten, « L'ellipse, catalyseur au cinéma », in *Ellipses, Blancs, Silences*, Université de Pau, Actes du colloques de Cicada, 1990, p. 205.
[630] Voir Jacques Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, *les figures de l'analogie dans les films de fiction.* Paris, Méridiens-Klincksieck, 1999, pp. 56-58.

enlacés, établissant ainsi une analogie entre l'acte sexuel et les déflagrations du feu d'artifice, le déchainement d'énergie et la jouissance de l'orgasme.

La métaphore sexuelle, dans *Madeleine*, offre une combinaison tout aussi complexe, où la substitution métonymique et métaphorique s'accompagne également de la comparaison par juxtaposition. Le montage permet ainsi de comparer les pas de danse esquissés par Madeleine et Emile, et ceux d'un couple de danseurs anonymes dans le bal du village voisin. Le film contraste ainsi la timidité des pas de danse initiés par Madeleine, et la raideur hésitante d'Emile, avec la vigueur du couple paysan emporté par le rythme effréné de la musique. Nous pouvons déjà y voir un indice des frustrations à venir de l'héroïne avec son amant. Madeleine se saisit de sa canne d'Emile pour mieux l'entrainer dans la danse. La canne, comme le relève Mélanie Williams, est un symbole explicitement phallique : synecdoque de la virilité d'Emile et, par extension, du pouvoir patriarcal[631]. Le geste de Madeleine, qui prend l'initiative de la danse, est aussi un défi au pouvoir masculin, la danse fonctionnant comme un substitut de la relation sexuelle, d'autant plus qu'ici l'image des danseurs paysans vient se glisser dans l'interstice laissé par l'ellipse des rapports entre Emile et Madeleine ; leurs poses exubérantes, voire obscènes, leurs visages en sueurs et les regards chargés de désirs qu'ils s'échangent durant la danse explicitent la nature érotique de leur duo (figure 1.8.2). Pierre Berthomieu étend la lecture métaphorique de la séquence au fondu enchainé assurant la transition entre la salle de bal et le châle dans l'herbe, comme une figuration du « relâchement de l'ardeur accumulée[632] » : la chorégraphie de la caméra et des personnages établit de fait un effet de contraste entre le travelling arrière à la fin de la danse, et l'image du couple qui se précipite vers la sortie en arrière-plan, que vient résoudre le lent fondu enchainé qui peut évoquer la détente après l'orgasme. L'ellipse soutient, ici, l'expressivité mélodramatique : elle est la condition même d'une forme excessive où l'ensemble des paramètres filmiques sont mobilisés pour rendre compte non seulement de la montée et de la redescente de l'émotion, mais aussi de ce qui se trouve en excès et ne peut être directement représenté.

L'analogie entre la danse et l'acte sexuel, et la nature comme cadre privilégié de l'accomplissement érotique, sont redéployées dans *La Fille de Ryan*, entre la séquence de la nuit de noces et celle de l'adultère en forêt. L'étreinte entre les deux nouveaux mariés est montée en alternance avec les couples de danseurs qui poursuivent la fête juste en dessous de

[631] Melanie Williams, *op. cit.*, p. 105.
[632] Pierre Berthomieu, *Directed by David Lean* film figurant en supplément du DVD *Brève Rencontre* (David Lean, 1945), coffret « David Lean les premiers chefs-d'œuvre », Carlotta Films, 2011.

leur fenêtre, tandis que les ébats de Rosy avec Doryan dans les bois sont juxtaposés avec la flore environnante. Ces comparaisons ne servent plus à désigner le spectacle interdit, mais plutôt à orienter notre interprétation : les danseurs montrent plus de passion sensuelle que les deux époux timides, et l'insistance sur la nature rend compte de la plénitude ressentie par l'héroïne dans les bras de son amant. La richesse métaphorique des ellipses sexuelles, que l'on retrouve jusque dans un film où l'acte est intégré à la représentation, se place définitivement du côté de l'expressivité. L'intimité sexuelle des personnages fait l'objet d'un traitement hyperbolique fait de correspondances avec l'environnement immédiat, qui peuvent même se charger d'une résonnance cosmique comme dans *La Fille de Ryan*, où l'alternance entre le visage de Rosy et les pétales d'un pissenlit emportés par le vent, et la lumière du soleil à travers la cime des arbres semble faire participer toute la nature à son extase. L'intensification rhétorique découlant des analogies par montage ou les effets de saturation visuelle produits par les fondus enchainés, s'alignent en partie sur l'esthétique mélodramatique de l'excès, dont les choix formels participent d'une pression exercée sur la surface du monde pour y faire affleurer, fût-ce seulement par le biais indirect de la métaphore, les dimensions occultées : la représentation tabou des affects mobilisés par l'expérience intime de la jouissance (ou de son absence).

3) L'individu dans l'Histoire : paradoxe et synthése dialectique entre la litote intime et l'hyperbole épique (*Heureux mortels, Lawrence d'Arabie, Docteur Jivago*)

Selon Jacqueline Nacache, l'ellipse occupe un rôle de premier plan dans la narration mélodramatique : le mélodrame hollywoodien « se donnant volontiers pour but de conter non de brefs segments de l'existence des personnages, mais des destinées entières[633] ». La spectacularisation pathétique propre au mélodrame emploie l'ellipse de façon à condenser ces longues durées pour ne conserver qu'une accumulation intensive d'obstacle et de péripéties, donnant à l'existence des protagonistes l'apparence d'une destinée irréversible[634]. En d'autres termes, en élaguant les répétitions du quotidien, les plages de non-événements, pour ne conserver que les tournants majeurs, le récit classique suggère un ordre secret derrière le caractère contingent de l'existence et travaille également une forme d'accélération temporelle

[633] Jacqueline Nacache, *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, *op. cit.*, p. 67.
[634] Sur le rôle des ellipses dans la création d'une impression de fatalité irréversible, voir l'analyse proposée par Nacache de *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), *Ibid.*, pp. 69-71.

qui rapproche toujours un peu plus l'histoire de son dénouement, conférant au récit une urgence qui participe pleinement de l'intensification mélodramatique. Les mélodrames de Lean comme *Heureux mortels* ou *Brève Rencontre,* qui, à première vue, se revendiquent d'une approche réaliste ancrée dans le quotidien sans éclats de personnages ordinaires, participent en réalité pleinement d'une telle réduction, concentrant l'attention sur les événements décisifs de l'histoire de leurs protagonistes. *Heureux mortels* en particulier concentre sa chronique de la famille Gibbons autour des tournants décisifs (emménagements, déménagements, mariages, morts, naissances), qui tous soulignent, à leur manière, l'irréversibilité du temps et contribuent au sentiment de nostalgie.

Mais au-delà de la dimension nostalgique, le traitement elliptique de la vie des Gibbons facilite surtout les parallèles avec l'Histoire nationale et l'identification des destinées individuelle avec le devenir collectif de tout un peuple. Chaque ellipse temporelle est accompagnée par un événement culturel ou politique important de l'entre-deux guerre qui permet de marquer le passage des années. Le plus significatif de ces événements, et celui où le rôle de l'ellipse est le plus évident, est la mort du roi Georges V en 1935, qui, en vertu du montage, suit immédiatement le décès du fils ainé des Gibbons et fait résonner le deuil privé avec le deuil national. Le fondu enchainé, depuis les regalia placés devant le cercueil du défunt souverain vers le portrait de son successeur Edouard VIII représenté sur le calendrier de l'année 1936 est une autre ellipse lourde de signification (figure 7.4.1). Le calendrier est enlevé de la cheminée et jeté par Ethel Gibbons avec pour seul commentaire : « C'est bientôt la fin de l'année de toute façon » (Figure 7.4.2). Le fondu enchainé, souligne a priori la continuité de la couronne selon le principe héréditaire, mais l'ellipse enjambe la crise constitutionnelle entrainée par l'abdication d'Edouard VIII, le geste d'Ethel est une allusion à cet événement dont le film ne dira par ailleurs pas un mot. Mélanie Williams suggère que Coward aurait souhaité aborder plus explicitement l'abdication, mais a dû composer avec la censure gouvernementale[635]. Cependant, l'ellipse de la crise et surtout de ses raisons (la volonté du roi d'épouser une femme divorcée allant ainsi contre les règles de l'Église d'Angleterre dont il était de facto le chef suprême) fait écho à une autre absence du récit : la liaison de Queenie avec son amant marié et les années passées à l'étranger après sa fugue. On retrouve, dans les deux cas, le thème de la faute à l'égard de l'institution du mariage, et de l'abandon de sa place et de son devoir. Le retrait du portrait d'Edouard VIII intervient au début de l'épisode qui voir le retour de Queenie, repentie et mariée. Le jeu des ellipses souligne les parallèles entre la sphère privée

[635] Melanie Williams, *op. cit.*, pp. 29-30.

et la sphère publique, entre le mélodrame de la famille Gibbons et le drame historique de la nation britannique. Le balancement entre le privé et le public permet des effets d'amplifications, mais aussi de contrepoint : la crise politique entrainée par la défection du monarque est contrebalancée par le retour de la fille prodigue et la restauration de l'unité familiale.



Figures 7.4.1-7.4.2 *Heureux mortels* : la transition en fondu enchainé des regalia vers le portrait d'Edward VIII sur le calendrier du salon suggère la continuité entre la nation et la famille (en haut) ; sur un mode plus irrévérencieux la crise de l'abdication est résumée à travers la réorganisation de l'intérieur du foyer : Ethel enlève et jette l'image du roi déchu (en bas).

Docteur Jivago offre la manifestation la plus systématique et la plus évidente de la manière dont l'intime et l'historique, les drames personnels et collectifs, se répondent dans un mouvement de balancier. Dans ce récit aux destins croisés, le vaste mouvement de la société monarchique vers l'établissement du nouvel état soviétique façonne la trajectoire des personnages, mais en retour les événements historiques ne sont vus qu'au prisme de leurs drames personnels. Il nous faut revenir à nouveau sur la séquence de la répression des socialistes par l'armée du tsar : la paralipse sur le visage de Jivago (fig. 7.5.1) s'insère à l'intérieur d'une autre ellipse, celle du viol de Lara par Komarovski. Les absences du récit contribuent à renforcer l'effet d'entrelacement des destins induit par le montage alterné (Nicolas Saada, parle d'un « grand moment de montage attractif[636] »). La rencontre de ces deux événements sans lien direct, si ce n'est qu'ils ont lieu au même moment et dans les rues de Moscou, participe d'un effet d'expressivité hyperbolique qui peut évoquer le montage des attractions. Cependant, l'ensemble ne repose pas sur un effet de choc entre deux éléments hétérogènes, mais bien sur la démarche elliptique qui évite une violence trop directe et rassemble les deux événements dans l'infilmé. La séquence de la répression est insérée entre deux plans sur le traineau : le premier montrant Komarovski qui force Lara à l'embrasser, le second un gros plan de Lara apparemment prostrée avant qu'elle ne descende du traineau. La charge des cavaliers tsaristes vient donc se substituer au rapport sexuel forcé dont seules les prémices et la conclusion nous sont montrées. La rencontre violente entre les cavaliers et les manifestants n'existe qu'à travers la bande-son, et l'expression de choc et d'horreur affichée par le visage de Jivago. Si nous voyons le commencement de la charge et la dispersion chaotique de la foule, le massacre lui-même est relégué hors champ et n'existe visuellement qu'à travers les traces de sang laissé sur la neige. Le détail métonymique du sang sert justement de point de bascule dialectique par lequel le drame privé de Lara et celui public de la manifestation, symptôme des maux politiques qui vont conduire au déchirement de la Russie, sont rabattus l'un sur l'autre. Le sang fonctionne comme une synecdoque de la tuerie ; il en est la trace, mais il est aussi évocation métaphorique de la défloration violente de Lara par Komarovski (figure 7.5.2), d'autant plus que l'insert est immédiatement suivi par un gros plan sur le visage prostré de Lara (figure 7.5.3).

[636] Nicolas Saada, « David Lean, un immense artiste souvent sous-estimé », *Les Inrockuptibles*, 14 Juillet 2011, https://www.lesinrocks.com/cinema/david-lean-un-immense-artiste-souvent-mesestime-39123-14-07-2011/, consulté pour la dernière fois le 27/07/2023.







Figures 7.5.1-7.5.3 *Docteur Jivago* : le visage et le regard horrifié de Jivago témoin du massacre (en haut) ; le sang des manifestant sur la neige (au milieu) ; le visage prostrée de Lara après avoir été violée par Komarovski (en bas). La flaque de sang sert de synecdoque à la violence politique tout en métaphorisant la défloration brutale de Lara. Le montage rabat l'un sur l'autre le drame privé et le drame politique.

La tragédie individuelle et le drame collectif sont mis sur le même plan soulignant la réversibilité du procès métaphorique puisque chacune peut s'envisager comme la métaphore de l'autre. À ce titre, la paralipse sur le visage de Jivago est aussi éloquente que la fusion par le montage du viol et de la répression étatique ; la violence de l'Histoire et les bouleversements sociaux sont envisagés non pas dans leurs déterminations objectives, mais filtrées par une subjectivité, incarnées dans ce regard qui sert de repère moral dans le chaos des événements. L'assimilation de la violence intime subie par Lara à celle de l'état annonce à un degré moindre cependant, l'association de Lara toujours médié par le regard de Jivago avec la nature russe qui la désigne pour la sensibilité du poète comme l'incarnation de l'élan vital contre le mécanisme totalitaire. Ici la flaque de sang vue par Jivago suggère une continuité entre le corps contraint de Lara et l'oppression du peuple russe. L'articulation de l'historique et de l'intime constitue un équilibre toujours réversible qui rejoint celui de la grande forme et de la petite forme de l'image action : entre une perspective totalisante où la violence d'une situation historique envahie jusqu'à l'intimité des individus et infléchie le cours de leurs destinées, et une autre plus parcellaire où ce sont les tragédies individuelles qui révèlent le drame historique et collectif, au risque de réduire ce dernier à un simple écho hyperbolique des premières.

Dans ce mouvement de balancier, il n'est pas tant question d'aboutir à une synthèse dialectique que de mettre en relief des tensions inconciliables dont l'écart est en lui-même constitutif du projet esthétique et dramatique. L'importance accordée au regard immédiatement expressif de Jivago, comme principal intermédiaire entre nous spectateur et la représentation des tumultes de l'Histoire, désigne la place du sujet dans le monde, partagé entre sa sensibilité intérieure et les contraintes du milieu où il se trouve. Les regards de Laura Jesson et de Mary Justin, de Madeleine Smith puis de Lara, souvent mis en valeur par un bandeau de lumière, auxquels doivent être ajoutés l'œil de Jane Hudson collé à l'objectif de sa caméra et le regard de Lawrence fixé avec intensité sur la flamme d'une allumette, sont autant de synecdoques d'une subjectivité qui interroge sa relation au monde, les représentations et les désirs qui l'orientent et la façonnent. Ils ouvrent aussi bien la possibilité du simple partage de la perception sous les formes courantes du raccord regard et du champ-contrechamp entre regardant et regardé[637], que celle d'entrevoir l'activité mentale sous la forme du souvenir extériorisé dans

[637] Sur cette forme courante d'insertion de la subjectivité dans le texte filmique — subjectivité devant s'entendre ici dans un sens simplement perceptuel lorsque la caméra nous fait partager le regard d'un personnage,voir Edward Branigan, *Point of View in the Cinema*, Berlin, De Gruyter, 1984, pp. 103-119.

un flashback ou bien du fantasme présenté sur le mode de la projection[638]. Dans un film comme *Brève Rencontre,* la dimension subjective est renforcée par la voix off de l'héroïne, un procédé que l'on retrouve, mais de manière moins systématique dans *Les Grandes espérances* et *Les Amants passionnés*. Cependant, si le regard peut être le signe d'une ouverture sur la subjectivité du personnage, y compris sur les tumultes de sa vie intérieure, il est aussi souvent interrogation, défi lancés au spectateur de percer à jour et de comprendre l'individualité qu'il manifeste. Le regard caméra à la fin de *Madeleine* est emblématique de ce type d'adresse qui nous enjoint à élucider l'énigme du personnage.

Le détail des lunettes de motos à la fin de la séquence de l'accident dans *Lawrence d'Arabie* (figure 7.6.1), et celui des lunettes de Pacha (figure 7.6.2) lors de sa disparition sur le front dans *Docteur Jivago*, produisent une impression similaire d'énigme, doublant « l'effet de litote » dû à l'ellipse de la mort « d'un effet de mystère[639] ». Ici, l'ellipse de l'instant mortel est aussi l'ellipse de l'image dérangeante du cadavre qui fait l'objet d'un déplacement métonymique vers la moto couchée sur le côté, et les lunettes dans *Lawrence d'Arabie* et dans *Docteur Jivago*. Dans les deux cas, les objets sont substitués à leurs propriétaires, à des personnages avec lesquels ils ont jusqu'à présent été systématiquement associés. Qu'ils soient tombés au sol ou suspendus à un arbre, ces objets abandonnés figurent par métaphore la trajectoire d'un corps, sa chute où son vol plané, voire son démembrement si l'on considère l'écart spatial séparant la moto et les lunettes de Lawrence. Ce motif de la chute d'un objet est une métaphore courante de la mort dans le cinéma classique ; au début de *Citizen Kane*, une boule de cristal brisée marque le décès du protagoniste, dans *L'Inconnu du Nord-Express* (Alfred Hitchcock, 1951) les lunettes de Miriam Haines tombent dans l'herbe lors de son assassinat. *Docteur Jivago* reprend d'ailleurs à ce film de 1951 le détail du reflet dans les verres des lunettes : chez Hitchcock l'assassinat de Miriam est vu dans ce miroir déformant, dans le film de Lean les verres de Pacha reflètent simplement l'avancée d'une colonne de soldat dans la neige. Chez Lean, les lunettes servent surtout à désigner une absence, en dessinant les contours de ce qui fut et qui n'est plus là. Celles de Lawrence et de Pacha évoquent leurs visages, mais désolidarisé de leurs propriétaires, elles soulignent leur disparition tout en maintenant présent leur souvenir. Le mystère de l'instant mortel, aussi irréductible que

[638] Dans sa typologie des différentes formes de subjectivation au cinéma, Branigan appelle projection toute production d'espace dont l'origine sans être directement reliée au point de vue physique d'un personnage lui est néanmoins attribuée par le biais d'un cadrage évoquant métaphoriquement son regard et renvoyant à son activité mentale, *Ibid.*, pp. 132-138.
[639] Pierre Berthomieu, *Hollywood Moderne*, *op. cit.*, p. 626.

l'expérience intime de l'extase sexuelle, ne semble pouvoir se manifester à l'écran que sous la forme paradoxale d'une impossibilité : une présence absente qui instaure au cœur de la représentation le tremblement de l'infilmé.



Figure 7.6.1-7.6.2 *Lawrence d'Arabie* (en haut) et *Docteur Jivago* (en bas) : Les lunettes abandonnée marque l'ellipse de l'instant mortel, elles sont synecdoque d'un regard et par extension d'une subjectivité, et de sa disparition dans la mesure où elle dessine les contours d'une absence, n'ouvrant.

Les lunettes sont évidemment des synecdoques du regard et par extension de la subjectivité. Le traitement allusif des deux séquences les rapproche du paradigme indiciel de la petite forme de l'image-action ; ce sont des indices qui renvoient à une béance dans le récit :

celle laissée par le refus de représenter directement la mort du personnage et qui, au-delà, nous confronte à l'énigme d'une subjectivité qui s'est évanouie dans le néant. Tout le récit de *Lawrence d'Arabie* est motivé par la tentative d'élucider le mystère de Lawrence, de comprendre le disparu dont les contemporains, prisonniers de leur propre subjectivité, présentent une succession de portraits contradictoires. L'exemple de *Docteur Jivago* renforce la part d'énigme irréductible attachée à l'appréhension de la subjectivité d'un individu. Les lunettes correspondent au second type d'indice elliptique, celui qui renvoient à plusieurs situations potentielles : lorsque nous voyons les verres de Pacha dans la neige, nous sommes incités à croire qu'il est mort, mais son retour sous le nom de Strelnikov apporte un démenti à cette interprétation. Les lunettes sont ici un trompe l'œil dissimulant en réalité un autre mystère (la transformation de l'étudiant idéaliste, en un révolutionnaire fanatique et inflexible). Elles sont transformées en miroir opaque et en viennent ainsi à symboliser une subjectivité elle-même opaque, partagée entre deux identités. En dépit de la fixité de la caméra, ces deux plans fonctionnent sur la dynamique de mouvements contradictoires : la concentration du gros plan sur un détail, et l'évocation d'un décor qui déborde inévitablement des limites de ce cadre étroit : d'une part le microcosme d'une subjectivité, même absente, résumée dans la synecdoque des lunettes ; de l'autre le macrocosme d'un paysage qui désigne par métonymie l'immensité du monde. Les lunettes de Lawrence ouvrent littéralement sur l'infini du ciel, à l'inverse celles de Pacha ramènent au centre du cadre le hors-champ englobant le milieu géographique (la forêt) et la situation historique (la guerre) sous la forme miniaturisée du reflet des soldats en marche sur le champ de bataille.

Conclusion

Le classicisme revendiqué de Lean s'exprime avant tout dans le primat accordé à la narration. Nous avons montré à travers l'exemple de la séquence d'ouverture des *Grandes Espérances*, comment les choix de mise en scène s'inscrivent dans un paradigme classique qui met en avant le diégétique et tout entier structuré autour de l'enchainement causal de l'action. L'analyse montre également la récurrence de la structure en quatre actes identifiés par Kristin Thompson comme une caractéristique du récit cinématographique classique. Les tournants narratifs qui structurent le passage d'un acte à l'autre apparaissent renforcer la dimension tragique de l'arc narratif de Lawrence, en mettant en avant son hubris et les pressions extérieures qui l'orientent vers sa chute. Cette approche du récit témoigne d'une aspiration à l'unité et à la clôture, toutefois, ce cadre normatif reste le plus souvent au service d'une

dramaturgie héritée (et parfois directement adaptée) de la tradition mélodramatique du théâtre et du roman du XIXe siècle plutôt que du « classicisme » au sens que revêt ce mot dans l'histoire de l'art ou de la littérature. Le classicisme de David Lean est traversé de tensions que nous avons rassemblées autour des deux pôles de l'intime et de l'épique qui partagent la filmographie entre les premiers mélodrames anglais et les grandes fresques historiques des années 1960, mais qui travaillent également les films individuels. D'un côté le romantisme du sentiment qui se concentre sur la vie domestique, les émotions et l'intériorité et de l'autre la confrontation avec le monde extérieur et les forces sociale, politique, historique qui le traverse.

La typologie deleuzienne de l'image-mouvement et particulièrement les catégories polarisées de l'image-affection (entre surface immobile et mouvement intensif) et de l'image-action (entre la grande forme et la petite forme) cristallisent la dialectique de l'expressivité et de la retenue, mais également celle, romantique, du fragment, ou du détail, et de la totalité qui entend saisir dans le fini de l'œuvre l'infini du monde ou l'universel dans le détail singulier. L'ellipse en tant que procédé essentiel de toute narration, qui occupe une fonction particulière dans le cinéma, britannique et hollywoodien, de régulation de la représentation, joue un rôle central dans le déploiement de cette dialectique et ouvre de nombreuses possibilités expressives. Parce qu'elle se trouve au croisement des processus métonymique et métaphorique, des effets de litote et d'hyperbole, l'ellipse est le point névralgique des tensions esthétiques du cinéma de Lean, elle rend évidents, les contrastes autant qu'elle en opère la synthèse. Elle joue ainsi un rôle crucial dans l'approche mélodramatique de l'Histoire, en instaurant un dialogue et des échanges constants entre la sphère de l'intime, du destin propre des individus et celle épique, par son ampleur, des destinées collectives. Le mouvement de balancier entre l'histoire des personnages et l'Histoire des peuples, que nous avons étudié dans *Heureux mortels* et surtout *Docteur Jivago*, relève d'une mélodramatisations de l'Histoire à travers la transcription systématique des forces politiques et sociales qui la constitue en drame privé qui la reflète et la résume. Les glissements du drame individuel ou privé au drame collectif et inversement, interroge ainsi la place de l'individu dans l'Histoire, mais ouvre également sur un questionnement plus vaste et romantique aux implications plus existentielles sur son rapport au monde, voire sa place au sein de l'univers qui passe notamment par le paysage. Le jeu des correspondances cosmiques permis par l'ellipse, comme dans le raccord de l'allumette dans *Lawrence d'Arabie*, déploie sur un mode plus mystique la même dialectique qu'entre l'intime et l'Histoire. Le paysage en plan général au milieu duquel se détache une frêle silhouette humaine, tout comme le détail isolé des lunettes réfléchissant le paysage alentour, exemplifie

les paradoxes du cinéma de Lean entre microcosme et macrocosme. Ces contrastes structurent le traitement du thème de la nature romantique, et la présentation du motif du paysage comme site d'une rencontre entre la fragilité du sujet humain et l'immensité englobante de la nature.

Chapitre 8. Le sujet face au monde : Poétique du paysage dans le cinéma de David Lean

La litote des lunettes dans *Lawrence d'Arabie* et *Docteur Jivago* dessine les contours d'une absence, mais si l'objet désigne un vide, dans le sens où manque la présence concrète des corps, ce vide est « plein » d'une autre présence : celle de la nature qui déborde ici des arrière-plans pour s'imposer à la place laissée par le personnage. Cette présence ne devient pas, toutefois, complètement autonome, puisqu'elle reste indissociable de la présence spectrale du regard disparu. Ces images paradoxales où ni le personnage, désigné par un vide, ni la nature environnante, qui appartient pour l'essentiel au hors champ, ne sont véritablement présents ou absents, résonnent avec l'interrogation formulée par Martin Lefebvre sur la possibilité du paysage en tant que représentation autonome de la nature, dans le cadre d'un cinéma fondamentalement narratif centré sur les personnages et sur l'action[640]. Lefebvre, empruntant aux réflexions d'Anne Cauquelin sur l'émergence du paysage comme représentation autonome dans l'art occidental la distinction entre « lieu » et « paysage[641] », pose le problème sous la forme d'une tension entre deux modes d'appréhension de l'espace représenté : un mode narratif qui désigne l'espace comme le simple lieu de l'action subordonné aux événements qui s'y déroulent, et ce qu'il appelle le mode « spectaculaire », où images et sons sont traités pour eux-mêmes, c'est-à-dire pour leur impact sensible immédiat plutôt que leur fonction narrative[642]. André Gardies, qui propose une distinction similaire entre le lieu et le paysage, insiste également sur cette dimension de « spectacle au sein du spectacle[643] » qui caractérise le paysage cinématographique.

Spectacle et narration ne sont donc pas tant des tendances opposées, ce qui suggérerait une incompatibilité, que des possibilités concurrentes de la représentation filmique, chacune restant toujours présente à l'état latent quand l'autre domine. Surtout, lieu et paysage ne sont pas tant des réalités objectives que des interprétations possibles de l'espace, induites par les stratégies esthétiques déployées par le film, ce que Lefebvre appelle paysage intentionnel

[640] Martin Lefebvre, « Between Setting and Landscape in the Cinema », in Martin Lefebvre (dir), *Landscape and Film*, New York, Londres, Routledge, AFI Film Readers, 2006, pp. 19–59.
[641] Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Presse Universitaire de France, 1989, 2000 pp. 39-40.
[642] Martin Lefebvre, « Between Setting and Landscape in the Cinema », in Martin Lefebvre (dir), *op. cit.*, pp. 28–29.
[643] André Gardies, *op. cit.*, p. 143.

(« *intentional landscape* »), ou témoignant simplement de la libre subjectivité du spectateur[644]. André Gardies ne dit pas autre chose lorsqu'il désigne le paysage comme « une représentation de l'espace qui s'inscrit sur l'écran, sous la forme de lieux multiples et protéiformes, et que le filmologue doit éventuellement lire en tant que paysage[645] ». Lefebvre suggère que le paysage sur le plan spatial incarne ce qui résiste, au moins en partie, au récit, le spectacle de la nature risquant toujours de déborder événements et personnages en captant l'attention du public. De là les stratégies du cinéma classique pour contenir ces débordements « à travers des fonctionnalités techniques et narratives comme les points de vue subjectifs et les plans de transitions[646] », là ou un certain cinéma de la modernité affirme le paysage contre la logique classique du récit, à l'exemple des films de Michelangelo Antonioni comme *L'Avventura* (1960) où la disparition d'Anna (Léa Massari) ne laisse plus à l'écran que le paysage, ou bien la dernière séquence de *L'Éclipse* (1962) et ses espaces progressivement vidés de toute présence humaine[647].

La conception classique des films de Lean, tout en exploitant les possibilités spectaculaires du paysage, en contient a priori les débordements en le raccordant à la narration. Le paysage naturel est d'abord le lieu de l'action présenté dans des plans généraux qui font office d'exposition ou de transition, la configuration physique des espaces hostiles sauvages que sont la jungle ou le désert les désigne d'abord comme les lieux de l'épreuve héroïque. Toutefois, à la faveur des vastes panoramas permis par le format large, le paysage occupe une place de plus en plus importante, renforcée par un travail photographique attentif aux nuances de lumières et de couleurs et leurs variations au gré des changements atmosphériques. L'insistance de Lean lors du tournage de *Lawrence d'Arabie* sur la centralité des « arrière-plans, les chameaux, les chevaux, le caractère unique de l'étrange atmosphère que nous allons construire autour de notre histoire intime[648] » est déjà de cet ordre. Le paysage leanien est conçu comme indissociable du récit épique des individus engagés dans le vaste mouvement de l'Histoire. Le paysage, comme le suggère Gardies, s'il mobilise un regard en partie détaché des

[644] *Ibid.*, pp. 30–31.
[645] André Gardies, « Le paysage comme moment narratif » in Jean Mottet, *op. cit.*, p. 142.
[646] Texte original : « through technical and narrative functions such as subjective points of view or transitional shots », Martin Lefebvre, « Between Setting and Landscape in the Cinema », in Martin Lefebvre (dir), *op. cit.*, pp. 34-35, je traduis.
[647] *Ibid.*, pp. 38–44.
[648] Texte original : « the backgrounds, the camels, horses, and uniqueness of the strange atmosphere we are putting around our intimate story, lettre adressée à Sam Spiegel citée dans Kevin Jackson, *op. cit.*, p. 73, je traduis.

circonstances narratives, ne s'intègre pas moins aux stratégies discursives déployées par le film[649].

La question du regard est, à ce titre, fondamentale : elle rejoint la logique du contraste et du paradoxe que nous avons analysée au chapitre précédent et touche à l'essence même du paysage. Alors que le lieu relève d'abord d'une approche fonctionnelle de l'espace (c'est le lieu de l'action pouvant un incarner un système de valeur, mais qui est défini par le type d'action qui s'y déroule), le paysage est avant tout défini par le fait qu'il dépend toujours d'un regard : « il n'a de sens, à la différence du lieu, que par rapport au regard qu'il appelle, par rapport auquel même il se constitue[650] ». Comme l'écrit le théoricien Michael Jakob, le paysage ne va jamais de soi, la chose elle-même, le site n'a pas d'existence objective indépendante de ses représentations collectives ou personnelles : « le paysage est le résultat hautement artificiel, non naturel d'une culture qui redéfinit perpétuellement sa relation avec la nature[651] ». En d'autres termes, le paysage est toujours une représentation toujours entre les images artistiques, littéraires, mais aussi publicitaires ou touristiques en circulation dans l'espace culturel commun et la singularité ou la nouveauté d'une expérience personnelle. Jakob rappelle que le terme paysage est d'abord apparu dans la langue française afin de désigner spécifiquement un type de représentation artistique de la nature et non pas un point spécifique du monde[652] : « Le paysage contient le pays, mais il y superpose autre chose, désigné par le suffixe "age", il ajoute une perspective sur le pays ou bien une vue du pays, c'est-à-dire un regard[653] ». Le paysage apparait ainsi toujours comme l'élaboration commune d'une culture et d'une subjectivité et, à ce titre, inséparable du regard qui en est l'acte fondateur, ce que Michael Jakob propose de résumer par l'axiome : « P = N+S[654] », c'est-à-dire que le paysage est le résultat de la rencontre entre la nature et un sujet.

La question de l'intentionnalité du paysage pose le problème de ce que François Niney identifie comme le « partage du regard » permis par la caméra entre le metteur et son équipe, le public, et les personnages[655]. La mise en scène de personnages en position d'observation devant la nature, et dont on partage occasionnellement le point de vue fait partie des méthodes pour rattacher le spectacle du paysage à l'action et maintenir le primat de la narration. Le cinéma de

[649] André Gardies, « Le paysage comme moment narratif » in Jean Mottet, *op. cit.*, p. 144.
[650] *Ibid.*, p. 143.
[651] Michael Jakob, *Le Paysage,* Gollion, InFolio, 2008, p. 31.
[652] *Ibid.*, p. 32.
[653] *Ibid.*, p. 33.
[654] Michael Jakob, *op. cit.*, p. 34.
[655] François Niney, *op. cit.*, p. 11.

Lean abonde en plans ou enchainement de plans qui mettent l'accent sur le regard et sur l'action de contempler un paysage, même lorsque le paysage émerge dans l'effacement du personnage, la question de son fondement subjectif reste en suspens y compris à l'intérieur de la diégèse. Notre objectif, dans ce chapitre, sera donc d'analyser la présence et le rôle du paysage dans le cinéma de Lean, par-delà son statut de cadre de l'action dont la dimension spectaculaire participe de la quête d'une certaine ampleur épique. Nous reviendrons dans un premier temps sur l'héritage du romantisme à travers les motifs mobilisés par l'œuvre. Nous aborderons dans un second temps la question du paysage sublime, comme expérience à la fois de l'individuation et des limites du sujet. Nous conclurons par l'analyse de trois exemples emblématiques du traitement du paysage dans les superproductions de Lean : *Lawrence d'Arabie*, *La Route des Indes*, et *La Fille de Ryan*, qui nous paraissent refléter les modalités principales d'une dramaturgie du paysage organisé autour de la confrontation et de la nature, entre désir et conflit, affirmation et dissolution de l'individu.

A. La représentation romantique de la nature comme motif : l'observateur et le paysage, le nuage et la lune.

1) Deux motifs cruciaux : l'observateur et le paysage

> « L'homme se sait modeste face à l'infini naturel, mais loin de s'en offusquer il accepte sa place fragile et anonyme[656] »

Damien Ziegler décrit ainsi la posture romantique devant la nature telle qu'on la rencontre dans le célèbre tableau de Caspar David Friedrich, *Le voyageur au-dessus de la mer de nuage* (1818). La récurrence de la figure humaine de dos dans les paysages de Friedrich nous rappelle que le paysage est toujours chose vue, constituée par une subjectivité placée devant la nature. La position liminale de cet observateur en fait une figure de médiation privilégiée, à la fois double de l'artiste qui a vu la nature et figure ce regard à l'intérieur de son paysage et relais du regard des spectateurs invités à s'identifier avec le personnage anonyme qui occupe devant la nature une position analogue à la leur devant le tableau[657]. Le paysage est souvent présenté

[656] Damien Ziegler, *La représentation du paysage au cinéma*, Paris, Bazaar&co, 2010, p. 7.
[657] Pierre Watt, *Naissance de l'art romantique*, Paris, Flammarion, 1998, 2012, pp. 141-142.

comme une expérience subjective, où se joue le désir d'union avec la nature de la part de l'homme qui « accepte sa place fragile et anonyme ». Mais, si le voyageur devant la mer de nuages peut, fort de sa position surplombante, paraitre privilégié devant le paysage, d'autres tableaux comme *Le moine au bord de la mer* soulignent plutôt l'angoisse d'un écart irrémédiable entre la figure solitaire sur le seuil du tableau et la vaste étendue naturelle, image de l'infini, qui s'étale au-delà[658]. Le champ de l'art romantique ne saurait être limité aux peintures de Friedrich recourant à la figure de dos, mais ils montrent bien la manière dont le romantisme investit la dimension subjective du paysage pour faire de la relation entre ses deux termes constitutifs – la nature et le sujet humain – le thème principal de la représentation.

Le contraste des échelles constant dans les films de Lean où le paysage figure de manière proéminente met ostensiblement en scène cette tension entre le sujet, représenté par la figure dans le paysage, et la nature à l'immensité exaltée par le cadrage en plan d'ensemble ou en plan général. La figure de dos si caractéristique de l'art de Friedrich apparait peu en tant que tel dans les films de Lean. Le plan de Doryan de dos sur le rivage face au soleil couchant à la fin de *La Fille de Ryan* (figure 1.5.2), évoque immanquablement, en dépit de différences objectives[659], la composition d'un tableau comme *Le lever de lune sur la mer* (figure 1.5.1) en est une des rares occurrences. L'imagerie friedrichienne de la montagne prise dans les nuages, telte qu'on la rencontre dans *Le voyageur* mais aussi dans *Paysage montagneux dans la brume,* est, nous l'avons vu dans notre première partie, convoquée dans la séquence des Alpes des *Amants passionnés* (figure 1.6). Les deux observateurs ne sont pas de dos, mais la réalisation met en valeur le regard qu'ils portent sur leur environnement, d'abord à travers un panoramique depuis leurs profils vers les montagnes, objet de leur regard, puis à travers les champs-contrechamps. Les figures d'observateurs sont courantes chez Lean, l'image de la femme à la fenêtre est souvent reliée au paysage situé au-delà de la vitre quand elle ne devient pas l'écran de projection de paysages imaginaires, comme dans la séquence de rêverie de *Brève Rencontre*. Les raccords regards entre le personnage éponyme et la nature dans *Docteur Jivago* sont l'un des principaux procédés utilisés sinon pour introduire le paysage, du moins pour souligner son importance. Le regard et le paysage qui sont mis en relation dans ces séquences fonctionnent, par leur

[658] Voir l'analyse par Joseph Léo Koenner des paradoxes soulevés par la « *rückenfigur* » friedrichienne à la fois relais de l'artiste à l'intérieur du tableau et point d'identification pour le spectateur, mais aussi élément d'hétérogénéité à l'intérieur du paysage, soulignant l'écart entre la nature et l'observateur, *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*, Londres, Reaktion Books, 1990, 2009, pp. 245-262.

[659] Dans le film de Lean le personnage est un homme solitaire et la scène situe à la fin du jour là où le tableau présente trois femmes assises sur un rocher et quelques bateaux à voiles sur la mer au début de la nuit, mais la composition en profondeur du plan depuis le rivage ou se trouvent le personnage de dos jusqu'à un horizon de nuages d'où perce la lumière d'un astre est similaire à celle du tableau.

déploiement à l'intérieur des films et à travers la filmographie, comme des motifs qui contribuent à construire l'identité stylistique de l'œuvre, tout en la rattachant à des traditions antérieures.

Nous empruntons la notion de motif à Emmanuelle André qui, suivant Aby Wargburg, le défini comme « une figure dynamique » capable de « faire migrer entre elles les images fixes, prises dans un réseau circulatoire sans fin, fait de singulières ressemblances entre les œuvres et autres images tirées de la culture populaire[660] », mais également à partir de la nouvelle d'Henri James « *Le motif dans le tapis* », comme « lié à une mise en mouvement du travail créatif qui (…) crée une cohérence d'un livre à l'autre, mais s'élabore aussi au sein d'une œuvre unique à travers une mise en forme de l'œuvre par elle-même[661] ». L'esthétique du motif proposée par Emmanuelle André s'empare de la polysémie du terme, qui peut désigner à la fois « le sujet principal d'une œuvre », mais également le moteur de l'œuvre à la manière d'un thème musical qui se répète, se transforme, déploie ses possibilités dans le temps[662]. Son approche s'attache ainsi d'abord aux possibilités musicales du motif jouant sur la dimension temporelle de la musique et du cinéma, montrant comment un détail pictural par ses répétitions et les variations qu'elle entraine contamine l'ensemble des composantes de l'œuvre et en détermine la forme[663]. Sans négliger ces déploiements internes aux films, notre approche des motifs dans l'œuvre de Lean va principalement s'attacher à la circulation de certaines images entre les différentes œuvres, à leurs liens avec l'imagerie, poétique ou picturale, du romantisme, ainsi qu'à leurs transformations d'un film à l'autre.

Nous avons déjà nommé certains de ces motifs, dont le paysage monumental filmé en plan général dont l'immensité doit contraster avec la fragilité de l'observateur ou celle des silhouettes humaines perdues dans le lointain. Cette configuration est à la fois un trait familier du cinéma classique, les plans généraux fonctionnant comme des plans de situations : « un plan plus large offrant au moins une fois une vue suffisamment stable et vaste de l'ensemble du décor, de façon à ce que tous les autres plans qui composent la scène puissent lui être rapportés comme un de ses fragments[664] ». C'est aussi un marqueur du cinéma épique, la largeur du cadre

[660] Emmanuelle André, *Esthétique du motif, cinéma musique peinture*, Paris, Presse Universitaire de Vincennes, 2007, p. 14.
[661] *Ibid*. p. 14.
[662] *Ibid.*, p. 14. Voir également Anne Souriau, Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, pp. 1090-1091.
[663] À l'exemple du détail insistant des trois tableaux dans *La Nuit du Carrefour* de Jean Renoir (1932), analysés par Emmanuel André comme point de départ de sa réflexion. Emmanuelle André, *Esthétique du motif*, *op. cit.*, pp. 21-64.
[664] Texte original : « This is a wider shot providing a stable and large enough view of the entire setting at least once, so that each of the other shots that compose the scene may be referred to it as one its fragments », Jacques

servant à exalter l'immensité des lieux dans un genre souvent caractérisé par son gout du monumental. Le caractère sauvage situé en dehors de la sphère civilisée des grands espaces du *Pont de la rivière Kwaï* ou de *Lawrence d'Arabie* est, à l'image du film d'empire britannique et du western hollywoodien, une promesse d'action et d'aventures qui permet d'accomplir la dimension héroïque et dynamique de l'épique. Les paysages leaniens ne peuvent cependant être réduits à cette seule dimension monumentale en lien avec la thématique impériale ; ils sont aussi, comme nous allons tacher de le montrer, le point de bascule privilégié de la dialectique entre épique et intime, le site où peut s'effectuer la rencontre entre le microcosme d'une subjectivité et le macrocosme symbolisé par les éléments naturels. C'est le cas dans la séquence introductive d'*Oliver Twist* quand la jeune mère d'Oliver, perdue dans la lande déserte, lève les yeux vers le ciel où le passage d'un nuage vient occulter la lune. Ce regard levé vers le ciel exprime et projette une inquiétude devant le chemin à parcourir et l'approche de l'orage. Il évoque également, au regard de la situation du personnage vulnérable dans un environnement hostile, une prière adressée aux cieux : une imploration de la jeune femme déchirée entre les douleurs de l'enfantement et le chemin difficile qu'elle doit parcourir avant de parvenir à un refuge. La lune et le nuage apparaissent ici comme des symboles d'une nature tour à tour meurtrière et dispensatrice de vie, la manifestation sensible d'un ordre cosmique où les destinées humaines, incarnées ici dans les deux extrêmes de la mort et de la naissance, et les phénomènes naturels sont inextricablement liés.

2) Le ciel « organe du sentiment » : changements atmosphériques et variations émotionnelles (*La Fille de Ryan*)

Damien Ziegler voit dans « les arbres déchiquetés » au début d'*Oliver Twist* « un motif sorti tout droit de *L'arbre aux corbeaux* de Caspar David Friedrich[665] ». La zone inférieure du tableau, très sombre où s'accumulent des troncs d'arbres desséchés, contraste avec un ciel clair aux nuages épars et teintés de rose. Les branches des arbres arborent quelques bourgeons, tandis qu'au loin nous voyons un vol de corbeaux. Le tableau de Friedrich oppose la mort, le bas du tableau et la vie incarnée par le ciel clair, les oiseaux et les bourgeons, symboles évidents de renaissance. Le contraste entre la vie et la mort se retrouve dans l'ouverture du film de Lean, entre le décès de la mère et la naissance de son enfant. Toutefois, dans la première partie de la

Aumont, « The Invention of Place: Danielle Huillet & Jean Marie Straub's *Moses and Aaron* », in Martin Lefebvre, *op. cit.*, p. 7, je traduis.

[665] Damien Ziegler, *op. cit.*, p. 65.

séquence, si le décor de la lande est aussi aride que dans l'œuvre du peintre, le ciel n'a rien du symbole d'un retour à la vie ; au contraire, l'accumulation des nuages, et leur masse sombre enveloppant le bâtiment lointain aperçu au sommet d'une colline dans les ténèbres établit une atmosphère chargée de menace, et l'orage qui suit évoque plutôt les « paysages catastrophes[666] » de l'anglais Turner. Pour autant, aussi bien la lune que les nuages sont des motifs importants de la peinture de Friedrich et de l'art romantique.

Les levers de lune, les nuages ou les couchers de soleil, comme le rappelle Joseph Léo Koenner, sont liés à l'intérêt de Friedrich pour le passage entre l'invisible et le visible[667]. Friedrich compare le nuage à un voile qui excite l'imagination et suggère le vaste et l'infini dans un cadre limité[668]. Selon Pierre Watt, chez le paysagiste anglais John Constable, la dimension romantique repose sur « l'alliance de l'observation scientifique et d'une visée métaphysique[669] », l'étude de la nature se mettant au service d'une révélation panthéiste de la présence divine à travers le paysage[670]. Le ciel apparait pour Constable comme « le principal organe du sentiment[671] », dont les variations donnent au tableau sa tonalité affective, une idée que l'on retrouve dans la poésie et la pensée de Goethe à propos du motif des nuages[672]. Friedrich, sollicité par Goethe pour réaliser des études de nuages à partir du traité du météorologue Luke Howard, affirme au contraire une saisie essentiellement intérieure des choses, par-delà donc les limitations de l'œil physique et de l'observation scientifique, la vision du peintre devant révéler le mystère divin dans la nature ; le nuage par sa dimension vaporeuse et insaisissable, son caractère indéfini propice à la rêverie en est l'emblème[673]. Par rapport au mysticisme subjectif de Friedrich, l'approche de Constable et les réflexions théoriques de Goethe affirment plutôt un équilibre entre la sensibilité aux formes extérieures soutenues par une observation minutieuse et scientifique des phénomènes, et l'intuition subjective de l'artiste, seul capable de saisir « l'essence des choses » par-delà leurs formes extérieures[674].

---

[666] Nous reprenons ici l'expression employée par Pierre Watt pour désigner les tempêtes maritimes, les orages et les avalanches qui figurent de manière proéminente dans l'œuvre du peintre Pierre Watt, *op. cit.*, p. 166.
[667] Joseph Leo Koener, *op. cit.*, Reaktion Books, 1990, 2009, p. 112.
[668] Gabrielle Dufour-Kowalska, *Caspar David Friedrich. Aux sources de l'imaginaire romantique*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1992, p.65-66.
[669] Pierre Watt, *op. cit.*, p.89.
[670] *Ibid* pp. 88-89.
[671] *Ibid* p.86.
[672] Sur ce sujet voir Giovanna Pina, « Météorologie poétique : les nuages chez Goethe » in Jackie Pigeaud (dir), *Nues, Nuées, Nuages, XIVes Entretiens de la Garenne Lemot,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, https://books.openedition.org/pur/38569, consulté pour la dernière fois le 29/07/2023.
[673] Pierre Watt, *op. cit.*, pp. 35-36.
[674] Goethe, « Simple imitation de la nature, manière, style », *Ecrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1996, pp. 94-101, sur ces deux conceptions de l'art Pierre Watt, *op. cit.*, pp. 32-45.



Figure 8.1 *La Fille de Ryan* : l'ouverture de *La Fille de Ryan* capture les variations lumineuses de l'aube et le mouvement des nuages dans le ciel, au-delà du motif romantique du nuage, ce paysage progressivement dévoilé par les premières lueurs annonce métaphoriquement le thème de l'éveil sensuel de la jeune héroïne.

Le motif romantique du nuage exprime pleinement la tension entre objectivité et subjectivité dans les premières minutes de *La Fille de Ryan*. La transformation graduelle d'un écran d'abord complètement noir sous l'effet d'une luminosité de plus en plus intense, rougeoyante au départ puis blanche, à travers laquelle se dessine peu à peu la silhouette de plus en plus nette des montagnes et des nuages en mouvements dans le ciel, peut être reçue comme le témoignage d'un art attentif aux potentialités plastiques des phénomènes naturels saisis par l'objectif de la caméra (figure 8.1). L'apparente exactitude de l'image cinématographique est cependant contrebalancée par son accélération qui permet de condenser le passage de la nuit au jour en 2 min 11 s. De fait, les nuages, en tant que manifestation la plus visible des changements d'atmosphère, accompagnent l'ensemble du film : ciel bleu traversé par quelques masses blanches lorsque Rosy s'élance pleine d'espoir à la rencontre de Charles Shaughnessy, ciels gris du lendemain de la nuit de noces, ciels orageux et menaçant lors de l'introduction de Doryan, jusqu'au paroxysme de la tempête, scène cruciale ou le drame intime de Rosy vient se nouer à l'intrigue historique et politique qui conduira à sa chute. Cette utilisation du motif des nuages dans *La Fille de Ryan* est une parfaite illustration du « paysage expression » de Gardiès,

la formation et le déplacement des nuages, leurs couleurs et leurs masses donnent de fait la tonalité émotionnelle du paysage et de la scène, reflétant les inflexions du drame ou les états d'âme des personnages. En tant que voile mystérieux symbole de l'invisible et de l'infini, le motif du nuage apparait également dans la séquence alpine des *Amants passionnés*, où les montagnes émergent d'un écrin nuageux dont nous avons déjà souligné les échos friedrichiens. On retrouve ainsi autour du motif du nuage, à la fois le pôle de l'expressivité et aussi celui du silence et de l'énigme, sinon de la retenue à strictement parler.

3) La lune romantique : entre désir et spiritualité (*Le mur du son, Chaussure à son pied, Docteur Jivago, La Route des Indes*)

Le voyage en train vers la Sibérie dans *Docteur Jivago* est accompagné par une lune disparaissant et reparaissant derrière les volutes de fumée projetée par la locomotive. Comme dans *Oliver Twist*, la vision apparait sous la forme d'une contreplongée subjective attribuée au regard de Jivago. Mélanie Williams contraste « les tentatives incertaines de Jivago pour tirer un plaisir esthétique de la vision de la lune aperçue à travers une petite écoutille en bois dans le wagon » et les conditions de vie sordides à l'intérieur du train[675]. La lune devient le signe d'un autre monde : celui des beautés naturelles et des grands espaces sans limites de la steppe sauvage et du ciel, par opposition à l'espace dense et confiné du wagon. Mais la substitution du nuage romantique, manifestation panthéiste des forces de la nature par la fumée d'une locomotive, instaure une tension à l'intérieur du paysage entre la nature et la civilisation industrielle incarnée par le train (figure 8.2.1). Elle transforme l'expérience du paysage, dans la mesure où notre regard via la caméra est indexé sur celui de Jivago nous partageons avec lui la mobilité du train qui entrainement le défilement du paysage, soulignant ainsi la fragilité et le caractère éphémère de ce moment privilégié devant la nature rythmée par les apparitions et disparitions de la lune, véritable horizon du regard qui confère à l'ensemble son attrait poétique. La lune devient ainsi objet de désir, symbole d'une beauté idéale qui cristallise les aspirations poétiques du héros d'autant plus qu'elle est par ailleurs assimilée, tout comme d'autres symboles de la nature comme les jonquilles, à Lara. Lors de leurs premiers adieux à l'hôpital militaire, au moment où Jivago lui déclare ses sentiments, la jeune femme apparait devant une fenêtre à travers laquelle on aperçoit en arrière-plan un astre, qui bien que la séquence soit

[675] Texte original : « Zhivago's faltering attempts to derive some aesthetic pleasure from the sight of the moon glimpsed through a tiny wooden hatch in the carriage », Mélanie Williams, *op. cit.*, pp. 193-194 je traduis.

censée se dérouler en plein jour, évoque par sa luminosité relativement faible et diffuse la lune, d'autant que la lueur en arrière-plan est légèrement bleutée (figure 8.2.2). Cette invraisemblance suggère encore l'action « magique » du regard du poète et le caractère idéalisé de la figure de Lara tel qu'elle est vue par Jivago. Cette dernière apparait toujours en pleine lumière, quand le poéte, lui, est constamment dans l'ombre, réduit à un regard, comme si le clair de lune communiquait sous l'œil de Jivago un peu de son éclat à la jeune femme.



Figures 8.2.1-8.2.2 *Docteur Jivago* : la lune du point de Jivago, apparait à travers les volutes de fumée de la locomotive suggérant la tension entre l'iindustrie et la nature (en haut). Le visage de Lara magiquement illuminé par le clair de lune en arrière-plan sous le regard de Jivago réduit ici à une ombre en amorce à droite (en bas).

Le motif de la lune dans les paysages nocturnes de *Docteur Jivago*, à la muse du poète et symbole d'une nature immuable contre la mobilité mécanisée de la société industrielle

deviennent, comme dans *Endymion* (1818), le premier grand poème épique de John Keats racontant les amours mythologiques entre un berger et Cynthia, la déesse de la lune, un symbole de la beauté idéale et des aspirations poétiques. La lune, objet de désir et symbole panthéiste des forces de la nature, est un motif central du cinéma de Lean. Au-delà d'*Oliver Twist* et de *Docteur Jivago*, les séquences nocturnes éclairées seulement par le clair de lune reviennent souvent. Dans *Les Amants passionnés* le clair de lune illumine le dernier des trois flashbacks sur la première histoire d'amour entre Mary et Steven, conférant à la scène un éclat irréel presque onirique, au même titre que le détail des fleurs aperçues à la fenêtre du jardin (figure 5.7.1), la robe flottant au ralenti alors que Mary s'enfuit vers l'extérieur (figure 5.7.2). Dans *Madeleine*, le bois où se rencontrent Madeleine et Emile est situé sur un promontoire rocheux derrière lequel on aperçoit le temps d'un plan d'ensemble un village éclairé dans la nuit et, à droite, la mer dans laquelle est reflété le clair de lune sous la forme d'une trainée lumineuse sur les eaux. La nuit romantique apparait ainsi, comme la nature, comme l'écrin privilégié des échanges amoureux, sa lumière leur conférant une aura de mystérieuse communion avec la beauté de leur environnement. Le clair de lune participe d'une transfiguration poétique du monde, à l'image de Lara occupée à repasser des draps, un geste banal qui la désigne comme une femme ordinaire, mais qui devient par son association avec la lune, la muse, incarnation de la beauté idéale sous le regard du poète.

Les apparitions de l'astre lui-même sont plus ambivalentes d'autant qu'elles sont souvent, dans un premier temps du moins, indirectes : sous la forme d'une photographie dans *Le mur du son* ou d'un reflet dans *Chaussure à son pied*. Dans *Le mur du son*, la photographie intervient à la fin du film dans le cadre de l'observatoire privé de Ridgefield et se trouve associée avec son petit fils, déposé par sa mère sur la surface de la lune (figure 8.3). Silver et Ursini, ainsi que Mélanie Williams, y voient une allusion à l'avenir possible de l'enfant comme astronaute[676]. La lune ici est dépossédée de toutes connotations sentimentales, sa surface photographiée à l'aide d'un télescope apparait aux yeux de Susan comme un désert « hostile », chose que son père confirme en répondant : « C'est un univers hostile ». Le dialogue explicite la conviction de Ridgefield que l'humanité doit se battre contre cet univers « indifférent » et « hostile ».

[676] Melanie Williams, *op. cit.*, p. 143. Alain Silver et James Ursini, *op. cit*., p. 108



Figure 8. 3 *Le mur du son* : la surface désertique de la lune comme symbole d'un univers hostile, mais le fait qu'il s'agisse d'une photographie suggère la possibilité d'en domestiquer la menace, et la présence de l'enfant la désigne comme prochain étape de l'épopée humaine.

L'image photographiée des cratères lunaires annonce la jungle ou le désert indompté du *Pont de la rivière Kwai* et de *Lawrence d'Arabie*. La lune est toujours le symbole des puissances naturelles, elle est toujours l'objet d'un désir[677], mais c'est le désir prométhéen de dépassement et de conquête qui prolonge dans l'espace l'élan impérial auparavant véhiculé par l'avion supersonique.

Dans *Chaussure à son pied*, le motif lunaire est limité à une séquence, souvent qualifiée de tour de force au service de la performance de Charles Laughton[678] et comme une échappée vers une forme d'humour surréaliste moins conventionnel que celui de la farce de Brighouse[679]. L'étrangeté de la séquence, son « surréalisme », tient à l'irruption de l'imagerie romantique de la lune comme incarnation idéal de la beauté de la nature, au cœur d'un environnement urbain a priori réaliste, qui sert de cadre à une comédie dont les préoccupations semblent très éloignées des aspirations romantiques au sublime. Le personnage interprété par Laughton, Hobson, est un ivrogne qui, en sortant du pub, se transforme en chasseur de lune, titubant à la poursuite de l'astre, reflété dans les flaques d'eau sur les pavés et sur les vitres des bâtiments alentour. Le

[677] Voir Emmanuel André, *L'attrait de la lune*, Crisnée, Yellow Now, 2020, pp. 5-6.
[678] Melanie Williams, *op. cit.*, p. 74.
[679] Voir notamment Michael Anderegg, *op. cit.*, p. 85 et Alain Silver et James Ursini, *op. cit.*, p. 120.

motif de la lune est déployé dans l'espace tout autour du personnage : partagé entre l'objet véritable dans le ciel toujours filmé en contreplongée, et un reflet qui se déplace à mesure que le personnage s'approche et la caméra avec lui (figure 8.4). Les déplacements du reflet entre les flaques d'eau puis sur la vitre d'une boutique située juste au-dessus d'une trappe ouverte guident les pas d'Hobson et dessinent un parcours piégé dans lequel il finit, littéralement, par tomber. La chute d'Hobson est figurée par un travelling descendant en contreplongée où le personnage, d'abord filmé en plan rapproché taille, disparait hors champ, tandis que, tout du long, la lune reste présente en arrière-plan, encadrée par l'ouverture de la trappe, suspendue dans les airs et définitivement inaccessible. Hobson, comme plus tard Nicholson ou Lawrence, péche par hubris, mais surtout la séquence déploie le motif lunaire comme un leurre, un trompe l'œil qui piège le rêveur romantique devenu incapable de séparer l'illusion de la réalité.

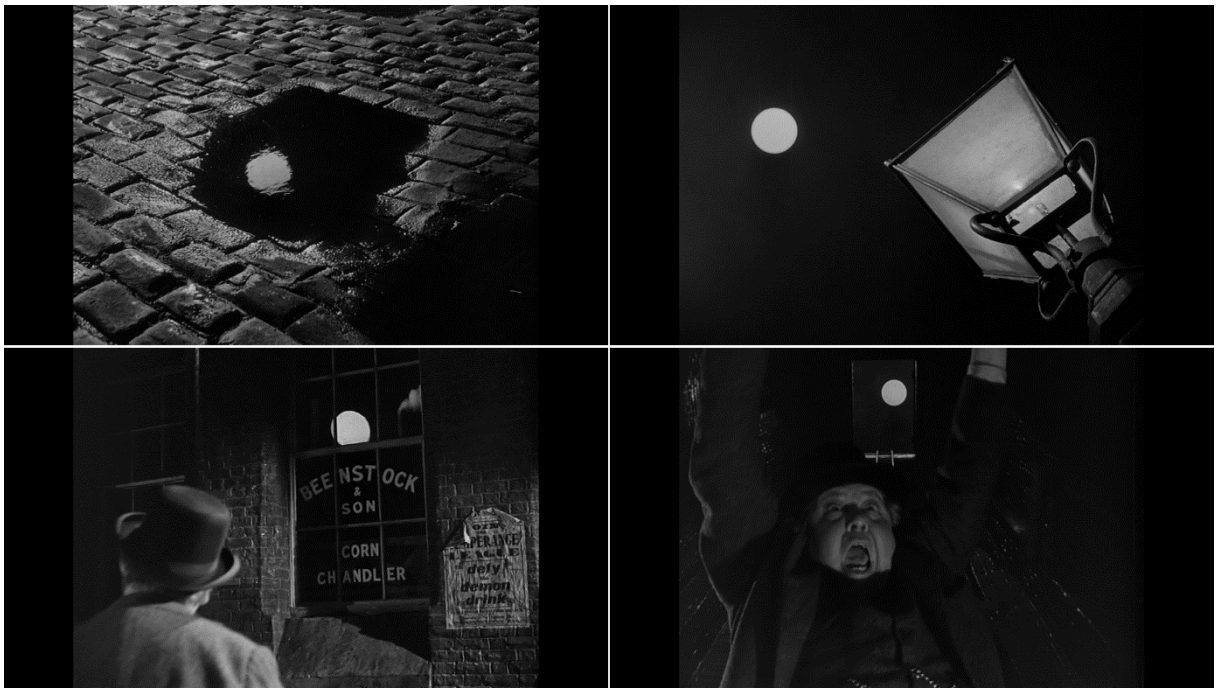

Figure 8.4 *Chaussure à son pied* : la lune comme mirage romantique, tension entre le reflet apparemment à portée, et la position de l'astre, inaccessible dans le ciel, qui conduit le rêveur vers sa chute.

Dans *Le mur du son* comme dans *Chaussure à son pied*, la lune se manifeste d'abord à travers son image reproduite : photographie ou reflet, c'est dans les deux cas une présence indirecte qui renforce le caractère inaccessible de l'objet désiré. Cependant, la photographie véhicule l'opposition entre nature et culture, la technologie photographique apparait comme un moyen, sinon de s'assurer la maitrise concrète de l'objet, du moins de l'enfermer

métaphoriquement dans un cadre à travers sa représentation. Il s'agit de circonscrire à travers une image à la fois agrandie (car donnant de l'astre une vue plus proche et détaillée que ce que l'on voit à l'œil nu), et miniaturisée (au regard de la taille réelle de l'objet) ce qui relève du lointain et de l'inconnu. Le reflet, au contraire, vient cristalliser le bovarysme d'un personnage qui s'éprend de ce qui est hors de sa portée, et cherche à l'atteindre à travers une image apparemment plus accessible, mais qui est immatérielle et évanescente, un mirage qui se dissipe quand on croit le saisir. Il y a là deux tendances romantiques qui se font écho dans leur aspiration au dépassement des réalités quotidiennes et des limitations de la condition humaine. La lune dans le ciel représente ici ce qui est précisément inaccessible, objet d'un défi pour le rebelle prométhéen. Mais elles diffèrent néanmoins entre, d'un côté, la puissance illimité du rêve qui absorbe le héros et se conclut par sa chute (comme les mythes d'Icare ou de Satan, traité ici sur le mode comique) et, de l'autre, l'alignement du rêve sur une pensée du progrès et du savoir (symbolisée ici par les technologies aéronautique et photographique) qui rappelle le propos de Goethe sur le rôle de l'observation scientifique dans la représentation artistique de la nature : « Il définit l'indéfinissable, le délimite,/Le nomme avec pertinence ![680] » ; La photographie représente la possibilité par l'avancée technologique de parvenir à une meilleure connaissance de l'objet désiré, comme prélude à l'épopée de sa conquête.

Le motif lunaire, à la fois objet de crainte et de désir, figure de façon significative dans *La Route des Indes*, mais plutôt que l'appétit impérial ou même le bovarysme, il participe surtout au climat de mysticisme qui imprègne les paysages indiens. Ses occurrences dans le film servent à exprimer les sentiments métaphysiques du Docteur Aziz et, surtout, de Mme Moore. Il a été parfois reproché à l'adaptation de Lean de recentrer excessivement l'intrigue autour du drame d'Adela, au détriment du discours politique de l'œuvre originale et de sa satire non seulement des anglo-indiens mais également des représentations conventionnelles de l'Inde dans les fictions britanniques[681]. Ce reproche a pu aussi être étendu au traitement des questions métaphysiques soulevées par le texte de Forster. June Perry Levine regrette ainsi que le film élague considérablement les sections consacrées au désenchantement de Mme Moore après la visite des grottes et réduise l'imagerie mystique panthéiste de la cérémonie hindoue, célébrée par Godbole dans la dernière partie du roman, « Le Temple », au

[680] Giovanna Pina, « Météorologie poétique : les nuages chez Goethe » in Jackie Pigeaud (dir), *op. cit*. https://books.openedition.org/pur/38569, consulté pour la dernière fois le 29/07/2023.
[681] voir notamment Simon Featherstone, « Passage to India », *Critical Survey, Text into performance* , Vol. 3, No. 3, ,1991, pp. 290-296, et Arthur Lindley, *op. cit.*, pp. 61–67.

plan furtif d'une guêpe sur une lampe[682]. Cependant, si l'adaptation évacue une large part du matériel relatif à l'hindouisme dans le roman, et réduit le personnage du brahmane Godbole à une figure secondaire, elle n'en développe pas moins un mysticisme qui lui est propre et qui passe en grande partie par les motifs de la lune et du clair de lune.

Plusieurs scènes nocturnes émaillent *La Route des Indes*, à commencer par le voyage en train de Mme Moore et Adela jusqu'à la ville de Chandrapore où le montage alterne entre le décor très britannique et occidental de l'intérieur du train et à l'extérieur les paysages indiens au clair de lune. Il s'agit alors de souligner, à travers la juxtaposition et les contrastes entre les deux univers, l'hétérogénéité et le conflit entre les deux cultures en présence. L'opposition est résumée dans un plan d'ensemble qui montre le train avançant au loin dans une plaine, son trajet coupé métaphoriquement par la présence au premier plan d'un détail architectural : la statue d'un cavalier en costume traditionnel qui brandit son épée et fait ruer son cheval comme pour s'opposer à l'intrusion des colonisateurs dans le territoire indien. Ces images de la nature jouent sur le contraste des échelles entre les plans larges en extérieur et les cadrages plus rapprochés des scènes d'intérieur, entre la luminosité artificielle des lampes électriques dans le train et la lueur bleue de la nuit. Elles opposent l'éloignement du train miniaturisé par le plan général et l'immensité d'un paysage. Les bâtiments traditionnels et les statues des anciens temples contrastent avec la modernité occidentale du train, tandis que la nature sous l'éclat de lumière lunaire se charge de mystères[683]. Le reflet du clair de lune sur la surface paisible d'un fleuve représente une respiration qui invite à la contemplation, même fugace. L'aura romantique de la lueur lunaire exalte la dimension exotique du paysage indien, par rapport aux intérieurs familiers, occidental, du train puis plus tard du club anglais. Elle aligne la découverte d'un ailleurs avec une quête de transcendance où la lueur lunaire diffuse, manifestation sensible d'un astre pourtant invisible à l'écran, incarnerait le dépassement spirituel des tensions matérielles et politiques de l'espace colonial.

C'est encore dans une atmosphère nocturne, éclairée par un mystérieux clair de lune qu'a lieu la rencontre entre Mme Moore et le docteur Aziz, dans une mosquée, ce qui rend explicite la dimension mystique de l'imagerie lunaire et nocturne. Si les deux personnages

[682] June Perry Levine, « Passage to the Odeon: Too Lean », *Literature/Film Quarterly*, Vol. 14, No. 3, 1986, pp. 146-144. La cérémonie hindoue célébrée par Godbole qui ouvre la troisième et dernière partie du roman de Forster culmine dans un sentiment de vaste communion universelle ou toute chose participe du même amour de Dieu, faisant apparaitre sur un pied d'égalité le souvenir de Mme Moore : « une vieille dame anglaise et une petite, petite guêpe », Edward Morgan Forster, *La Route des Indes*, trad. Charles Mauron, Paris, Le Bruit du Temps, 1924, 2013, pp. 359-368.
[683] Medhi Derfoufi, *op. cit.*, p. 392.

venus chercher la solitude dans cet espace vide et apparemment abandonné sont d'abord surpris et troublés lorsqu'ils découvrent la présence de l'autre, ils se reconnaissent dans leur foi mutuelle : « Dieu est ici », dit Mme Moore, dans une phrase reprise par Aziz. La communion spirituelle de ces deux êtres pourtant issus de cultures et de religions différentes, (il est musulman, elle est chrétienne), est signifiée par leur fascination partagée pour le reflet de la lumière lunaire sur la surface du fleuve. La lune apparait sous deux formes différentes, un reflet net puis troublé par les mains d'Aziz dans le bassin servant aux ablutions rituelles, puis sous l'apparence plus informe du clair de lune reflétée dans l'eau. L'image répétée du reflet, suggère un symbolisme similaire à celui identifié par Beth Lau dans la poésie de Coleridge de « la lumière reflétée comme symbole d'un dialogue entre la création et la divinité incarnées par la circulation de la lumière du soleil vers la lune puis vers la terre, chacune réfléchissant en la transformant, l'étincelle divine[684]. La mise en avant des reflets plutôt que la source lumineuse elle-même, contribue à l'impression distillée tout au long de la séquence d'une présence mystérieuse et invisible qui se manifeste de manière indirecte sous la forme des reflets d'une lumière diffuse, que Mme Moore et le docteur Aziz réfléchissent à leur tour l'un vers l'autre, permettant par-delà leur différence la communion de leurs esprits.

À partir de cette séquence clef, la lune et le clair de lune forment un leitmotiv qui accompagne le parcours spirituel de Mme Moore, se chargeant de sens très différents d'une apparition à l'autre. Si l'impression dominante lors de la rencontre entre Mme Moore et Aziz est celle d'un sentiment de plénitude, la réapparition soudaine du motif lors de la visite des grottes de Marabar vient illustrer le désenchantement de la vielle dame après son expérience désagréable des grottes. L'image de la lune intervient après la sortie précipitée de Mme Moore hors des grottes, à travers un raccord regard entre la vieille dame affalée dans un fauteuil, son trouble manifesté par sa sueur et son souffle haletant, et le ciel qu'elle regarde à travers des lunettes aux verres teintés. La lune apparait dans une contreplongée apparemment subjective. La scène se déroulant au milieu de la journée, l'apparition de la lune constitue un événement sinon impossible du moins improbable, d'autant que l'astre apparait entier et parfaitement net, et comme grossi par un télescope. Cette vision correspond donc à ce que Brannigan, dans sa typologie des types de subjectivité, appelle la projection : une image qui ne désigne pas

[684] Beth Lau, « Coleridge's Reflective Moonlight », *Studies in English Literature*, 1500–1900, Vol. 23, No. 4, 1983, pp. 533–548.

exactement un espace véritablement vu depuis la position du personnage mais plutôt la projection mentale d'un espace imaginaire[685].

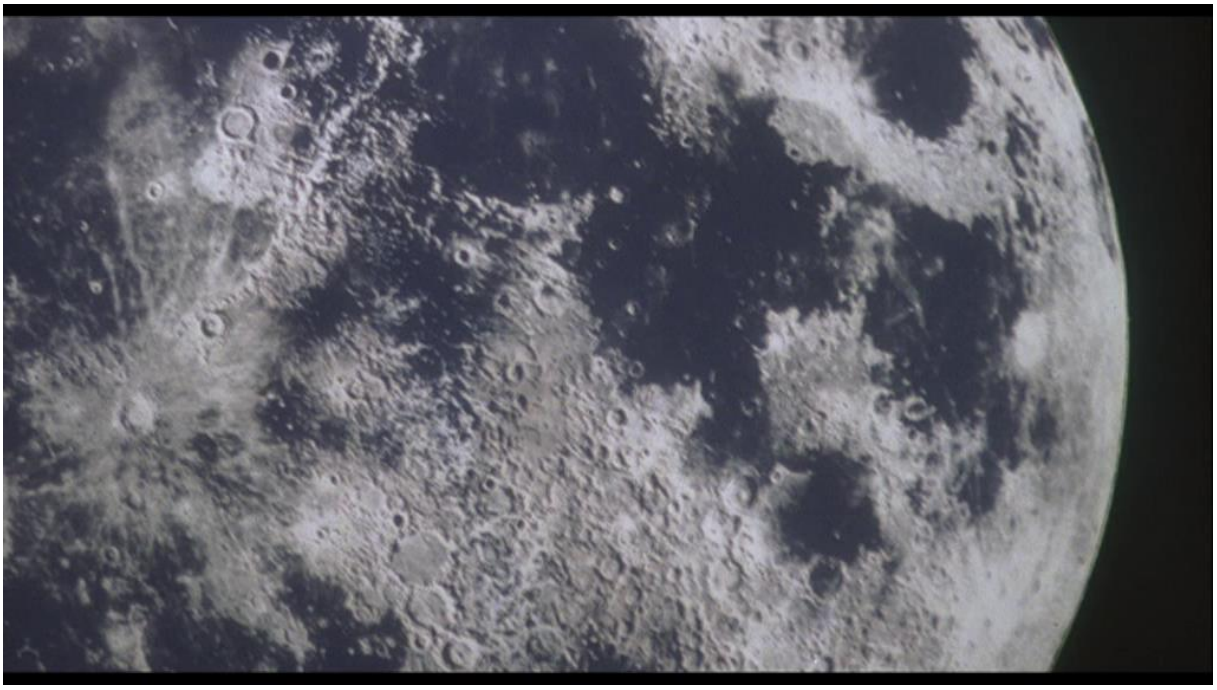

Figure 8.5 *La Route des Indes* : le désert lunaire projection subjective des angoisses de Mme Moore sur « un univers sans Dieu ». La lune est devenue le symbole non plus du mystère romantique, mais du désenchantement du monde.

La surface de la lune réapparait sous la forme d'un insert très proche de l'astre coupé en partie par le cadre et qui se détache sur le fond noir du vide spatial (figure 8.5). Ce plan est à nouveau une projection mentale qui vient en accompagnement d'une réplique de Mme Moore : « Parfois je suppose que, comme de nombreuses personnes âgées, j'ai le sentiment que nous ne sommes que des silhouettes de passage dans un univers sans Dieu. » Cette phrase condense la crise spirituelle vécue par Mme Moore et racontée en détail dans le roman. La lune apparait ici non seulement comme la projection d'un imaginaire romantique européen sur l'Inde, suggérant l'impossible assimilation de la culture de l'autre par le sujet occidental. Loin de manifester la présence divine en réfléchissant la lumière du soleil vers la terre, la lune évoque plutôt le désert « hostile » photographié dans *Le mur du son*. La surface aride ornée de cratères évoque en effet plutôt l'idée de stérilité et d'abandon dans un monde où, d'après Mme Moore, Dieu est absent.

[685] Edward Branigan, *op. cit.*, pp. 138-132.

Le motif romantique est détourné ici de son mysticisme initial pour devenir le symbole d'un désenchantement du monde, désignant l'absence de Dieu et non plus sa présence.



Figures 8.6.1-8.6.2 *La Route des Indes* : Le reflet du clair de lune sur l'eau dans le silence nocturne après la mort de Mme Moore (en haut) trouve un écho dans la trainée d'écume dans le sillage du bateau après ses funérailles en mer et la disparition de son corps dans les flots (en bas).

La mort de Mme Moore à bord du paquebot qui la ramène en Grande-Bretagne se produit de nuit sous la lueur d'un clair de lune qui évoque la séquence de la mosquée. Elle est

vêtue, comme lors de sa première rencontre avec Aziz, d'une robe blanche, un foulard blanc et diaphane enroulé autour de son cou et de sa tête ; la teinte bleutée de la nuit est en partie réfléchie par ses vêtements blancs et par les parois métalliques du paquebot. La lune elle-même n'est pas visible, mais on aperçoit, avec le personnage, une trainée de lumière reflétée sur l'eau et qui se perd à l'horizon. Mme Moore porte alternativement son regard sur les flots et vers le ciel étoilé. L'esquisse d'un sourire sur son visage devant le spectacle nocturne des étoiles suggère, après l'angoisse existentielle des grottes, un retour à la paix dans sa capacité renouvelée à communier avec la nature. Mais l'expression de douleur marquée par son visage, puis le détail de sa main portée contre son cœur, accompagné par un son de battement régulier qui semble apparenté au moteur du navire, mais évoque aussi l'écho des grottes auxquels viennent ensuite s'ajouter les battements du cœur du personnage, instaure une tonalité plus inquiète. Cette ambiance est bientôt renforcée par un plan sur l'ombre tâtonnante de Mme Moore, et l'image de son corps sans vie affalé dans une chaise longue, le regard vers le ciel dans une position analogue à celle qu'elle occupait après la visite des grottes. Le plan final montre à nouveau le reflet du clair de lune sur l'eau, immuable et indifférent à la vie humaine (figure 8.6.1). Les funérailles de Mme Moore se déroulent en plein jour, mais après que son corps ait glissé dans la mer, les traces d'écumes provoquées par le passage du bateau sur la mer offrent une ressemblance avec les trainées lumineuses reflétées lors des scènes nocturnes (figure 8.6.2).

Les apparitions de la lune dans *La Route des Indes* témoignent à chaque fois d'une inflexion subjective dans l'appréhension du monde et de la spiritualité par Mme Moore : symbole de la divinité révélée à travers la nature ou au contraire du désenchantement du monde, elle accompagne à la fin la dissolution d'un soi dans la mort. Le plan sur l'écume et les remous de l'océan après les funérailles de Mme Moore scelle sa disparition dans la nature avec laquelle elle semblait vouloir communier. Le paysage maritime où se reflète le ciel forme une image de l'infini, mais aussi du vide, de l'absence, celle de l'observatrice qui finit littéralement absorbée dans le paysage. On peut ici penser une fois de plus au romantisme d'un Hugo ; nous avons déjà cité la fin de *L'homme qui rit*, mais le destin de Giliat le héros des *Travailleurs de la mer* est aussi de finir englouti dans les profondeurs de l'océan, et à la fin des *Misérables*, il ne reste plus de Jean Valjean qu'une pierre tombale rongée par le lierre et la moisissure où les inscriptions disparaissent, « devenus peu à peu illisibles sous la pluie et la poussière[686] ». Ce motif romantique de l'effacement de l'individu absorbé par la nature se retrouve dans plusieurs

[686] Victor Hugo, *Les Misérables, vol. 2* (1862), Paris, Le Livre de Poche, 1985, 1998, p. 1946.

films de Lean ; en effet, l'engloutissement de Mme Moore dans l'océan peut être rapproché de l'accident fatal au début de *Lawrence d'Arabie* et à la disparition de Pacha dans *Docteur Jivago*. Le ciel bleu derrière les lunettes abandonnées de Lawrence, le paysage réfléchi dans les verres tombés de Pacha, l'écume à la surface de l'eau après les funérailles de Mme Moore, toutes ces images renvoient à une nature qui n'est pas tant désertée par la présence humaine que hantée par son absence et leur silence. Ces « correspondances » entre microcosme et macrocosme caractéristique d'une certaine tendance du film épique[687] font du paysage le théâtre privilégié du sublime, à travers l'expérience de l'infini de la nature et des limites du sujet humain. Comme elles tournent autour du mystère irréductible de la mort, l'image des lunettes abandonnées ou celle de l'écume à la surface de l'eau touchent aux limites de la représentation et du discours, et mettent en évidence l'ambiguïté fondamentale de la relation entre sujet et nature qui fonde le paysage : entre l'affirmation d'un soi et la possibilité de son anéantissement.

B. Le paysage romantique et l'expérience du sublime (*Les Grandes espérances* et *Oliver Twist*)

1) Le sentiment du sublime

Dans son sens courant, français ou anglais, l'adjectif sublime désigne un sentiment d'élévation ou une perfection esthétique ou morale qui dépasse la mesure ordinaire : « qui est très haut dans la hiérarchie des valeurs (morales, esthétiques), qui mérite l'admiration[688] » selon la définition du *Petit Robert*, et selon le *Collins* : « d'une grande valeur morale, intellectuelle, ou spirituelle ; noble ; glorifié » ou encore « qui inspire une profonde adoration, admiration[689] ». L'étymologie du terme contient en elle-même l'idée d'élévation, le latin « sublimis » signifiant « suspendu en l'air, qui est dans l'air » ou bien « haut, élevé[690] ». La séquence de l'ascension des Alpes dans *Les Amants passionnés* propose une illustration presque littérale de ce sens étymologique, à travers l'ascension des personnages en téléphérique au sommet de la montagne. L'élévation physique se charge également d'une dimension mystique. Le contrepoint entre les plans rapprochés à l'intérieur et les plans d'ensemble à l'extérieur, la conversation et le silence

[687] Voir Pierre Berthomieu, *Hollywood Moderne : Le temps des voyants*, *op. cit.*, pp. 623-629.
[688] *Le Petit Robert*, *op. cit.*, p. 2446.
[689] Texte original « 1. of high moral, intellectual, or spiritual value; noble; exalted. 2. Inspiring deep veneration or awe', *Collins English Dictionnary and Thesaurus*, Aylesbury, Harper & Collins, 2000, p. 1187, je traduis.
[690] *Le Grand Gaffiot, Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 2000, p. 1518.

des grands espaces, troublés simplement par quelques notes de musique en sourdine, ainsi que la présence continue des nuages et de la brume, confère un climat mystérieux et presque irréel à la scène qui souligne d'autant plus les non-dits de leur dialogue où n'est jamais abordé ouvertement la question de leurs sentiments l'un pour l'autre. Le spectacle des sommets enneigés, baignés de nuages, une fois le couple arrivé, est, au contraire, accompagné d'une fanfare triomphale, tandis que les anciens amants communient en silence dans l'admiration du paysage qui s'étend devant eux (figure 1.6). Les nuages autour des rochers occupent la fonction de voile naturel que leur donnait Friedrich, tandis que la masse des rochers enneigés élancée vers le ciel évoque plutôt la démesure et la puissance du Mont Blanc tel que le célèbre Shelley dans son poème[691].La mise en scène de l'émerveillement sublime est, dans une certaine mesure compromis par le cliché touristique des vacanciers anglais venus profiter des lacs et des montagnes suisses.

L'attrait pour les milieux hostiles, comme le ciel dans lequel s'aventurent les pionniers du *Mur du son* ou le désert dans *Lawrence d'Arabie*, relève aussi d'une forme de sublime qui met en jeu l'intégrité du sujet dans sa confrontation avec la nature. La philosophe Baldine Saint Girons propose de définir le sublime comme « l'insaisissable qui saisit », ce qui « prend à lui, surprend et déprend de soi[692] », une manière de rendre compte de l'action paradoxale de cette catégorie esthétique, à la fois sentiment éprouvé et force agissante imposée de l'extérieur. Saint Girons se place ainsi directement dans la continuité du traité fondateur du Pseudo-Longin, dans lequel le sublime est comparé à la foudre : « il disperse tout sur son passage et montre les forces de l'orateur concentrées ensemble » ; il est surtout « l'excellence et la souveraine perfection du discours » qui lui confère « un pouvoir, une force irrésistible qui domine entièrement l'âme de l'auditeur[693] ». La métaphore de la foudre et le paradoxe d'une force à la fois concentrée et dispersante expriment toute l'ambivalence de l'élévation offerte par le sublime : l'idée de saisissement et l'image de la foudre suggèrent qu'il s'agit de l'émotion la plus forte que l'on puisse ressentir, le sentiment d'être hissé aux plus hautes cimes de la perfection et, dans le même temps et sans doute inévitablement, d'être momentanément arraché à soi et confronté à une puissance terrible qui nous dépasse absolument.

Dans son étude, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Yvon Le Scanff définit justement l'expérience romantique du sublime réalisée à travers le paysage comme « une

[691] Percy Bysshe Shelley, *op. cit.*, pp. 124-133.
[692] Baldine Saint Girons, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 181.
[693] *Du Sublime*, Texte établi et traduit par Henri Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1952, p. 3.

perte symbolique de l'individuation chez le sujet percevant[694] », résultant dans une forme d'extase mystique : « ce moment où le sujet est ravi à lui-même et où son individu se perd dans l'indétermination de l'unité originelle[695] ». Pour Le Scanff, le sublime est l'expression paroxystique de la relation paradoxale de l'homme romantique avec la nature : « l'expérience vécue et éprouvée par l'homme romantique d'une énergie fondamentale qui le relie au monde et qui l'en sépare, qui l'accable et qui l'élève[696]. » Il y a échange, circulation entre le sujet percevant et la nature, non pas simplement sur le mode du paysage états d'âme, mais également dans une révélation de sa « destination supra-sensible ». Le sujet reflète à son tour la puissance du paysage qui « l'emplit bien plutôt de cette force que sa petitesse lui faisait redouter auparavant[697] ». Le paysage romantique porte en cela la trace des théorisations du sublime par Edmund Burke (1729-1795) et par Emmanuel Kant (1724-1804). Le premier propose un sublime essentiellement terrible qui trouve son origine dans tout ce qui met en échec nos sens et menace notre intégrité : « tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleurs et de dangers, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur est source de sublime[698]. » Cependant, l'expérience du sublime, source d'une forme de satisfaction paradoxale que Burke nomme « délice » (delight), est dépendante de sa mise en distance[699]. C'est parce que l'intégrité du sujet spectateur est protégée qu'il peut éprouver le sentiment du sublime et envisager avec « délice » le sentiment de sa vulnérabilité et finitude. Emmanuel Kant, tout en critiquant l'approche empirique de Burke, fondée sur des données psychologiques et physiologiques[700], reprend l'idée que le sublime né des spectacles naturels trop vastes pour être appréhendés par les sens, ou dont la puissance porte en elle la possibilité de notre anéantissement[701]. Mais pour Kant le sublime ne réside pas dans le spectacle lui-même, mais dans l'esprit humain capable de se mesurer intellectuellement sinon physiquement avec la nature dans ce qu'elle peut avoir de

[694] Yvon Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Paris, Champs-Vallon, 2007, p. 160.
[695] *Ibid.*, p. 162.
[696] *Ibid.*, p. 225.
[697] *Ibid.*, p. 225.
[698] Edmund Burke, *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin (Bibliothèque des textes philosophiques), 2014, p.96.
[699] Burke distingue entre le plaisir qui désigne les satisfactions positives et le délice : « la sensation qui accompagne l'éloignement de la douleur ou du danger », *Ibid.*, p. 92-93.
[700] Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Aubier, 1995, pp. 260-263.
[701] On reconnaitra ici la distinction kantienne entre « sublime mathématique » lié à l'idée d'infini, ce qui dépassant les limite de nos sens ne peut être appréhendé dans sa totalité que par les moyens de la raison, et « sublime dynamique » qui né de la confrontation du sujet avec les spectacles naturels dont la puissance le renvoi à sa faiblesse constitutive tout en lui faisant appréhender la supériorité de sa pensée capable de se mesurer à cette puissance. *Ibid.*, pp. 229-249.

plus terrible[702]. Terrible, puissant, infini, assimilé à l'éclair et à une force qui dépasse le monde sensible pour exciter la raison et l'imagination, le sublime apparait dangereusement proche de ce qui dépasse les possibilités de la représentation. Pour Kant, « c'est dans son chaos ou dans son désordre et ses dévastations les plus sauvages et les plus déréglées, dès lors simplement que de la grandeur et de la force s'y peuvent percevoir, que la nature suscite, le plus souvent, les Idées du sublime[703]. » Le sublime ne saurait résider dans les œuvres d'art, objets « où une fin humaine détermine aussi bien la forme que la grandeur[704] ». Yvon le Scanff, dans son étude, insiste longuement sur l'indéterminé comme qualité du sublime romantique, manifestation du chaos originel ou de l'abolition mystique de la séparation entre sujet et nature[705]. L'informe, l'indéterminé, le chaos sont des qualités qui s'opposent à l'idéal classique de la beauté défini d'abord par l'équilibre des proportions et l'harmonie de la composition, et son caractère fini, achevé.

A ce titre, l'attention revendiquée à la belle image par Lean lui-même, c'est à dire le caractère lisse d'une photographie fondée sur la clarté et la recherche de la perfection technique, peuvent sembler antithétique avec le caractère chaotique et informe, souvent attaché au sublime. Damien Ziegler, critique ainsi les paysages de David Lean pour leur mise en image lisse qui épouse les courbes du paysage, et semble faire de la démonstration spectaculaire de maîtrise technique une fin en soi[706]. Paul Adams Sitney désigne également Lean comme le représentant emblématique d'une tendance qui relègue le paysage « dans les profondeurs du sentimentalisme ou du purement ornemental[707] ». Si les paysages de Lean n'échappent pas toujours au reproche d'être trop apprêtés pour ouvrir sur une esthétique du sublime, et recourent parfois à une imagerie convenue de carte postale, les paysages exposants du film épique en rejouant de façon systématique le contraste des échelles entre la silhouette perdue à l'horizon et l'immensité souvent vide d'un grand espace sauvage, soulignent à la fois l'infini de la nature que la largeur du cadrage s'efforce d'embrasser, et la fragilité de l'individu isolé et lointain. Ils cherchent ainsi à susciter des effets associés au sublime, comme le sentiment de sidération à la fois admirative et craintive devant l'immensité et la puissance de la nature. La figure distante est à la fois une image de la faiblesse humaine, mais aussi la mesure du courage individuel du héros, ou de

[702] *Ibid.*, p. 247.
[703] *Ibid.*, p. 227.
[704] *Ibid.*, p. 234.
[705] Yvon Le Scanf, *op. cit.*, pp. 160-162.
[706] Damien Ziegler, *op. cit.* p. 65-66.
[707] Paul Adams Sitney « Le paysage au cinéma, les rythmes du monde et la caméra » in Jean Mottet (dir), *op. cit.*, p. 108.

l'héroïne qui affronte ces espaces vastes et souvent hostiles. Si les films épiques sont le terrain d'expression privilégié de cette tendance du paysage, elle n'y est nullement limitée et c'est plutôt dans les deux adaptations de Charles Dickens des années 1940 qu'il faut y chercher la formulation première.

2) Esthétique gothique et sublime burkéen (*Les Grandes espérances* et *Oliver Twist*)

Les scènes d'ouverture des deux films mettent en scène une nature crépusculaire et inquiétante, et installent les deux pôles de la relation entre sujet et paysage qui perdurent dans les films de Lean. Les deux séquences contiennent la première occurrence de l'œuvre d'un paysage-exposant (Gardies), structuré d'une manière qui deviendra récurrente dans les films épiques : un paysage filmé en plan d'ensemble ou en plan général, où se profile à l'horizon une minuscule figure humaine. La singularité des deux séquences tient cependant à la convocation de tout un imaginaire gothique qui ne sera plus associé à la nature, de manière aussi évidente, par la suite. L'imaginaire gothique, nous l'avons vu, est une source importante du mélodrame dickensien, qui lui emprunte ses motifs et sa rhétorique pour les placer au service de son discours réformiste et moral[708]. L'éclairage clair-obscur, le ciel d'orage, les arbres morts, le détail des potences et le décor du cimetière dans *Les Grandes espérances* (figure 8.7.1), la vision d'une bâtisse lointaine perchée au sommet d'une colline enveloppé d'un halo ténébreux dans *Oliver Twist* (figure 8.7.2), sont des motifs familiers du décor gothique : le cimetière et l'église en arrière-plan renvoie au religieux et à la présence mystérieuse et angoissante de l'au-delà[709], tandis que la masse lointaine de l'hospice s'avère être un lieu d'enfermement et de souffrance, à l'image du château gothique. La séquence des *Grandes Espérances* est une adaptation fidèle de l'incipit de Dickens, et celle d'*Oliver Twist* une interpolation dont l'origine est généralement attribuée à l'actrice Kay Walsh. La comparaison avec *Les Grandes espérances* lui donne toutes les apparences d'une autocitation consciente tant les ressemblances sont nombreuses : on retrouve les nuages, le crépuscule, les eaux stagnantes, les arbres morts, l'enfant est remplacé par une femme enceinte, mais il s'agit toujours d'une figure humaine solitaire dont la vulnérabilité est évidente. Les deux séquences ressemblent ainsi à des variations

[708] Voir Maurice Levy, *Le roman « gothique » anglais 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995 p. 656.
[709] *Ibid.*, p. 388.

autour des mêmes motifs rassemblés autour d'un même thème (la relation entre le sujet, la figure humaine à l'intérieur du paysage) et la nature.



Figures 8.7.1-8.7.2 *Les Grandes espérances* et *Oliver Twist* : l'imaginaire gothique dans les adaptations de Dickens, le décor macabre du cimetière (en haut), le topos de la vieille bâtisse isolée et abandonnée (en bas).

L'atmosphère gothique de menace et de mort dont sont empreints les deux paysages semble, dans un premier temps, pouvoir être rattachée au paysage expression, puisque dans les deux cas, le paysage sombre et désolé peut être vu comme le reflet des inquiétudes des deux personnages. Dans *Les Grandes espérances*, les champs/contrechamps entre Pip et les arbres mettent l'accent sur le regard anxieux de l'enfant dans l'espace du cimetière, auquel répond l'image d'un tronc d'arbre où se dessinent les traits d'un visage monstrueusement déformé, les arbres, comme l'ensemble du décor du cimetière, ont été conçus en studio, de manière à ce que, d'après Lean, « on puisse y deviner le contour d'un visage[710] » ; Lean rappelle également que l'église en arrière-plan était une maquette de trois mètres de haut, un trompe l'œil, donc, « à la fois parfaitement naturel et artificiel[711] ». L'insistance sur le regard diégétique rend la dimension subjective explicite, mais l'artificialité étudiée du décor revendiquée par Lean, en fait un exemple de projection, au sens de Brannigan, puisque l'espace présenté à l'écran, même si le personnage apparait objectivement dans le plan, devient l'expression d'un état mental. Ici, la réalité diégétique nous est présentée à travers le filtre déformant de la subjectivité d'un enfant apeuré. Dans *Oliver Twist*, leur projection sur la nature environnante du sentiment d'angoisse et des sensations de douleurs visiblement ressenties par le personnage passe par des juxtapositions métaphoriques (ce que Gerstenkorn nomme analogie par montage). Sous le coup des contractions, la jeune femme se penche en arrière brutalement illuminée par un éclair de lumière blanche, suivi par un insert sur des ronces dont la courbure évoque la position de la femme, nous voyons sa progression difficile sous la pluie battante en alternance avec les branches des arbres sous les trombes d'eau secouées par le vent. Ces correspondances jouent sur des rapprochements plastiques (la forme d'un corps et celle d'une ronce) ou sur des rapprochements de situations, l'arbre et la femme subissent tous deux les effets de la tempête ; elles créent un réseau de comparaisons entre la figure humaine et la nature qui font du paysage l'extériorisation du drame intérieur du personnage.

Le clair-obscur crépusculaire, les vastes dimensions du paysage, ainsi que la solitude du personnage dans un grand espace vide, rappellent la conception burkéenne du sublime. L'accent mis par Burke sur la terreur à exercer une forte influence sur les romanciers gothiques qui ont pu y trouver les fondements d'une poétique du sombre et de l'inquiétant[712]. En l'attribuant à tout ce qui peut susciter « les idées de douleurs et de dangers », Burke propose un sublime âpre et dur, caractérisé par le vaste et par des privations telles que « la vacuité, l'obscurité, la solitude

[710] David Lean cité par Kevin Brownlow, *op. cit.*, p. 236.
[711] *Ibid.*, p. 236.
[712] Maurice Levy, *op. cit.*, p. 69.

et le silence[713] », et indissociable des « passions relatives à la conservation de soi[714] ». Le sublime est donc lié aux limites de notre perception – c'est ce que nos sens ne peuvent appréhender dans sa totalité et qui nous renvoi par là même à notre petitesse – mais également à notre faiblesse constitutive en nous faisant considérer la possibilité de notre propre anéantissement. La mort, ou du moins sa menace, est omniprésente dans *Les Grandes espérances* et *Oliver Twist.* Le décor principal de la séquence dans le premier est un cimetière et pour s'y rendre Pip passe par un chemin bordé de potences, et les premières paroles de Magwitch (« Tais-toi ou je te tranche la gorge ! ») sont une menace de mort. Dans *Oliver Twist*, l'obscurité de la nuit et la violence de la tempête font peser une menace claire sur l'intégrité physique de la jeune femme qui meurt en couche. Les deux personnages, un enfant et une femme enceinte, donnent une image exacerbée de la faiblesse humaine et apportent une dimension pathétique chargée d'inspirer la sympathie, c'est-à-dire selon Burke, la capacité à faire siens les malheurs d'un autre[715]. Il semble donc que l'expérience du sublime implique a minima la subjectivité d'un spectateur qui doit pouvoir ressentir la scène représentée ou décrite comme sublime. L'effet en sera d'autant plus fort qu'à l'intérieur de la représentation un sujet humain subi directement l'emprise des forces que nous jugeons terribles et fournies ainsi un point d'identification dans lequel se reconnaitre et qui met en jeu notre sympathie, tout en marquant la distance nécessaire pour éprouver le « délice » du sublime. Dans les deux séquences, le sublime nait du contraste entre les deux personnages et le paysage : la présence de la figure humaine est d'autant plus sensible et centrale qu'elle est isolée dans une nature apparemment hostile, et les vastes dimensions du paysage, ainsi que son aspect menaçant, se mesurent à l'aune de cette présence humaine dont la vulnérabilité marquée fait d'autant plus ressortir le danger environnant.

3) Du paysage menaçant à la nature déchainée: entre individuation et désintégration du sujet

Les Grandes espérances est un roman de formation à la première personne où le héros raconte depuis son enfance son chemin vers la maturité. L'incipit introduit dès les premières lignes le thème de l'identité en explicitant les origines du nom et du surnom de son narrateur

[713] Edmund Burke, *op. cit.*, p. 141.
[714] *Ibid.*, p. 95.
[715] Edmund Burke, *op. cit.*, p.103-104.

autodiégétique[716]. Le récit se poursuit avec la prise de conscience par Pip de « l'identité des choses », alors qu'il se rend au cimetière sur la tombe de ses parents défunts :

> Il me semble que j'acquis pour la première fois une impression fort claire et précise de l'identité des choses par une froide et mémorable fin d'après-midi. C'est en un tel moment que je me rendis compte avec certitude que ce terrain désolé et couvert d'orties était le cimetière ; et que feu Philip Pirrip, habitant de la paroisse, ainsi que Giorgianna son épouse, étaient morts et enterrés (…) et que la zone plate, sombre et inhabitée qui s'étendait au-delà du cimetière, coupée de petits murs, de tertres et de barrières, où passaient quelques bêtes éparses, n'était autre que les marais ; et que la ligne basse et grise qui la limitait était le fleuve ; et que le lointain repaire sauvage d'où accourait le vent était la mer ; et que le petit ballot frissonnant qui commençait à avoir peur de toutes ses choses et se mettait à pleurer, c'était Pip[717].

Le passage est marqué par un mouvement d'expansion (depuis le cimetière jusqu'à la mer), puis de contraction (le retour vers Pip). L'impression d'immensité et la peur ressentie par le personnage font écho au sublime de Burke ou l'individu n'est jamais aussi vivant et conscient de lui-même que lorsqu'il est confronté au danger et à la possibilité de sa destruction. Mais ce qui frappe ici, c'est la manière dont individu et paysage se constituent en même temps dans l'éclat d'une révélation qui ressemble à un sublime inversé : non plus l'abolition temporaire de l'individuation, des frontières et des barrières entre les choses, mais plutôt l'arrachement à un état d'innocence originelle – définie comme un sentiment d'indistinction généralisé — et la prise de conscience d'être un sujet individuel fini distinct du reste de l'univers, lui-même organisé en différentes catégories clairement délimitées.

Le film ne transpose pas explicitement ce récit de l'individuation, mais il lui fait écho en citant les premiers mots du roman : d'abord écrit sur la première page du livre rendue lisible par un travelling avant, puis repris par la voix off de l'acteur John Mills, interprète de Pip à l'âge adulte. Non seulement le film reprend ainsi le thème de l'identité véhiculé par ces considérations sur le nom et le surnom, mais il constitue également en enjeu figuratif le passage de l'écrit au filmique. Nous voyons d'abord le livre et les mots imprimés sur les pages, le monde diégétique ; et le personnage sont encore des abstractions intellectuelles qui n'existent qu'à la croisée des indications textuelles et de l'imagination du lecteur. Le son confère à la diégèse un degré supplémentaire d'incarnation : le personnage se voit accorder une voix qui reprend la

[716] « Comme le nom de famille de mon père était Pirrip et mon prénom Philip, ma langue, dans ma petite enfance, ne sut rien articuler de plus long et de plus explicite, pour l'un et l'autre de ces noms, que Pip. C'est donc sous le nom de Pip que je me désignai, et que je vins à être désigné », Charles Dickens, *Les Grandes Espérances*, *op. cit.*, p. 31.
[717] Charles Dickens, *Les Grandes Espérances*, *op. cit.*, p. 32.

formule par laquelle il se présente au commencement du roman, puis nous entendons le souffle du vent qui fait tourner les pages bientôt effacées dans un fondu enchainé pour laisser apparaitre le paysage et le corps du personnage sous la forme encore indistincte d'une silhouette noire. Un panoramique suit la course de cette silhouette qui devient de plus en plus distincte à mesure qu'elle se rapproche de la caméra. Son visage apparait finalement à la faveur d'un plan rapproché taille lorsque l'enfant saute le muret du cimetière. Nous assistons ainsi à la constitution en plusieurs étapes de Pip comme personnage cinématographique doté d'abord d'une voix, puis d'un corps qui se précise non moins progressivement. Durant ce processus l'identité civile de Pip (son véritable patronyme et l'origine de son surnom) est répétée trois fois : à l'écrit sur les pages du livre, par la voix off, et de nouveau à l'écrit sur la pierre tombale de ses parents qui fait directement écho aux premières paroles du narrateur.

La séquence est tout entière organisée autour du personnage (figure 8.8). Non seulement il se voit déléguer, lors des interventions de sa voix off, certains pouvoirs de l'instance narrative, mais il est également le point d'ancrage à partir duquel est organisé l'espace diégétique (les mouvements de caméra et les transitions entre les plans sont guidés par ses déplacements). Lorsqu'il n'apparaît pas dans le champ, le plan est donné comme subjectif ou bien sa présence est soulignée par le son de sa voix. *Les Grandes espérances* élabore donc un système narratif dont le personnage est la clef de voûte, dans une tentative de transposer en termes cinématographiques la narration autodiégétique du roman. La présence de sa voix off lui donne le statut de narrateur et le récit est focalisé sur et par lui : notre appréhension de la diégèse est réglée par sa perspective, le paysage est élaboré pour refléter ses angoisses, le montage et les mouvements de caméra sont réglés par ses réactions et mouvements. L'organisation de l'espace par la caméra traduit cette perspective unique en privilégiant le panoramique, mouvement qui permet à la caméra de balayer une vaste portion d'espace, sinon la totalité, depuis un point fixe. Le panoramique associé au plan d'ensemble suggère un observateur fixe et unique qui organise la diégèse telle que nous la percevons sur l'écran ; ainsi, sans se confondre totalement, le point de vue oculaire et le point de vue narratif se répondent. La prédominance des plans d'ensemble ou des plans moyens, l'axe de prise de vue latéral et les panoramiques aplatissent le paysage et le mettent à distance. La voix off participe à cet éloignement du paysage : voix d'adulte, elle se distingue de l'enfant qui apparait à l'écran, et désigne les images comme des souvenirs surgis du passé.



Figure 8.8 *Les Grandes espérances* : les déplacements du personnage principal de droite à gauche puis de gauche à droite, structurent l'espace diégétique et contribue avec les raccords regard et la voix off à construire l'impression que la perception diégèse est filtré par la conscience de Pip.

Le souci classique de continuité spatiale, l'emploi de cadrage large plutôt que resserré, la profondeur de champ qui assure la constante visibilité du décor en arrière-plan, et le choix d'un même angle latéral pour les prises de vues, se conforment, tout en y intégrant la mobilité et la fragmentation de l'image cinématographique, à la stabilité et au caractère englobant de la perspective monoculaire, à savoir « l'idéal d'un espace homogène », quadrillé et organisé par l'œil unique d'un sujet placé au centre du monde[718]. Ainsi, s'il est peut être excessif de voir dans *Les Grandes espérances* une représentation de l'expérience kantienne du sublime où le sujet découvre sa destination suprasensible face à la nature terrible, ce paysage, présenté comme le reflet de terreurs enfantines filtrée par une mémoire adulte et soumise à un regard unificateur, met en avant la constitution d'un sujet romantique qui s'affirme face au monde. Les images qui composent l'ouverture d'*Oliver Twist* se distinguent par l'absence d'une perspective

[718] Mikael Jakob, *op. cit.*, p.40.

unificatrice qui pourrait être alignée avec un point de vue diégétique. Au contraire, la séquence joue plutôt sur la tension entre la fragmentation de l'espace par le montage et les vues d'ensemble, sans qu'il y ait véritablement compensation. *Les Grandes espérances* commence avec la voix du personnage, et le paysage apparait en même temps que Pip dans un plan d'ensemble ; en effet le premier panoramique à l'intérieur du cimetière passe d'un plan rapproché à un plan d'ensemble embrassant tout le décor du cimetière (les arbres, les tombes, l'Église en arrière-plan, et l'enfant au milieu). *Oliver Twist* commence par une série de cinq plans sans présence humaine. Les quatre premiers montrent des fragments de nature, le mouvement des nuages dans le ciel, des branches d'arbres déchiquetées sur fond de nuages, une étendue d'eau entourée de hautes herbes ; le cinquième est un plan d'ensemble sur la lande déserte à l'horizon de laquelle émerge, après quelques secondes, le personnage de la mère. Tous ces éléments seront répétés tout au long de la séquence, et s'intégrer dans une unité paysagère plus vaste, pourtant ils ne sont jamais rassemblés dans un même plan. Le plan d'ensemble, qui clôt la série et introduit le personnage, ne présente ni arbres ni étendue d'eau. Le paysage dans *Oliver Twist* présente de nombreuses similitudes avec celui des *Grandes Espérances*, mais dans un film qui prend la focalisation variable d'un texte à la troisième personne, il n'est pas rapporté à la perspective unique et stable d'un personnage, il travaille plutôt la tension entre la vue d'ensemble et la fragmentation propre au montage sans que ces deux pôles se compensent véritablement.

La subjectivité du personnage est pourtant bien intégrée à la représentation à travers plusieurs raccords regards qui font suite à la première apparition de la jeune femme. Les parallèles évidents établis par le montage entre ses tourments (elle est surprise par l'orage et en proie aux douleurs de l'enfantement) et la végétation subissant les assauts de la tempête, rattachent ostensiblement l'ensemble à la catégorie du paysage expression, défini par André Gardies, un paysage miroir des affects humains[719]. Pour autant, l'accent mis sur la fragmentation et l'absence de point de vue unificateur suggère que l'on touche peut être ici à un point limite de cette figure. Les liens métaphoriques entre les différents éléments naturels du paysage et la figure humaine tendent paradoxalement vers l'effacement de ce dernier. Les analogies par montage substituent effectivement le conflit élémentaire entre l'air, l'eau et la terre, à la figure humaine.

[719] André Gardies, « Le paysage comme moment narratif » in Jean Mottet (dir), *op. cit.*, p. 148.



Figure 8.9 *Oliver Twist* : L'alternance entre contreplongée et plongée, et la coexistence à l'intérieur de chaque plans d'un conflit entre éléments terriens et aériens suggère un drame élémentaire extérieur au personnage de la mère mais qui ajoute au pathétique de sa situation et à son impuissance.

Bien que la tempête offre la possibilité d'une interprétation métaphorique renvoyant aux douleurs de l'enfantement, le conflit des éléments apparait aussi comme une donnée inscrite dans le paysage tel qu'il est construit par la mise en scène, avant même l'introduction du personnage. Le paysage est déjà en lui-même le support d'un drame élémentaire indépendant des conflits humains, dont l'orage constitue la résolution violente. La jeune femme apparait donc aussi comme la victime contingente d'une nature indifférente. On peut mettre en lien la séquence de l'orage avec le discours que *Le mur du son* fait tenir à son protagoniste devant l'image photographique de la lune à propos de l'univers « inhospitalier, car il ignore notre existence » et contre lequel l'humain est engagé dans une lutte sans fin. Le paysage se présente donc comme un objet paradoxal : il représente l'altérité de la nature, mais il est aussi utilisé comme le prolongement des états d'âme des personnages. La projection subjective du personnage sur le paysage, caractéristique du romantisme, instaure une tension entre son intégrité de sujet individualisé et la dispersion de sa vie intérieure reflétées dans les différents

éléments naturels de son environnement. L'expérience de l'orage pousse jusqu'au paroxysme sublime ce déchirement entre l'intégrité du sujet, son affirmation dans le monde et sa fragilité constitutive sous la pression des forces extérieures, entre l'affirmation d'une subjectivité qui ordonne par rapport à elle-même son environnement et sa possible dissolution dans son environnement. Le paysage naturel tel qu'il apparait dans *Les Grandes espérances* et *Oliver Twist*, bien qu'essentiellement localisé dans les premiers instants des deux films, aux marges du récit, établit néanmoins les fondements d'une poétique du paysage où la représentation de la nature se fait sur un mode autant dramatique que spectaculaire et contemplatif, qui trouvera son plein développement dans le cycle épique.

C. Le drame du paysage dans le cycle épique

1) Désir et paysage (*Le mur du son, Vacances à Venise*)

Nous avons rencontré à plusieurs reprises le motif de la disparition dans le paysage : les lunettes de Lawrence et de Pacha qui ne reflètent plus que la nature alentour, le corps de Mme Moore englouti par les flots. Toutes ces images interrogent les limites du lien entre la subjectivité et le paysage qui est à la fois l'affirmation d'un regard et dans ces configurations le signe d'une absence, comme si le mouvement de projection des sentiments vers la nature, c'est-à-dire de ce que nous avons l'habitude d'assimiler à l'intériorité vers l'extérieur, aboutissait logiquement à la dissolution des frontières entre le soi et le monde, et la dissolution de l'individualité dans la totalité du cosmos. L'orage d'*Oliver Twist* est une dramatisation extrême de cette tension entre affirmation et effacement de la subjectivité, en tant que manifestation d'une individualité. Les oppositions entre haut et bas, ciel et terre, premier et arrière-plan, traduisent, sur le plan de la composition, le thème romantique de la lutte du sujet humain pour sa survie contre les puissances de la nature. Le montage alterné entre le personnage et la végétation exprime bien la tension entre une figure humaine qui cherche à exister à l'écran et le paysage qui menace de toute part de le submerger. Le paysage dans l'ouverture d'*Oliver Twist* conditionne la trajectoire du personnage (c'est la vision de l'hospice au sommet d'une colline lointaine qui donne un but à atteindre à la jeune femme et oriente ses déplacements), et agit comme une force antagoniste (la pluie, le vent et tout simplement la distance à parcourir

représentant autant d'obstacles à surmonter pour atteindre le refuge).

À ce titre le paysage d'*Oliver Twist* correspond à une autre modalité du paysage au cinéma défini par Gardies, celui du paysage-drame : « susceptible d'intervenir dans la mise en scène dramatique et de participer aux stratégies discursives déployées par le film[720] ». Gardies distingue trois procédures à l'œuvre dans la dramatisation du paysage : l'activation de son pouvoir connotatif, ici l'image de l'hospice isolé sur une colline enténébrée de nuages noirs convoque tout un imaginaire gothique empreint d'une morbidité renforcée par la présence d'arbres desséchés par l'hiver ; le passage du regard d'ensemble à « l'expérience quasi - kinesthésique du paysage » c'est-à-dire la transition du plan d'ensemble au plan rapproché voir au gros plan. On n'insiste plus sur la configuration d'ensemble du lieu, mais plutôt sur l'expérience directe, sensible qu'en font les personnages. La mère d'Oliver marche en proie à des contractions douloureuses et lutte pour avancer sous une pluie battante. Le troisième paramètre défini par Gardies c'est le mode d'adresse au spectateur, la manière dont la séquence l'implique dans le drame en jouant à la fois sur l'identification aux personnages et la distance de sa position de spectateur : « le réglage descriptif de la scène vise à maintenir la balance entre la perception globale du paysage et le regard aigu des plans serrés[721] ». En d'autres termes, on se rapproche ici de l'attitude décrite par Burke face au spectacle terrible : la sympathie activée par la situation pathétique d'un personnage nous fait participer à son expérience, mais c'est seulement en se tenant à une certaine distance que le spectateur peut le recevoir comme sublime.

On peut voir ici un écho, sur une échelle plus réduite, de la conception de la grande forme de l'image action chez Deleuze, le paysage est une des actualisations possibles du milieu englobant, dans son acception géographique, qui fonctionne aussi comme un cadre dont les qualités et les puissances déterminent une situation et agissent sur des personnages qui réagissent en retour. Les paysages du cinéma de Lean ne peuvent être simplement considérés comme de simples fonds ou de simples espaces de projection réfléchissant les affects mobilisés par le drame ou attribués aux personnages. Ils sont partie intégrante de l'action dramatique et leur composition exprime souvent les conflits et les tensions qui structurent l'intrigue. Surtout, tous mettent en jeu la relation entre le sujet et son environnement, une relation ambivalente partagée entre désir et conflit. *Le mur du son* est peut-être le premier film de Lean à thématiser à l'échelle de tout un récit le conflit entre l'humain et la nature.

[720] André Gardies, « Le paysage comme moment narratif », in Jean Mottet (dir), *op. cit.*, p. 149.
[721] *Ibid.*, p. 153.



Figure 8.10 *Le mur du son* : Le cratère et les restes de l'avion disloqué de Tony sont le symbole de la défaite humaine face aux forces de la nature. La prise de vue en contreplongée renforce l'impression d'écrasement et de chute.

Les aviateurs affrontent les barrières naturelles à l'expansion humaine et Ridgefield évoque, dans la séquence finale du film, « notre combat avec l'univers ». La vision en contreplongée de l'avion démembré de Tony au milieu d'un cratère les forces en présence : la puissance dangereuse de la nature s'affirme dans l'image de l'avion écrasé, mais le paysage bouleversé par un cratère qui n'existait pas porte également la marque de l'activité humaine (figure 8.10). Mais si le paysage s'offre ainsi sur le mode violent de la conquête, il est aussi porteur d'une promesse de sortie hors de soi, incarnation de l'ailleurs géographique et culturel comme c'est le cas dans *Vacances à Venise*.

Michael Anderegg voit dans la Venise du film de : « un monde nébuleux d'aubes et de crépuscules, qui alimente et en même temps menace les espoirs romantiques de Jane Hudson[722] ». La relation entre l'héroïne et la ville participe de fait d'une certaine ambivalence : elle est à la fois emblématique d'un désir de fusion avec le paysage vénitien d'intégration à l'intérieur de la carte postale romantique et du sentiment inquiet que cet idéal a un prix. La

[722] Texte original : « a twilight world of dawns and sunsets, that both feeds and threatens Jane Hudson's hope for romance » je traduis, Michael Andregg, *op. cit.*, p. 87

liaison avec Renatto en est l'illustration. En entamant une romance, après beaucoup d'hésitation, avec cet homme, Jane réalise le fantasme d'une romance vénitienne que *Brève Rencontre* prêtait déjà à Laura Jesson, mais elle décide de mettre fin à cette relation par crainte de n'aboutir « à rien ». Le critique Richard Comb remarque que cette angoisse du néant imprègne tout le film : « Plusieurs plans aériens, pris parfois d'aussi haut que le sommet de la basilique de la place Saint-Marc, vont au-delà du malaise provoqué par le vertige pour créer une sensation d'abandon spirituel et de terreur[723]. » Deux plans retiennent particulièrement notre attention dans la séquence de la découverte de la place Saint-Marc : le premier montre la silhouette en contrejour de Jane Hudson légèrement décentrée vers la gauche, tandis que la place s'étend dans la profondeur du champ avec la basilique et son clocher en pleine lumière, instaure un contraste entre le premier et l'arrière-plan, comme si le personnage était plaqué sur l'image de la place Saint-Marc sans être véritablement intégré à l'ensemble (figure 8.11.1). À l'hétérogénéité entre la figure et le fond, mise en avant dans cette image, répond la plongée prise depuis le sommet de la basilique, dans lequel Jane disparait complètement, la vue d'ensemble fondant tous les individus dans une foule qui n'est que l'une des composantes du paysage (figure 8.11.2). Sont ainsi mis en relief, d'un côté, un désir d'intégration impossible et, de l'autre, l'angoisse de se perdre dans l'altérité italienne.

Les deux exemples du *Mur du son* et de *Vacances à Venise* anticipent la manière dont le paysage va être mobilisé à des fins dramatiques dans les films épiques. Comme nous allons le voir, bien plus qu'un simple décor, ou une pause contemplative ou spectaculaire à l'intérieur du récit, le paysage dans les films épiques est un élément structurant du discours et de la dramaturgie. Plus précisément, par-delà les nombreux sujets différents, les films épiques sont organisés autour des interactions entre un ou plusieurs individus et un territoire. Le paysage devient ainsi un mode de présentation privilégié de la relation entre le sujet et son environnement. Cette relation prend le plus souvent la forme d'un désir – désir de conquête dans *Le mur du son*, désir d'intégration dans *Vacances à Venise* – lesquels ouvrent sur deux résolutions possible, celle du rejet et de la séparation, et celle de la fusion au risque de l'abdication, au moins temporaire, de l'individuation.

[723] Richard Comb, « David Lean et *Vacances à Venise* », in N.T. Binh, Philippe Pilard (dir), *op. cit.*, p. 144





Figures 8.11.1-8.11.2 *Vacances à Venise* : Jane en contrejour semble plaquée par-dessus la vue de la place saint-marc comme une ombre projetée sur la carte postale vénitienne (en haut), la contreplongée depuis le clocher fait disparaitre Jane dans la vue d'ensemble, la renvoyant à son anonymat parmi la foule des touristes (en bas).

Désirs de conquête et d'intégration se recoupent sans se confondre pour autant ; ils correspondent à une inflexion particulière du récit et du traitement dramatique du paysage dont chacune des superproductions présente un développement. Par souci de clarté, nous aborderons ces modalités en détail à travers l'analyse de trois films qui couvrent toute l'étendue de la mise en drame du paysage, de la conquête à l'intégration, du rejet à la fusion. Nous commencerons

par *Lawrence d'Arabie* et *La Route des Indes*, qui ont en commun la thématique de la rencontre avec l'autre mais diffèrent dans le traitement qu'ils en proposent. Le thème de la guerre rattache *Lawrence d'Arabie* au mode violent de la conquête, tandis que celui du mariage, présent en filigrane dans *La Route des Indes*, renvoie à une perspective d'intégration. Nous analyserons *La Fille de Ryan* en dernier bien qu'il soit sorti quatorze ans avant *La Route des Indes*, car c'est à bien des égards un film somme qui fusionne ostensiblement le modèle de *Brève Rencontre* et de *Lawrence d'Arabie* et, comme nous le verrons, représente une sorte de cas limite par l'importance qu'il accorde au paysage au risque de déstabiliser son récit.

2) *Lawrence d'Arabie* : à la conquête du paysage

Le thème de la conquête et de la domestication de nouveaux territoires est récurrent dans les films épiques de Lean. *Le Pont de la rivière Kwai* et *Lawrence d'Arabie* ont en commun avec *Le mur du son* de montrer des tentatives pour imposer à des espaces sauvages un ordre qui le mettent au service de projets politiques ou industriels. Les paysages de ces films portent la marque du contraste et, jusqu'à un certain point, de l'incompatibilité entre la modernité technologique et la nature ; dans certains cas ils représentent des territoires déterminés et identifiés à des aires culturelles différentes et exotiques, où les personnages anglais se trouvent placés comme des corps étrangers. Cette dernière situation est au fondement des intrigues de tous les films de la période internationale, à l'exception de *Docteur Jivago*. Dans *Le Pont de la rivière Kwai* et dans *Lawrence d'Arabie*, la nature sauvage de la jungle ou du désert se confond du point de vue occidental avec l'altérité culturelle orientale, la modernité industrielle occidentale faisant face à des civilisations restées apparemment plus proches de la nature. Il ne s'agit pas ici d'analyser les représentations de l'altérité orientale appréhendées au travers d'un regard occidental, mais de montrer comment le paysage tel qu'il est composé à l'écran et mobilisé par le récit vient exprimer ces tensions. Plus encore que les espaces aériens du *Mur du son* ou la jungle du *Pont de la rivière Kwai*, le décor désertique de *Lawrence d'Arabie* offre un terrain propice au défi prométhéen lancé contre les forces de la nature. Le symbolisme solaire filé tout au long du film depuis le raccord de l'allumette jusqu'à la vision de Lawrence en contrejour, les rayons du soleil perçant à travers sa tunique blanche, témoignent de l'ambition démiurgique du sujet héroïque. L'aridité, l'immensité et l'apparente vacuité du désert font partie des qualités propres à inspirer le sentiment du sublime, selon Edmund Burke. Le désert n'est pas obscur, mais le manque d'eau, les températures extrêmes, l'impression que le sable s'étend à l'infini et la monumentalité des formations rocheuses le rapprochent du paysage

terrible.

La stature héroïque de Lawrence est ainsi grandie par sa confrontation avec ce milieu hostile. Le paysage-drame rejoint ici le « paysage héroïque » tel que le définit Damien Ziegler : « Le paysage héroïque est un paysage pastoral dont le calme équilibre importe moins que la recherche d'une tension destinée à décupler le sentiment de puissance dégagé par l'action représentée[724]. » Significativement Ziegler et Gardies se rejoignent dans leurs exemples, tous empruntés au western étatsuniens et désignant le désert comme le lieu de l'espace de l'épreuve héroïque par excellence, « toujours perçu comme un espace gigantesque dans lequel les protagonistes se perdent[725] », pour Ziegler, « lieu de rencontre et de conflit entre deux civilisations (indienne et occidentale) qui fonde le drame[726] » pour Gardies. La tradition du film d'empire dans laquelle s'inscrit *Lawrence d'Arabie* présente des parentés thématiques avec le Western étatsuniens. Les deux genres sont associés aux grands espaces naturels, promesses d'aventures et antithèses de la modernité urbaine occidentale ; par ailleurs, ils traitent du conflit entre la civilisation et la barbarie et célèbrent la lutte pour imposer la loi et l'ordre, souvent incarnés par des héros masculins blancs, dans des territoires et à des peuples présentés comme sauvages[727]. Lawrence, tout en fuyant la civilisation occidentale pour les espaces vierges du désert, reste ainsi un agent de l'ordre qui unifie les différentes tribus du peuple arabe, divisées par des guerres intestines, mais il évoque surtout le western par certaines similitudes iconographiques. Les grandes formations de Wadi Rum en Jordanie rappellent, l'utilisation de Monument Valley dans les films de John Ford. L'entrée en scène de Shérif Ali, surgissant sur la ligne d'horizon pour se diriger vers le premier plan, fait écho à l'image du cavalier solitaire qui ouvre de nombreux westerns[728]. Stephen C. Caton suggère que la séquence qui voit Ali tuer le guide de Lawrence s'apparente à une fusillade dans un western[729]. De fait dans cette séquence le désert jordanien apparait à Lawrence comme un lieu où la loi tel qu'il a pu la connaitre dans le monde britannique n'a plus cours, laissant la place aux fidélités tribales, et aux règlements de comptes individuels.

Espace où l'ordre s'efface au profit du hasard, le désert se présente surtout comme un

[724] Damien Ziegler, *op. cit.*, p. 37.
[725] Damien Ziegler, *Ibid.*, p. 39.
[726] André Gardies, « Le paysage comme moment narratif », *op. cit.*, p. 150.
[727] Voir notamment Chapman, Cull, *Projecting Empire*, *op. cit.*, pp. 6-7, également Marcia Landy, *op. cit.*, pp. 97-99.
[728] Citons en exemple les premiers plans de *La Flèche brisée* (*Broken Arrow*, Delmer Daves, 1950), *L'Homme des vallées perdues* (*Shane*, Georges Stevens, 1953), *La prisonnière du désert* (*The Searchers*, John Ford, 1956)
[729] Stephen C. Caton, *op. cit.*, p. 189.

grand vide où les traces de civilisations sont élusives sinon inexistantes, c'est un territoire en apparence illimité et vierge ce qui le rapproche encore une fois de l'Ouest étatsuniens. Selon Scott Simmons, les espaces désertiques « trop lumineux et trop blanc, trop plat et trop vide[730] », ont initialement inspiré une « inquiétude, soulagée uniquement lorsque le paysage était plein[731] », inspirant ainsi un désir d'investir et de remplir l'espace vide qui a pu nourrir la politique de l'espace au cœur de nombreux western : « la terre vierge est là pour qu'on s'en empare[732] ». Dans *Lawrence d'Arabie* le désert apparait d'abord sous la forme abstraite d'une carte que Lawrence lui-même est en train de peindre. La carte représente le monde au-delà des limites du bureau que le protagoniste qualifie de « petite salle sordide et sombre ». Elle cristallise déjà le désir d'ailleurs de Lawrence, et elle constitue un attribut traditionnel du stratège qui l'utilise pour préparer sa campagne de conquête. Surtout, elle est encore en cours d'élaboration puisque le désert est littéralement un espace blanc en attente d'être rempli et délimité, une page vierge sur laquelle écrire sa destinée.

Le désert est un espace de projection des désirs que le montage fait surgir du souffle de Lawrence ; il incarne les aspirations du héros à la liberté des grands espaces, à l'aventure et à la grandeur. Mais il s'agit aussi d'un espace agonistique nécessaire au procès héroïque à travers lequel Lawrence doit découvrir et accomplir sa destinée. Le voyage dans le désert comprend des épreuves physiques, mais également une quête intérieure où la confrontation avec l'altérité, celle du paysage, celle des Arabes, et le combat contre un ennemi identifié (les Turcs) devient aussi confrontation avec soi-même[733]. Le premier voyage de Lawrence dans le désert s'achève par son arrivée au canal de Suez après la traversée du Sinaï, et sur la question « Qui êtes-vous ? », lancée par un motard depuis l'autre rive. L'interrogation cristallise toute l'ambivalence de l'expérience du désert : il s'agit à la fois du lieu où se forger un destin en affirmant sa domination dans la lutte contre la nature et un espace d'aliénation et de dissolution de l'identité. Il y a ici une tension entre d'un côté, deux appréhensions du paysage : comme une surface passive qu'il appartient au conquérant prométhéen d'investir et de façonner selon son désir, et comme une force agissante susceptible de prendre à son tour l'ascendant sur les personnages de les briser ou de les transformer à son image, qui, dans sa puissance, évoque

[730] Texte original: « too bright and too white, too flat and to featureless », Scott Simmons, *The Invention of the Western Film*, *A Cultural History of the Genre's First Half-Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 52, je traduis.
[731] Texte original: « a disquiet alleviated only when its landscape was filled », *Ibid.*, p. 52, je traduis.
[732] Texte original: « Empty land is there for the taking », *Ibid.*, p. 53, je traduis.
[733] Silver et Ursini insistent cette dimension existentielle de la trajectoire de Lawrence où l'exploration du désert est également une exploration de « la part obscur de son âme » (« the dark corner of his soul »), de son identité, ses désirs et ultimement ses limites in Alain Silver et James Ursini, *op. cit.*, pp. 154-155.

l'expérience du sublime. Dans sa typologie des paysages comme « moments narratifs », Gardies après avoir défini le paysage-expression, sorte de miroir réfléchissant les émotions que l'on veut bien projeter sur lui, propose la catégorie inverse qu'il nomme le paysage-catalyse : « mis en présence d'un certain type de paysage, dans des conditions favorables, le personnage subit une transformation ». L'image du catalyseur désigne le paysage comme l'agent de cette transformation. La trajectoire tragique de Lawrence – héros triomphant à l'individu brisé du dernier plan, disparaissant derrière la vitre sale de sa jeep – est reflétée dans sa position changeante par rapport au paysage.

La surface plane, dépourvue de tout relief et aspérité, du Nefud où se perd Gassim actualise la vision du désert comme espace intégralement vide, à la limite de l'abstraction, qui appelle à être rempli et animé par les personnages. Le paysage désertique symbolise l'Orient, mais c'est tout un imaginaire européen du sublime (en tant qu'expérience extrême des limites du sujet, de l'infini et de la puissance de la nature) qui caractérise sa représentation filmique. Comme le remarque Caton, la monotonie et l'uniformité du paysage invitent à une composition minimaliste quasi abstraite entre le désert et le ciel (le soleil et la silhouette noire du personnage à l'horizon[734]). La perception des distances et de la profondeur semble être abolie au profit d'une impression d'aplats, troublée simplement par la présence du personnage en mouvement. La silhouette de Gassim, filmée de dos, diminue sans jamais disparaitre pour autant. Plus tard, filmé en plongée, il apparait vêtu de noir, plaqué contre un sol uniformément blanc où l'impression de profondeur et le sentiment de la distance parcourue ne nous est transmise qu'à travers les pièces de son équipement qu'il laisse tomber sur son chemin et qui sont maintenu dans le champ à mesure qu'il avance et que la caméra recule. Le cadrage en plongée instaure une tension visuelle et dramatique, entre l'impression d'écrasement induite par l'angle de la caméra et le sens de la profondeur apporté par le mouvement. Les objets tombés au sol derrière Gassim semblent aussi incarner métaphoriquement la perte progressive de son énergie vitale et ses difficultés grandissantes sous le soleil de plomb du désert (figure 8.12.1). Le montage alterné entre Gassim, Lawrence et Daud, le jeune compagnon de Lawrence resté à l'orée du Nefud pour guetter le retour de son héros, est rythmé par des plans du soleil, qui devient la principale figure antagoniste de la séquence. L'effondrement de Gassim sur le sol craquelé par la chaleur est montré par un champ-contrechamp entre le personnage et le soleil suggérant que ce sont les rayons de ce dernier qui, en dernière instance, le terrassent.

[734] Stephen C. Caton, *op. cit.*, pp. 79–80.



Figures 8.12.1-8.12.2 *Lawrence d'Arabie* : Gassim perdu dans le désert, la contreplongée ferme l'horizon pour le personnage qui se détache d'une surface blanche uniforme, seul sa présence et celle de son équipement abandonné donne un sens des distances et des volumes (en haut). Le triomphal de Lawrence, le cadrage latéral en plan général exalte l'immensité vide du désert, mais les silhouettes à dos de chameaux l'emplissent de leur présence (en bas).

L'alternance entre la marche difficile de Gassim, filmée sous différents angles (en plan

fixe, en travelling arrière et avant), la chevauchée de Lawrence en ligne droite (toujours filmée du même angle latéral), et les plans fixes sur Daud scrutant l'horizon, rythment la séquence et reflètent la perception changeante de l'espace pour les trois protagonistes. La tension entre aplat et profondeur qui caractérise plusieurs plans sur Gassim vient figurer ses difficultés à s'affirmer dans un environnement qui n'offre aucun repère clair. L'image de Gassim marchant de manière erratique le long de la ligne d'horizon, sa silhouette légèrement tremblante et floue en raison de la chaleur extrême exprime sa désorientation. Contrairement à Gassim, Lawrence ne se perd pas dans la direction de l'horizon : au contraire, il en longe la ligne et avance toujours vers la gauche, le tourbillon de sable soulevé autour de lui dissimule le ciel, mais jamais ils n'occultent le personnage pour le fondre dans le paysage. Au contraire, ils forment un fond uniforme dont le héros se détache nettement à l'avant plan. Le retour triomphal de Lawrence est montré du point de vue de Daud, immobile durant la plupart de ses apparitions : il commence à mettre son chameau en mouvement, puis la caméra nous fait partager sa vision alors qu'il s'avance dans la direction d'un point noir qui se matérialise à l'horizon. Le travelling avant, filmé du point de vue de Daud, semble nous happer à l'intérieur du désert et nous faire participer à la chevauchée enthousiaste du jeune homme[735], appuyée par la reprise du thème principal composé par Maurice Jarre. Le dispositif de ce plan en mouvement ou le cavalier triomphant émerge progressivement de l'horizon reprend partiellement la scénographie de l'entrée d'Ali. Ce dernier émergeait progressivement depuis l'horizon, silhouette noire contrastant avec la blancheur du décor venu de l'arrière-plan pour réaffirmer d'un coup de feu son emprise sur le territoire et ses ressources. Lawrence émerge à son tour des profondeurs, après avoir arraché son compagnon à la mort et triomphé des pièges du désert et dans sa chevauchée l'emplit de sa présence (figure 8.12.2).

La première apparition à l'écran du désert est donnée comme une vision du personnage ; l'enchainement des plans fait de l'aube sur le désert une émanation du regard et du souffle de Lawrence. L'image du désert est ainsi d'emblée partagée entre le renvoi à un espace géographique tangible d'un côté, et l'expression subjective des aspirations démiurgiques de Lawrence de l'autre. Mais si le paysage est un espace de projection pour la subjectivité, c'est aussi, à travers l'épreuve du sublime, ce qui révèle le héros romantique à lui-même. C'est dans cette ambiguïté entre la subjectivité du paysage et l'objectivité du milieu que se situe la fonction de catalyseur décrite par Gardies. Le désert tout en étant offert à la contemplation par les nombreuses vues d'ensemble qui mettent en valeur la majesté monumentale des décors naturels,

[735] Stephen C. Caton, *op. cit.*, pp. 80–81.

est aussi ostensiblement un lieu qui, par ses caractéristiques extrêmes, appelle à l'action. Le paysage devient ainsi catalyseur ou agent dramatique dans la mesure où il est la représentation d'un milieu, notion plus dynamique que nous avons abordée à travers la grande forme de l'image action : un ensemble de qualités et de puissances actualisées sous la forme de forces agissantes posant des défis auxquels les personnages doivent s'adapter. Si Lawrence aspire à l'aventure avant son départ, c'est dans la confrontation avec le désert qu'il devient acquiert la stature d'un guerrier prophète, comme l'illustre la nuit blanche qu'il passe dans le désert après sa première rencontre avec Fayçal. Alors que la discussion entre les deux hommes s'est achevée sur le constat désabusé de Fayçal (« Nous avons besoin d'un miracle ») Lawrence se retire dans le désert, à l'image de Moïse, du Christ et de Mahomet, pour recevoir l'inspiration[736]. C'est au terme de cette nuit de méditation devant un arrière-plan de rochers, dont la masse rappelle le mont Sinaï des *Dix Commandements* de Cecil B. DeMille (1956), que Lawrence reçoit l'intuition géniale de traverser le désert pour prendre le port d'Akaba par la terre. Il n'y a ici ni buisson ardent, ni voix divine, seulement la présence enveloppante du désert et les connotations mystiques attachées à son statut de berceau des religions abrahamiques, qui confèrent à Lawrence son aura messianique (figure 8.13).



Figure 8.13 *Lawrence d'Arabie* : Lawrence assis en tailleurs devant ses « disciples » le visage et les poings crispés après une nuit de méditation intense dans le désert. Le cadre désertique et la montagne en arrière-plan évoque le Mont Sinaï et la figure de Moïse dans les péplums bibliques, désignant Lawrence comme un nouveau prophète.

[736]Alain Silver et James Ursini, *op. cit.*, pp. 156–157.

Le désert charrie toute un imaginaire pictural, littéraire, filmique dont l'influence pèse certainement sur la manière dont est représentée l'épopée de Lawrence et, en fonction de la sensibilité et de la culture des publics, sur sa réception et son interprétation. Mais au-delà les variables inhérentes à la réception de toutes œuvres, le discours narratif construit par le film à partir du désert nous parait jouer consciemment sur l'instabilité des positions entre le personnage-sujet et le paysage-objet.



Figure 8.14 *Lawrence d'Arabie* : Lawrence, le visage défait et couvert de sable, se fond dans le désert.

Le récit de conquête et de sujétion explicitement développé par le film apparait réversible : à la figure du personnage conquérant émergeant des profondeurs du désert pour l'emplir de sa présence et de son mouvement, répond celle du personnage absorbé par son environnement, littéralisée par la mort de Daud, piégé dans les sables mouvants du Sinaï. Sur le plan dramaturgique, la mort de Daud (comme l'exécution de Gassim auparavant) fait contrepoint aux succès de Lawrence et met en relief l'hubris qui conduira le héros à sa perte. Du point de vue du paysage, le désert est ici pleinement antagoniste : il est l'agent direct de cette mort qui réaffirme contre les prétentions du héros prométhéen la puissance indifférente de la nature. Les plans suivant la disparition de Daud montrent Lawrence à pied, en signe de sa

stature diminuée, conduisant son chameau et Farraj son compagnon à travers des tourbillons de sable qui le dévoilent et le cachent alternativement, tandis que ses vêtements et surtout son visage sont recouverts d'une épaisse couche de sable. Lawrence, le visage mutique et couvert de sable, ressemble à la vacuité désolée du désert (figure 8.14). Cette image du héros défait par son environnement annonce celle plus excessive, mais aux implications analogues, de la face tremblante et hagarde couverte de sang et de sable de Lawrence après le massacre de Taffas. Ce visage ressemble exactement aux champs de bataille jonchés de corps sanglants parmi les restes de chariots détruits et de volutes de poussière. Si, dans la première partie du film, le désert semble conférer à Lawrence une majesté analogue à celle des vastes panoramas de Wadi Rum, dans la deuxième partie c'est l'âpreté et la violence du milieu qui viennent s'imprimer sur son visage. L'utilisation dramatique du désert dans *Lawrence d'Arabie* repose initialement sur l'idée d'un paysage page blanche à remplir et à conquérir et sur laquelle on peut s'inventer une destinée, c'est une ligne de fuite, comme souvent dans le cinéma de Lean, mais elle joue aussi de la réversibilité de ces positions. Si l'expérience du paysage peut s'apparenter à l'affirmation d'un sujet imprimant sa marque sur l'espace environnant tant par ses gestes que, sur le mode romantique, par la projection subjective de ses états d'âmes, elle est aussi potentiellement celle d'une aliénation, qui fait du personnage une page blanche sur laquelle s'écrit, à travers ses transformations successives, l'influence de son environnement.

3) *La Route des Indes* : le paysage-rejet

Dans son analyse de *La Route des Indes*, Elizabeth de Cacqueray montre bien comment l'adaptation de Lean, en recentrant les enjeux du récit imaginé par Forster autour du personnage d'Adela et son expérience de l'Inde, tire le récit de Forster du côté du voyage initiatique où la découverte de la terre étrangère est également une exploration de soi[737]. Le paysage est le catalyseur de cette quête existentielle qui fait advenir à la surface les contradictions du sujet. Comme Venise, ou encore le désert, les paysages indiens dessinent une ligne de fuite hors du milieu d'origine, avec la promesse d'un nouveau commencement, d'une réinvention de soi-même dans la rencontre avec un ailleurs. Le motif des déplacements dans l'espace (voyage en bateau, en train, à vélo, à dos d'éléphant) aligne le parcours géographique d'Adela en Inde avec son cheminement intérieur. L'espace de l'agence de voyages dans la première séquence

[737] Elizabeth de Cacqueray, « Un voyage à la rencontre de l'Inde ou de soi-même ? La lecture de *A Passage to India* selon David Lean (1984) », René Gardies (dir), *Cinéma et Voyage*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 197-211.

fonctionne comme une interface entre l'Angleterre, caractérisée par la pluie et les tons gris et sombres, et l'Inde, où dominent, sauf dans les séquences nocturnes à l'éclairage bleuté, des tons ocre et lumineux. Le regard d'Adela est attiré par les éléments du décor qui lui promettent une échappée. C'est d'abord la maquette d'un steamer qu'elle contemple à travers la vitrine de l'agence, puis à l'intérieur, trois gravures (un steamer sur le canal de Suez, le Taj Mahal, les grottes de Marabar) accrochées aux murs qui sont autant de modélisations de l'Orient à destination de l'Occident. Les trois gravures participent à la construction d'un regard sur l'Inde qui, tout en affichant la supériorité technologique de l'Occident (le canal de Suez, le paquebot), relèvent de la marchandisation touristique des sites indiens, chargés de véhiculer une aura de mystère et de romance exotique[738].

Ces représentations orientalistes dessinent par avance la trajectoire d'Adela – de la traversée en bateau jusqu'aux grottes de Marabar – et présentent à des degrés divers un mélange de nature et de culture dont les grottes sont l'incarnation emblématique, version fictionnelle des grottes de Barabar, le site de Marabar présente des cavités creusées à même la montagne par des mains humaines. Le voyage en Inde offre donc la promesse d'un dépaysement à travers un imaginaire colonialiste eurocentré qui oppose l'industrie occidentale, signe de modernité et une culture présentée comme vénérable par ses réalisations passées (le Taj Mahal) mais néanmoins plus primitive dans sa proximité avec la nature. L'exotisme orientaliste se confond surtout avec la promesse d'un nouveau départ incarné par la perspective d'un mariage[739], Adela se rendant en Inde pour épouser Ronny Heaslop, juge dans l'administration coloniale de la ville de Chandrapore. Cependant, cette promesse n'a rien d'une certitude ; il s'agit d'une possibilité qui reste en suspens, comme le signifie Adela à l'employé de l'agence quand elle ne prend pas de billet de retour, sans assurer pour autant qu'elle restera en Inde. Le sentiment d'incertitude est renforcé par la mise en valeur de la gravure des grottes (montrée en raccords regard) et le bref commentaire de présentation qu'en fait l'employé de l'agence (« Ce sont les grottes de Marabar, à 30 km de Chandrapore »). La présence de la gravure fait planer un pressentiment encore nébuleux, renforcé par la proximité des grottes avec la ville de Chandrapore, qui semble lier le destin d'Adela à ce site particulier. Le voyage en Inde et l'exploration du territoire indien deviennent le point de fixation des interrogations de l'héroïne, qui seront explicitement dramatisées à travers le paysage lors des séquences du temple et des grottes.

[738] Au sujet des trois gravures voir la lecture qu'en propose Medhi Derfoufi comme incarnation d'un imaginaire orientaliste et création d'une Inde qui relève en partie du fantasme, *op. cit.*, pp. 388-389.
[739] Mélanie Williams suggère ainsi que l'image du Taj Mahal élevé par l'empereur mogol Shah Jahan à la mémoire de son épouse est un symbole romantique de l'amour conjugal, *op. cit.*, p. 226.

Les premiers aperçus des paysages indiens dans *La Route des Indes* prennent la forme de plans d'ensemble en extérieur, contrastant les grands espaces à celui plus réduit du train pris par Adela et Mme Moore vers Chandrapore. L'espace limité du train apparait d'autant plus étroit par quand de Mme Turton fait irruption dans le compartiment des deux femmes : l'entrée intempestive et l'invitation à diner imposent le wagon comme espace partagé et rappellent la hiérarchie implicite parmi les colons britanniques entre les deux nouvelles venues d'un côté et les Turton représentants du vice-roi à Chandrapore de l'autre. Par contraste, les plaines et les étendues d'eau, opposent à la concentration du train la dilatation des grands espaces, et constituent des appels d'air, comme le désert de *Lawrence d'Arabie*. Le plan d'ensemble sur le train vient ainsi illustrer la prise de possession de l'espace indien par la modernité industrielle occidentale. Le champ est néanmoins borné sur la droite par le détail architectural d'un cavalier sculpté dans la pierre, faisant ruer son cheval en brandissant son épée (figure 8.15).



Figure 8.15 *La Route des Indes* : La composition de cette image construite autour des tensions entre le premier et l'arrière-plan, les lignes horizontales (le train) et verticales (la statue du cavalier), fait ressortir l'opposition entre la civilisation industrielle occidentale et l'image orientaliste de l'Inde ancestrale.

Le contraste entre la sculpture au premier plan, et le train dans la profondeur, permet d'opposer, au sein de l'image, l'antique civilisation indienne avec ses temples et ses statues de pierre et l'occident industrialisé. Les tensions politiques et culturelles constitutives de l'Inde coloniale,

entre la présence anglaise et le réveil nationaliste, sont ainsi inscrites dans le plan de paysage, dont la composition reflète à la fois le désir de pénétrer à l'intérieur de l'Inde, et un rejet qui semble émaner du pays lui-même. Le paysage dans *La Route des Indes* apparait ainsi comme le point d'articulation d'une tension dialectique entre le désir d'intégration, ou du moins d'échange, avec l'Inde du Sujet occidental incarné par Adela et l'hostilité inscrite dans l'espace lui-même. Les colons britanniques ont tenté de reconstituer, au cœur même du territoire colonisé, un ersatz de l'Angleterre, dont le club est le lieu et l'institution structurante (on y joue le *God Save the King* et on y organise des représentations de comédies musicales londoniennes et des matches de polo[740]).



Figure 8.16 *La Route des Indes* : l'impossible rencontre entre « l'occident » et « l'orient dans l'espace compartimenté et hiérarchisé du club. Les Britanniques sont assis à des tables situées sur une terrasse en hauteur, les Indiens invités se tiennent debout en contrebas.

L'organisation de la « Bridge Party », censé réponde au désir formulé par Adela de « découvrir l'Inde véritable », est symptomatique de cet état de fait. Loin d'établir un « pont » entre les deux cultures, elle sert à renforcer la ségrégation entre britanniques et indiens, inscrivant les hiérarchies et les barrières jusque dans la disposition spatiale de la rencontre (figure 8.16). Seuls les serviteurs indiens circulent entre les tables anglaises où l'on boit du thé et tout en arrière-

[740] Melanie Williams, *op. cit.*, pp. 226-227.

plan un orchestre de natif interprète l'air de « Tea for two ». Le thé et la musique sont ici des marqueurs culturels garants d'une anglicité stéréotypée qui participent, avec la segmentation de l'espace, d'une entreprise de renforcement de la hiérarchie coloniale et de mise à distance de l'Inde. La « rencontre » avec l'Inde ne se fera pas dans ce cadre institutionnel et compassé, mais justement dans l'éloignement de la pseudo-Angleterre du club dont Ronny est un participant actif. La première rupture des fiançailles avec Ronny joue donc un rôle symbolique dans ce parcours, et sert notamment de prélude à l'excursion en vélo hors de Chandrapore dont Elizabeth de Cacqueray à bien montré qu'elle était structurée par des « passages » successifs qui, depuis la grande porte de Chandrapore à l'orée de l'a jungle, marque l'éloignement progressif d'Adela de tout ce qui peut, pour elle, constituer les aspects les plus familiers de la civilisation occidentale[741]. Ces étapes peuvent aussi être lues comme une transition du lieu, au sens que Martin Lefebvre et surtout André Gardies donnent à ce terme, une actualisation de l'espace en tant que « segmentation de la continuité physique » mais aussi en tant que « sélection des valeurs du système spatial[742] », c'est-à-dire le lieu en tant que dépositaire d'une certaine fonction sociale et symbolique. Ici l'espace de la « Bridge Party », et implicitement la ville de Chandrapore, avec ses espaces (comme le club) réservés aux colons Britanniques, est le lieu d'une certaine distribution du pouvoir au sein de la société coloniale autour d'une distinction « raciale » qui est traduite en terme spatiale. Le temple dans la jungle peut aussi être compris comme un « lieu », mais l'accent mis sur les étapes du voyage d'Adela comme autant de transition de l'espace socialisé de la ville avec des repères familiers pour le spectateur occidental vers une région où se dévoile, à travers le regard d'Adela le spectacle exotique de la campagne indienne, puis de la jungle et des ruines du temple explicitement définis comme objet de contemplation.

L'expédition vers les grottes de Marabar, malgré son caractère de visite organisée et non plus d'aventure solitaire et improvisée, procède également à un dépaysement par étape : le voyage en train laisse ainsi la place au trajet à dos d'éléphant, et la première visite collective des grottes est suivie d'une seconde visite n'impliquant qu'un groupe réduit de trois personnes, Adela et Aziz et un guide indien. Lors de l'ascension vers des collines de Marabar, la jeune femme regarde avec ses jumelles Chandrapore perdue dans le lointain, soulignant la distance prise avec la ville où se trouve son fiancé, symbole de sa relation avec la société des colons britanniques. L'entrée à l'intérieur des grottes, comme auparavant l'entrée dans la jungle, se

[741] Elizabeth de Cacqueray, « Un voyage à la rencontre de l'Inde ou de soi-même ? La lecture de *A Passage to India* selon David Lean (1984) », in René Gardies, *op. cit.*, 2007, pp. 201-203.
[742] André Gardies, « Le paysage comme moment narratif », in Jean Mottet (dir), *op. cit.*, p. 142.

fait dans la solitude à l'insu de tous. Si les premières manifestations du paysage sous la forme attendue du plan d'ensemble peuvent apparaitre comme un mouvement d'expansion opposé à l'espace borné des scènes d'intérieures, le cheminement vers le temple oublié dans la jungle, suivi du voyage vers les grottes, témoigne plutôt d'un mouvement de réduction et d'effacement du paysage. La séquence des grottes particulièrement rend ce processus visible : les grottes ne sont pas le paysage, leur entrée est un élément parmi d'autres de l'ensemble montagneux qui constitue le paysage et dont nous avons quelques aperçus lors du voyage à dos d'éléphant et de l'ascension des sommets. Cet ensemble disparait à la vue lorsque la caméra franchit avec Adela le seuil d'une grotte au profit d'un espace intérieur, obscur et réduit. Ce mouvement métaphorise la possibilité de pénétrer à l'intérieur même du paysage, ou plus exactement alors que le personnage disparait dans les replis du paysage des montagnes de Marabar, ce dernier se retransforme ainsi en un lieu, la caverne, dans lequel on peut habiter. Il ne s'agit plus de se poser devant la configuration extérieure des choses, mais de s'y intégrer au point de disparaitre dans ses renfoncements derrière la surface du site géographique. Elizabeth de Cacqueray analysant en détail la séquence du temple dissimulé, pointe la proximité entre cette végétation dense qui enveloppe et sépare du monde extérieur, et la configuration d'une grotte, et suggère un parallèle avec la caverne platonicienne comme « lieu d'accès à la connaissance[743] ».

Comme le protagoniste de l'allégorie de la caverne, Adela se détourne effectivement des contraintes et des illusions collectives pour s'aventurer seule dans l'inconnu à la recherche d'une connaissance plus authentique du monde et d'elle-même, affranchis des écrans et des barrières dressés par son milieu et son éducation. Toutefois, l'analogie platonicienne vient avec des limites, la caverne dans la République n'est pas exactement le lieu de la connaissance, mais un théâtre d'ombres, métaphore d'un monde d'apparences et d'illusions dont il faut s'affranchir pour accéder à la véritable connaissance en sortant de la caverne[744]. *La Route des Indes* semble inverser cette répartition spatiale des valeurs : c'est l'espace intérieur de la « caverne » qui devient le lieu d'une révélation qui synthétise, dans un mouvement dialectique maintenant familier, l'expérience intime et la destinée collective. Le mouvement d'expansion et d'ouverture que peut représenter le départ pour les espaces ouverts de la nature, qu'il peut être tentant d'interpréter comme une forme d'ouverture sur le monde, est paradoxalement aligné sur un mouvement introspectif dont la métaphore spatiale serait l'entrée dans la jungle ou dans les

[743] Elizabeth de Cacqueray, « Un voyage à la rencontre de l'Inde ou de soi-même ? La lecture de *A Passage to India* selon David Lean (1984) », in René Gardies, *op. cit.*, 2007, p. 12.
[744] Platon, *La République, Livre VII*, trad. Georges Leroux, in Luc Brisson (dir), *Platon, Œuvres Complètes*, Paris, Flammarion, 2008, pp. 1679-1708.

grottes. Le paysage comme vue d'ensemble d'extérieur s'efface au profit d'un lieu dissimulé et semi-clos par des parois végétales ou rocheuses qui renvoie, plus qu'à un état d'âme, aux recoins sombres de la psyché. La découverte du temple dans la jungle, un épisode absent du roman, offre une clef pour comprendre le trouble d'Adela face à l'Inde et le mystère des grottes. Les ruines du temple, prises dans un complexe réseau de lianes, branches et feuilles, arborent une très riche statuaire érotique. Les statues de corps nus, les seins et les fesses visibles, d'hommes et de femmes enlacées dans des postures explicitement sexuelles émergeant de la végétation, participent d'un certain romantisme à travers l'association panthéiste entre la nature et la sexualité comme manifestation d'une force vitale primordiale qui ne peut s'exprimer pleinement que dans l'éloignement géographique des villes en tant qu'incarnation de la société et de sa censure.

La séquence d'exploration et de la jungle et la découverte du temple sont montrées en champs-contrechamps. L'alternance des travellings arrière sur Adela et des travellings avant subjectifs, diégétisent le regard porté sur le paysage met en lumière la dimension subjective de ce dernier. Le mouvement de la caméra semble nous happer vers le cœur de ce sous-bois et souligne donc son pouvoir d'attraction. La musique de Maurice Jarre dans cet instant possède une qualité de temps suspendu qui enveloppe l'ensemble dans une atmosphère d'étrangeté renforcée par le son du thérémine qui accompagne le trouble d'Adela et l'attraction qu'elle semble ressentir pour ces statues. Comme nous l'avons vu, la séquence des grottes possède de nombreuses similitudes avec celle du temple puisqu'elle reproduit en partie le cheminement du personnage. La séquence des grottes ne comporte pas d'imagerie érotique explicite, mais reste néanmoins cadrée autour de la thématique sexuelle. Les statues érotiques dans la séquence du temple et certains détails de la mise en scène pouvant suggérer le rapprochement sensuel entre Aziz et Adela (le gros plan de leurs mains qui se touchent) mettent en avant la nature sexuelle du trouble d'Adela éveillé par ses fantasmes orientalistes. La refocalisation du récit sur Adela et son rapport à la sexualité ont fait l'objet de critiques. Selon Arthur Lindley par exemple, « un livre sur l'univers a été en transformé en film sur le sexe[745] » ; l'adaptation de Lean ramènerait l'histoire d'Adela dans la tradition des romans anglo-indiens centrés sur l'éveil érotique de jeunes Anglaises à l'éducation victorienne au contact de l'Inde primitive et sensuelle que Forster cherchait justement à subvertir[746].

[745] Arthur Lindley, *op. cit.*, pp. 62–63.
[746] *Ibid.*, pp. 62–63.





Figures 8.17.1-8.17.2 *La Route des Indes* : La rencontre avec l'altérité indienne à travers le regard euro centré et orientaliste d'Adela, entre nature et culture, est à la fois une rencontre avec ses propres fantasmes (en haut) et une expérience du rejet par la nature indienne elle-même (en bas).

Les enjeux soulevés par les séquences du temple et des grottes ne peuvent être réduits au seul thème de l'éveil érotique. Elles posent le problème de la relation entre le sujet européen et la nature à l'intérieur du paysage et exposent l'ambivalence fondamentale liée à la mobilisation dramatique du paysage. Il est à la fois produit d'un regard, et donc inscription

d'une subjectivité dans l'espace, et incarnation du monde extérieur, d'une forme d'altérité de la nature, avec tout ce que cela peut impliquer de résistance aux efforts humains pour s'y inscrire quitte à le refaçonner à son usage, voire à son image. L'irruption des singes dans la séquence du temple en est une manifestation paroxystique ; les primates surgissent des pierres et de la végétation comme une émanation de la nature elle-même qui rejetterait l'intruse comme un corps étranger risquant de contaminer et dénaturer le mystérieux équilibre entre nature et culture formées par le complexe Jungle-temple (figure 8.17.2). L'attaque des chimpanzés gardiens de ce temple oublié concrétise la tension, déjà annoncée à travers le motif du train pénétrant le territoire indien et confronté à l'opposition symbolique des temples des anciens monuments, entre le désir manifeste d'Adela de découvrir l'Inde et la résistance que lui offre le pays. À travers l'expulsion d'Adela hors du site sacré, c'est bien la présence anglaise sur le territoire indien qui est rejetée. L'ambiguïté du paysage a pour corollaire celle du personnage en tant que sujet face à la nature. Il s'affirme comme individu autonome contre un paysage dont il se détache et qu'il parait subordonner à sa présence. Toutefois, la mise en scène du paysage insiste sur l'attraction qu'il exerce sur le personnage : l'exploration de la jungle, l'excursion vers les collines de Marabar et ses cavernes manifestent la curiosité d'Adela et son désir de faire l'expérience de « l'Inde véritable ». Le temple abandonné et dissimulé par la végétation est pour Adela le lieu d'une rencontre avec une altérité culturelle et naturelle, matérialisée par les ruines et les statues, dont les postures sexuelles éveillent en elle une sensualité jusqu'à présent refoulée (figure 8.17.1), qui suscite un mélange d'attraction et de répulsion dramatisé par l'attaque des chimpanzés[747].

Le paysage formé par le temple et la jungle devient le miroir des contradictions de la jeune femme autant que l'expression du rejet de la présence coloniale anglaise. La représentation du milieu englobant avec ses déterminations géographiques, culturelles et politiques est ainsi rabattue sur l'exploration d'une intériorité. La confusion entre l'intériorité du personnage et le monde extérieur trouve son plein accomplissement dans l'espace des grottes : l'image du paysage comme miroir extérieur des passions et des troubles du sujet s'efface au profit de la caverne comme caisse de résonnance, dont l'écho réunit indistinctement les sons venus de l'extérieur et de l'intérieur de la grotte. Lorsqu'Adela pénètre dans l'espace des grottes, les parois font résonner ses gestes, le craquement d'une allumette est suivi par la montée progressive d'un grondement grave avant de s'évanouir dans le silence. Plus tard, c'est

[747] Medhi Derfoufi insiste aussi sur les ambiguïtés de la séquence du temple, l'érotisme des statues offrant dans sa lecture la perspective séduisante et angoissante d'une sexualité libérée des conventions du mariage, *op. cit.*, p. 437.

la voix d'Aziz appelant : « Miss Quested » qui résonne à l'intérieur des grottes et accompagne la montée visible de l'angoisse chez la jeune femme. L'écho est présenté comme le déclencheur du malaise d'Adela à l'intérieur de la grotte. La caverne elle-même n'est rien de plus qu'une cavité creusée dans la roche dont la principale caractéristique est d'être vide : « Il n'y a rien dans les grottes de Marabar », dit le Brahmane Godbole (Alec Guinness) à Mme Moore et Adela. C'est un espace sombre, aux parois vierges et lisses dont la seule singularité est justement l'écho : autrement dit, ce que le visiteur qui en franchit le seuil y apporte. Les bruits, entrainés par les mouvements et la respiration de la jeune femme, se mêlent avec la voix d'Aziz venue de l'extérieur dans un grondement abstrait dont l'intensité va grandissante est bien la figuration sonore des émotions qui submergent progressivement Adela. C'est lorsque son nom résonne contre les parois de la caverne qu'Adela montre des signes de panique, comme si le lieu lui renvoyait le caractère insupportable de sa propre présence. L'image de la caverne cristallise la tension entre le paysage comme projection subjective, et le lieu dans lequel on peut entrer et où s'incarnent les fantasmes. L'espace des grottes de Marabar deviennent le catalyseur d'une crise existentielle aux résonnances politiques plus vastes, mais qui reste avant tout suspendu au positionnement instable d'un sujet incapable d'assimiler l'altérité ou de s'assimiler en elle.

4) *La Fille de Ryan* : le paysage-fusion

Dans le chapitre qu'il consacre à *La Fille de Ryan*, Michael Anderegg décrit la scène de la tempête comme « l'une des plus belles séquences d'orage jamais filmées », mais il y voit également une démonstration de l'échec artistique du film : « On pourrait attendre que Lean projette la tempête comme un écho macrocosmique de la passion de Rosy. Mais ce lien n'émerge jamais. L'orage, bien qu'admirable comme morceau de bravoure cinématographique, devient simplement le principal spectacle d'un film qui échoue à intégrer ses différentes composantes dans un tout cohérent[748]. » Il synthétise ainsi le sentiment très répandu lors de la sortie du film parmi la critique britannique et américaine que l'histoire d'amour centrale est débordée de toute part par son traitement épique, le paysage devant le symptôme de ce déséquilibre. Nigel Andrews estime ainsi que la place dévolue à la nature par la mise en scène

[748] Texte original : « One would expect Lean to project the storm as a macrocosmic echo of Rosy's passion. But no such connection emerges. The storm, however admirable as a piece of bravura filmmaking, becomes merely the main set-piece in a film that fails to integrate its various elements into a coherent whole », Michael Anderegg, *op. cit.*, p. 137, je traduis.

« dilue l'idiome pastoral et tragique pour engendrer un simple rêve d'évasion, dissolvant la tragédie autant que le conflit moral dans l'euphorie esthétique du paysage[749] », et Vincent Canby ironise : « *La Fille de Ryan* est vendue comme une histoire d'amour, mais c'est en réalité la plus grande épopée météorologique de l'année[750]. » Si le film doit être ainsi qualifié, la séquence de la tempête ciblée par Michael Anderegg incarne certainement le point culminant de cette « épopée météorologique » et le point d'aboutissement du traitement spectaculaire et dramatique du paysage à l'œuvre dans les films depuis *Le Pont de la rivière Kwai*, ainsi qu'un écho lointain de la séquence de l'orage en ouverture d'*Oliver Twist*. *La Fille de Ryan* poursuit, à ce titre, un chemin déjà largement parcouru, mais sur un mode paroxystique qui mettrait en crise le modèle éprouvé.

Le reproche formulé par Anderegg à la séquence de la tempête, et plus largement au film, mérite que l'on s'y attarde. Le problème pour lui n'est pas tant un déséquilibre d'échelle entre un modeste triangle amoureux qui commanderait un traitement intimiste, et un cadre épique inapproprié, mais plutôt l'absence de liens solides entre les dilemmes soulevés par l'adultère et le conflit politique. La plage et les falaises martelées par une pluie torrentielle et l'assaut violent des vagues soulevées par l'ouragan, forment a priori un paysage-drame tel que le définit André Gardies. Le drame est inscrit dans le conflit élémentaire entre les rochers, l'eau et le souffle du vent, et la configuration des lieux assume tour à tour la fonction d'un adjuvant ou d'un antagoniste. Les hommes et les femmes du village doivent lutter contre les éléments pour s'emparer des caisses d'armements que la tempête a ramenées vers un ensemble rocheux qui offre à la fois une plateforme à partir de laquelle les Irlandais peuvent approcher les caisses ballotées par les flots, tout en étant exposés au danger. L'alternance entre les plans d'ensemble sur l'océan déchainé, sur les rochers et les falaises assaillies par les vagues et battues par la pluie, et les plans moyens et rapprochés sur les hommes s'efforçant d'attirer les caisses avec leurs grappins ou bien sur les femmes plongées dans l'eau et agrippées aux caisses pour empêcher leur dérive, illustre bien la transition décrite par Gardies entre le paysage comme vue d'ensemble, et le paysage ramené à l'expérience physique qu'en font les personnages[751].

[749] Texte original « but dilutes the pastoral-tragic idiom to produce a mere escapist dream, tragedy and moral conflict alike dissolving in the aesthetic euphoria of the scenery », Nigel Andrews, 'Ryan's Daughter', *Monthly Film Bulletin,* Vol. 38, No. 444, 1971, p. 13, je traduis.
[750] Texte original: « "Ryan's Daughter" is being advertised as "a story of love," but it is really the year's biggest meteorological epic », Vincent Canby, « Sarah Miles Stars in Lean's 'Ryan's Daughter' » in *The New York Times*, 1970, je traduis, https://www.nytimes.com/1970/11/10/archives/sarah-miles-stars-in-leans-ryans-daughter.html, consulté pour la dernière fois le 29/07/2023.
[751] André Gardies, « Le paysage comme moment narratif » in Jean Mottet, *op. cit.*, pp. 151–152.

La scène de l'orage permet également l'héroïsation des Irlandais à travers l'exaltation de leur courage collectif dans l'affrontement avec les éléments. Le paysage déchainé de la tempête est ainsi l'agent d'une inflexion dans le traitement collectif des Irlandais dans le film. Ce moment d'héroïsation collective où l'ensemble des Irlandais s'éveillent à l'idée de l'indépendance pour faire preuve d'un haut degré de courage physique et moral, contraste avec le traitement extrêmement négatif qui leur est réservé durant la majeure partie du film. L'obscénité dont ils font preuve lors du mariage de Rosy, la violence qu'ils exercent sur Michael puis sur Rosy, dressent le portrait d'un peuple « primitif » aussi âpre et « sauvage » que les paysages au sein desquels ils vivent[752]. Leur élévation héroïque reste cependant temporaire et confinée à la séquence de la tempête, bientôt suivie par un autre déchainement de violence qui ne provient plus de la nature mais de la communauté villageoise. La rage misogyne dont est victime Rosy n'est que le pic d'un esprit de meute que le film a attribué au groupe dès les premiers plans sur le village, où de jeunes gens désœuvrés s'en prennent à l'innocent Michael. Mélanie Williams suggère que la communauté irlandaise présentée dans le film fonctionne comme « une toile de fond contre laquelle les personnages plus raffinés peuvent être distingués ; ainsi la sensible Rosy est-elle juxtaposée avec la cruelle et railleuse Maureen[753]. » Dans cette perspective, la scène de la tempête favorise un renversement entre les premiers et les arrière-plans : le paysage devient un acteur à part entière de l'action, au même titre que les villageois jusqu'à présent relégués à une fonction subalterne, tandis que les personnages principaux sont presque réduits à un rôle de figurants.

Pour Anderegg, ce renversement est arbitraire, parce que la tempête n'apparait pas organiquement liée à l'intrigue amoureuse principale. Il convient cependant de nuancer cette analyse qui néglige le fait que, pour extérieure qu'elle puisse paraitre, la séquence de la tempête est le tournant décisif dans la trajectoire des trois protagonistes, Rosy, Doryan, et Charles. La trahison du père de Rosy qui signale la livraison d'armes va entraîner l'intervention de Doryan pour arrêter les agents de l'IRA, et c'est le mouvement de compassion de Rosy vers Doryan lorsqu'il se trouve saisi de tremblement au moment de tirer sur Tim O'Leary en fuite, qui scelle leurs destins respectifs. Rosy est alors exposée comme la maîtresse de l'officier anglais, ce qui conduit à l'humiliation de la jeune femme et à la fin de leur liaison, entrainant le suicide de Doryan. La séquence de la tempête métaphorise le choc des aspirations personnelles et des

[752] Voir Fidelma Farley, « Ireland, the past and British cinema, Ryan's Daughter (1970) », in Claire Monk, Amy Sargeant (dir), *op. cit.*, p. 133.
[753] Texte original : « figuring merely as a backdrop against which the refined characters can be defined; thus sensitive Rosy is juxtaposed with the cruel taunting Maureeen », Melanie Williams, *op. cit.*, p. 210, je traduis.

espérances collectives prises dans un mouvement qui les dépasse, d'autant plus inéluctable que les forces historiques sont assimilées aux forces de la nature. Le paysage-drame rejoint ainsi pleinement le romantisme du paysage-expression, reflétant et exacerbant les passions brassées par les protagonistes du film. Selon Luke Gibbons, la séquence de la tempête réduit la communauté villageoise à une meute agissant comme une seule volonté « déferlant telle une vague sur le rivage rocheux[754] », puis, plus tard, sur Rosy elle-même devenue la cible de leur frustration ; le film réactiverait les stéréotypes instaurés par les mélodrames victoriens réduisant « le tempérament Irlandais à l'action du paysage et du climat[755] ». Rosy, elle-même bien qu'individualisée et traversée de contradictions, est pour Gibbons dépourvus de tout développement psychologique : « Soumise au jeu des forces naturelles, elle ne devient rien de plus qu'un baromètre, un marqueur sensible des changements atmosphériques[756] ».

Nous aurions plutôt tendance à rejoindre l'interprétation d'Isabelle le Corff qui conteste cette lecture réductrice de Rosy, dont la quête d'indépendance peut être lue à l'aune des contraintes d'une société qui, derrière le prétexte patriotique, réaffirme la domination patriarcale dans une répression des aspirations féminines à la liberté d'autant plus forte qu'elle est amplifiée par la domination coloniale[757]. La nature n'en reste pas moins au premier plan « Sarah Miles dans ses souvenirs du tournage[758]. Le désir de liberté qui anime Rosy est explicitement associé à la nature à travers les plans des nuages défilant dans le ciel et le rouleau des vagues soulevé par le vent. Après son mariage les promenades de Rosy sur la plage mettent en avant un sol plus rocailleux et accidenté dont l'âpreté reflète sa désillusion par contraste avec les étendues de sable lisses qu'elle traverse insouciante au début du film. La représentation de la nature fournit ainsi tout un réseau d'écho et de métaphore potentielle pour figurer les états d'âme des personnages et les tensions dramatiques constitutives de l'intrigue. Le flux et le reflux de la mer viennent effacer la trace des pas de Charles sur le sable, alors que Rosy, dans une tentative de fusion, pose ses pieds nus dans les empreintes, le reflux de la mer emportant ses illusions. Plus tard, ce sont les mouettes qu'elle regarde rêveuse, pendant les discours du père Collins sur le mariage, les oiseaux incarnant les espoirs de transcendance qu'elle place

[754] Texte original : « surging like a wave down the rocky sea shore », Luke Gibbons, « Romanticism, Realism and Irish Cinema », in Kevin Rockett, Luke Gibbons et John Hill, *Cinema and Ireland*, Londres, New York, Routledge, 1987, 2014, p. 231, je traduis.
[755] Texte original: « tended to reduce Irish character to the operation of landscape and climate », *Ibid.*, p. 230 , je traduis.
[756] Texte original: « Subject to the play of natural forces, she becomes little more than a barometer, a sensitive register of atmospheric change », *Ibid.*, p. 229, je traduis.
[757] Isabelle Le Corff, *op. cit.*, pp. 104-105.
[758] Ronny Chester, Sarah Miles, 'Entretien avec Sarah Miles', *DVDclassik*, 16 aout 2013 https://www.dvdclassik.com/article/entretien-avec-sarah-miles, consulté pour la dernière fois le 29/07/2023.

dans l'union conjugale et l'expérience physique de la sexualité. La mystique de l'amour se confond ainsi avec une approche panthéiste de la nature ; les passions intimes ou collectives, se trouvent prises dans un réseau de correspondances, où se dessine le rêve romantique d'une fusion avec la totalité du cosmos : « Dans leurs élans vers l'océan, les pics alpestres, les fleuves, les arbres, les plus ardents des romantiques ne rêvent à rien moins qu'à oblitérer toutes lignes de démarcation entre le moi et le non-moi[759]. »

La Fille de Ryan, prolonge la voie dessinée dans *Vacances à Venise* et anticipe sur *La Route des Indes*, en assimilant l'aspiration panthéiste à se fondre dans un environnement idéalisé à l'union amoureuse. Jane s'intègre temporairement à la carte postale vénitienne par sa liaison avec Renato, et c'est la possibilité d'un mariage qui conduit Adela Quested en Inde. La quête de Rosy ne se confond pas, contrairement à celle de Jane où d'Adela, avec un voyage ; toutefois, le paysage est expression, ou du moins support, du désir. Le sentiment panthéiste de la nature est, dans *La Fille de Ryan*, explicitement associé à la satisfaction sexuelle. Le paysage devient le site privilégié de l'expérience romantique de l'absolu de la fusion des corps à la fusion avec la nature. Sur un plan esthétique, l'alternance des plans rapprochés sur les corps, qui occupent la majeure partie de l'écran, et les plans dans lesquels où leur présence s'efface au profit d'une nature vide, exploite les propriétés spécifiquement spatiales de l'image filmique. Ce qu'Antoine Gaudin appelle « l'espace inscrit dans le corps du film » c'est-à-dire le rapport « direct et charnel » que nous pouvons entretenir avec le film comme phénomène spatial[760]. Il s'agit, au-delà de l'espace représenté qui sert de cadre à l'action, de la sensation de la spatialité que le film nous fait expérimenter fondée sur le déplacement des volumes de plein et de vide à l'intérieur du plan, ou d'un plan à l'autre, un rythme fait de contractions et de dilatations dont l'exemples le plus évident serait l'élargissement ou le rétrécissement du champ à travers les brusques changements d'échelle de plans (du plan large au plan rapproché)[761]. Ici, l'espace, empli par le volume des corps enlacés, alterne avec des espaces végétaux qui mettent en relief un vide (figure 8.18) : des plans d'ensemble où l'évanouissement des personnages laisse la place à l'expérience de la profondeur de champ vide, des inserts sur le ciel et le soleil vu au travers d'une trouée dans la cime des arbres, ou bien deux fils d'araignée suspendues entre deux troncs d'arbres, dont le mouvement d'éloignement et de rapprochement au gré du vent donne à ressentir doublement l'écart entre les choses (entre les deux fils, entre les deux arbres). Le mouvement de contraction et de dilatation confère à la séquence d'amour pastoral une ample

[759] Henri M. Peyre, *op. cit.*, p. 144.
[760] Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique, esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 64.
[761] *Ibid.*, pp. 60-71.

respiration qui semble fondre ensemble le souffle des deux amants en pleine étreinte et les rythmes propres à la nature. Sur le plan sonore, la respiration haletante de Rosy se mêle au bruissement du vent dans les feuilles et à l'écoulement du ruisseau, les variations de leur intensité épousant la montée et la descente du désir chez les deux amants. Une continuité est ainsi établie par les vues subjectives (les contreplongées sur les rayons du soleil à travers les arbres sont données comme le point de vue de Rosy), et les analogies par montage (entre les corps saturés de plaisir et la nature). La fusion s'accompagne d'un mouvement d'effacement partiel des personnages.



Figure 8.18 *La Fille de Ryan* : L'étreinte des amants est juxtaposée au montage avec les vibrations de la nature. Le soleil perçant à travers le feuillage, deux fils d'araignées qui se balancent au gré du vent, les pétales dispersés des pissenlits.

La séquence d'amour dans les bois commence avec un plan d'ensemble montrant la tour en ruine d'un château au sommet d'une colline, derrière laquelle émerge la figure d'un cavalier. Ce pourrait être un simple plan de situation s'il n'y avait pas des feuilles et des branches d'arbres placés en amorce comme pour suggérer la présence, confondue avec la caméra, d'un regard dissimulé dans les bois. Le contrechamp sur Rosy également à cheval vient qualifier la subjectivité du plan précédent. L'image de la nature préexiste donc à la représentation du personnage et suggère déjà le commencement d'une confusion entre la conscience de Rosy et

les bois environnants. Durant toute la traversée des deux amants vers le lieu de leurs ébats, ils sont régulièrement relégués à l'arrière-plan derrière les branches et les feuilles. Rosy apparait même floue, réduite à des taches de rouges et de noires dans la profondeur du champ, tandis que la mise au point fait ressortir un tronc d'arbre au premier plan. Les plans rapprochés poitrines sur les deux amants au début de leur étreinte laissent la place aux détails d'un ruisseau bientôt recadré en plan d'ensemble par un panoramique vers le haut, qui nous montre Rosy et Doryan, s'enfonçant dans l'épaisseur de la végétation pour finalement disparaitre dans les sous-bois, ne laissant rien d'autre à l'écran qu'un paysage déserté par la présence humaine. Toutefois, ce mouvement d'effacement n'est pas absolu, les personnages conservent un semblant de présence à l'écran, mais elle se confond pour partie avec la vie végétale alentour.

À cet effacement partiel qui renvoie à la célébration panthéiste de l'amour comme communion en microcosme et macrocosme, répond la disparition définitive de la figure humaine dans le paysage, alignée dramatiquement sur l'oblitération totale de soi qu'est le suicide. Dans un plan dont nous avons déjà relevé les similitudes en termes de composition avec certains tableaux de Friedrich, le commandant Doryan apparait dos au spectateur devant le spectacle du couchant sur la mer, avec son ciel rougeoyant comme métaphore du déclin d'un héros militaire, évoque également la toile de Turner, *La guerre. L'exilé et l'arapède* (*The War. The Exile and the Rock Limpet*, 1842), représentant le crépuscule de l'épopée napoléonienne ; l'empereur exilé se tient debout sur le rivage de Sainte-Hélène, face à un coquillage dont l'insignifiance contraste avec l'emphase dramatique du ciel de feu du soleil couchant à l'horizon, dans ce qui s'apparente à une méditation sur la vanité de la gloire militaire et du pouvoir (figure 8.19). Comme le Napoléon de Turner, Doryan, honoré comme un héros, mais exilé sur une île se trouve au terme de sa vie face au couchant, devenu la métaphore de sa fin prochaine. La séquence est entièrement muette et d'abord fondée sur les raccords regards ente Doryan, le couchant, et les boites d'explosifs ouvertes devant lui. Le regard du personnage, puis de la caméra, se porte d'abord sur la lumière crépusculaire venue de l'horizon et ensuite vers le reflet de cette lumière renvoyé par le couvercle des explosifs. L'insistance sur le regard met en avant la subjectivité de Doryan, et instaure un rapport d'attirance pour la lumière expirante du jour, réfléchie avec une intensité redoublée par ce qui va être l'instrument de son trépas (figure 8.20.2). L'image du couchant revient à plusieurs reprises jusqu'à reléguer définitivement hors champ la présence de Doryan pour ne plus laisser visible que la disparition du soleil à l'horizon (figure 8.20.3).



Figure 8.19 ***La guerre. L'exilé et l'arapède*** **: Le tableau de Turner sans être explicitement cité dans** ***La Fille de Ryan*** **développe une imagerie du héros déchu isolé face à son reflet dans l'eau, méditant sur son insignifiance, alors que la nature environnante, sur un mode éminemment romantique, reflète sa chute à travers l'embrasement des dernières lueurs du jour.**







Figures 8.20.1-8.20.3 *La Fille de Ryan* : Comme Napoléon chez Turner, Doryan est une figure mutique et mélancolique isolée sur le rivage (en haut) entourée par le reflet des derniers rayons du soleil qui attire son regard vers les explosifs (en bas) son suicide est élidé au profit du coucher de soleil à l'horizon, la disparition de la lumière faisant office de métaphore du déclin et de la mort.

La séquence d'amour dans les bois et celle du suicide sur la plage sont emblématiques des excès qui furent reprochés au film lors de sa sortie. La logique hyperbolique et métaphorique de ces correspondances cosmiques entraine le risque d'absorber le drame humain dans un drame des éléments, le spectacle de la nature devenant le principal support des émotions au détriment des personnages. Les plans fixes sur la végétation des bois possèdent une qualité de temps suspendue qui fait d'autant plus ressortir la dimension contemplative du paysage contre la logique d'une narration menée par l'action, tandis que le coucher de soleil signale l'ellipse de la mort, c'est-à-dire un refus de représenter l'action du suicide en lui substituant la pause contemplative sur une nature déserte. Toutefois, ces débordements, qui risquent de déséquilibrer le récit au profit du spectaculaire, restent, malgré tout, contenu par une logique qui donne en dernière instance et sa forme et son sens au film. Pour être comprise, la scène d'amour dans les bois doit être mise en relation avec la nuit de noces entre Rosy et Charles, opposant la sexualité conjugale contrainte (par les limites de la chambre, par l'institution du mariage) à la liberté de l'adultère en pleine nature, elle s'intègre ainsi complètement au récit de l'éveil sexuel de Rosy, de la désillusion du mariage à l'épanouissement érotique. De même, la disparition du soleil à l'écran est immédiatement suivie par le craquement d'une allumette qui le rattache au drame personnel de Rosy, dans l'espace de sa maison, et relie ainsi le suicide de Doryan à la fin de sa liaison avec la jeune femme. Les paysages, jusque dans ces moments où ils débordent les personnages et l'action, restent ainsi intégrés à la dramaturgie du film, tout en suggérant un déplacement de son centre de gravité de l'adultère et de ses implications politiques dans un cadre historique donné, vers la place de l'individu comme sujet dans ses interactions avec le monde extérieur.

Conclusion :

Loin d'être un simple arrière-plan décoratif ou un cadre spectaculaire pour une action hyperbolique, le paysage est donc un motif privilégié du cinéma de David Lean. Il en cristallise les tensions et les ambiguïtés entre l'approche intimiste et l'approche épique, entre le désir individuel et les mouvements collectifs, entre intériorité et extériorité. Héritant de la conception romantique et donc d'influence picturale comme Turner, Constable ou surtout Friedrich, le cinéma de Lean traite le paysage comme une voie d'accès à l'absolu, qui cristallise les désirs et affects brassés par les personnages, tout en incarnant la puissance totalisante et englobante de la nature, tour à tour adjuvante et antagoniste. Se met ainsi en place une dramaturgie du paysage, d'abord incarnée par le conflit des éléments naturels entre eux, mais aussi dans l'expérience

qu'en fait le sujet, expérience du sublime où se rejoignent les deux extrêmes deux extrêmes de l'individuation et de la mort. Il s'agit donc doublement d'une expérience des limites au sens des frontières qui bornent et distinguent le sujet humain et la nature, mais également des frontières culturelle ou géographique.

La tension entre le lieu et le paysage posée par Martin Lefebvre : entre l'espace déterminé de l'action et l'espace comme cible d'un regard, objet de contemplation, et de fantasme, plutôt que d'action. Le lieu n'est pas un simple décor, puisqu'il est la condition même de l'action (les choses ont *lieu* quelque part) et donc du récit, mais il lui reste subordonné, tandis que le paysage relève d'une certaine disposition du regard qui fait passer l'arrière-plan, l'environnement au premier plan. André Gardiès en explorant les fonctions discursives du paysage dans le cinéma narratif, montre que, si le cœur de la notion se situe toujours du côté du regard, d'une certaine modalité du regard, qui privilégie l'environnement plutôt que l'action elle-même, le paysage ouvre aussi des possibilités dramatiques et narratives. Le désert dans *Lawrence d'Arabie*, les cavernes dans *La Route des Indes* relèvent à la fois du paysage romantique comme projection subjective incarnant les rêves et les émotions de l'observateur et du lieu déterminé géographiquement, culturellement et socialement, incarnant l'altérité, espace où se joue peut être la possibilité d'une rencontre. Ces « paysages » qui sont aussi les « lieux » de l'action, deviennent ainsi le point d'articulation d'un drame sous-jacent dans plusieurs récits de Lean centré sur la confrontation entre le monde dans ses déterminations objectives et la subjectivité qui s'y projette et qui met en jeu les frontières qui structurent l'expérience du sujet.

Tel qu'il apparait dans l'œuvre de Lean, le paysage contient à la fois la représentation de ces frontières et la tentation de leur dissolution, où l'intériorité et l'extériorité semblent pouvoir se rabattre l'une sur l'autre, bien que jamais cette promesse d'indistinction ne soit pleinement réalisée. La relative hésitation entrevue dans *La Fille de Ryan* entre l'affirmation des limites et leur dissolution panthéiste dans le paysage, est en accord avec l'instabilité fondamentale du sujet humain tel qu'il est représenté dans sa relation avec la nature. Les apories du paysage, à la fois représentation du monde extérieur et produit d'une subjectivité, contiennent ainsi la possibilité d'une mise en crise du récit dans sa forme traditionnelle, c'est-à-dire une intrigue menée par des personnages anthropomorphes dont les actions sont psychologiquement motivées, mais aussi, et d'une manière plus profonde et évidente, du sujet lui-même, divisé entre l'affirmation de son individualité et la possibilité, voire la tentation, de sa désintégration.

Chapitre 9 : Crise de la subjectivité : entre plénitude romantique et tensions modernistes

Le paysage tel qu'il est traité dans le cinéma de Lean apparait comme une forme lyrique à travers laquelle s'objective une intériorité et ses états d'âme, suggérant la recherche romantique d'une forme d'absolu à travers l'unité du sujet et du monde. Mais, il problématise également les dissonances entre le sujet et son milieu, et, de manière plus profonde, les contradictions de la subjectivité et de sa représentation. Au-delà du paysage, l'esthétique de la subjectivité cristallise tous les paradoxes constitutifs de l'œuvre : entre romantisme et bovarysme, intime et épique, le mélodrame et son rejet. Le lyrisme romantique trouve son expression la plus explicite dans *Docteur Jivago* où le montage et la caméra relient systématiquement à travers le regard du poète la vie intérieure de Jivago et les rythmes de la nature. Mais la formule de Strelnikov : « la vie privée est morte. L'Histoire l'a tuée », résume également la problématique répétée des films de Lean : la place de l'individu dans le monde et la façon dont il s'inscrit ou non dans l'Histoire. La subjectivité de Jivago, tendue vers la poursuite d'un absolu amoureux et poétique, est soumise aux pressions d'une modernité destructrice, incarnée par le collectivisme soviétique et résumée par la figure totalitaire de Strelnikov. Les représentations récurrentes de la famille brisée par l'adultère ou par les guerres et les révolutions expriment l'instabilité d'un monde dont les structures traditionnelles sont de plus en plus contestées et menacées de l'extérieur et de l'intérieur.

La conscience romantique idéalement incarnée par le poète Jivago apparait comme un effort désespéré de maintenir l'unité menacée de l'homme et de la nature, dont des œuvres comme *Le Pont de la rivière Kwai*, *Lawrence d'Arabie* ou *La Route des Indes* constatent la dissolution et son impact sur les subjectivités individuelles et leur appréhension du monde. Dans la première partie de l'œuvre, les mélodrames de l'adultère, mais également le diptyque dickensien, mettent en évidence les contradictions bovarystes entre les représentations subjectives, qui alimentent le désir et déterminent l'action du sujet dans le monde, et la réalité. Si certains le font, comme nous le verrons, sur un mode qui vise la réconciliation, à l'exemple de *Brève Rencontre* ou des *Grandes Espérances*, d'autres, dont *Madeleine*, mettent en avant la complexité et l'ambiguïté indépassables du sujet. Nous voulons montrer que le cinéma de Lean, au-delà de son romantisme et malgré son appartenance évidente au paradigme classique,

introduit néanmoins des préoccupations modernistes dans son engagement avec la représentation de la subjectivité.

Le modernisme, représenté par des noms comme ceux des romanciers James Joyce (1882-1941), Virginia Woolf (1882-1941) et William Faulkner (1897-1962), ainsi que les poètes Ezra Pound (1885-1972) et Thomas Stearn Eliot (1888-1965), désigne l'avant-garde littéraire dominante durant les quatre premières décennies du XXe siècle, du moins dans l'espace anglophone. Des auteurs comme le français Marcel Proust (1871-1922) ou le tchèque (d'expression allemande) Franz Kafka (1883-1924) peuvent aussi y être associés, d'autant plus que la culture européenne est marquée dans son ensemble par l'émergence de techniques artistiques nouvelles et de groupes d'avant-gardes comme le cubisme, le futurisme ou le surréalisme prônant la rupture avec la tradition à travers des innovations esthétiques et des postures iconoclastes[762]. Le modernisme est un mouvement étroitement associé aux bouleversements sociaux, politiques et intellectuels du tournant du XXe siècle qui voit l'émergence du féminisme, le développement du marxisme, l'arrivée des théories de Freud (1856-1939), et de la relativité d'Einstein (1879-1955), et surtout le traumatisme de la Première Guerre mondiale, autant de crises qui ont nourri la création artistique et le développement de formes d'expression inédites, en rupture avec les canons et les certitudes du siècle précédant, afin de rendre compte de la diversité et de la complexité grandissante du monde moderne[763].

Selon Peter Faulkner, le modernisme est une réponse à ces bouleversements une rupture avec les conventions et les certitudes du siècle qui l'a précédé, notamment sur le plan littéraire, celles qui ont soutenu la formulation et le développement du roman réaliste[764]. L'idée « d'un sentiment partagé de la réalité[765] » par les écrivains et leurs lecteurs, que leurs expériences diverses pouvaient néanmoins se retrouver sur un certain nombre de points pour construire un consensus, « une attente justifiée et partagée quant à ce qu'est et ce que peut la littérature[766] », est remise en question. L'artiste moderniste est non seulement confronté à « l'infinie complexité du réel », mais il découvre aussi que « son moyen d'expression pourrait bien aussi faire partie du problème[767] ». Face à un tel doute, l'idée réaliste d'un art capable de tendre un miroir objectif

[762] Glen Macleod « The Visual Art » in Michael Levenson, *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 194-216.
[763] Michael Levenson, « Introduction », *Ibid.*, pp. 4–5.
[764] Peter Faulkner, *Modernism*, Londres, New York, Methuen, 1977, pp.1-12.
[765] Texte original : « a shared sense of reality », *Ibid.*, p. 1.
[766] Texte original : « a justified expectation of what littérature is and can provide », *Ibid.*, pp. 2-3, je traduis.
[767] Texte original : « Not only did the modernist see himself confronted by the infinite complexity of reality, he also saw that his medium itself might be part of the problem », *Ibid.*, p. 15, je traduis.

au monde ne tenait plus et le besoin se faisait d'inventer de nouvelles formes. D'après Peter Childs, la plupart des tentatives pour « offrir un mode alternatif de représentation du milieu du XIXe siècle au milieu du XXe, ont à un moment ou à un autre été appelés moderniste », et ce aussi bien dans la littérature que dans la peinture, la musique ou le cinéma[768]. Le modernisme littéraire se caractérise par une investigation de la subjectivité qui se veut plus profonde et plus proche de l'expérience réelle que le réalisme ; il s'agit de « représenter la conscience, la perception, l'émotion, la signification et la relation de l'individu à la société à travers le monologue intérieur, le flux de conscience, la défamiliarisation, le rythme, l'irrésolution[769] ». Les procédés littéraires attribués au modernisme remettent en question l'unité du sujet et de l'expérience subjective. David Trotter remarque ainsi, à propos du recours au discours indirect libre et aux restrictions de la focalisation dans les derniers romans de Henry James comme *Les ambassadeurs* (1903) ou *Les ailes de la colombe* (1902), ou les récits à la première personne de Joseph Conrad, *Lord Jim* (1900) ou *Au Cœur des ténèbres* (*Heart of Darkness*, 1902), que « les fictions les plus innovantes de la période » décrivent leur sujet « uniquement en relation à la perception d'une conscience[770] ». C'est ce que prolongent les œuvres de Woolf et de Joyce en recourant au flux de conscience afin de restituer l'expérience intérieure, le cours des pensées et des sensations. Selon Maud Ellmann, leurs écrits « décrivent le sujet humain comme empêtré dans des relations d'échanges, sexuelles, linguistiques, financière, pathogène, qui violent les limites de l'identité[771] ».

Le modernisme émerge à la fin du XIXe siècle et au début du XXe, dans le sillage du cinéma, et de nombreux ponts ont été étable entre cette nouvelle forme d'expression et certaines des expérimentations littéraires modernistes. David Trotter relève ainsi une tendance dans les écrits sur les relations entre le modernisme littéraire et le cinéma à relever des emprunts supposés du texte littéraire aux techniques cinématographiques, et notamment le montage[772].

---

[768] Texte original : « the vast majority of attempts to offer alternative modes of representation from the middle of the nineteenth century to the middle of the twentieth century have at one time or another been termed Modernist », Peter Child, *Modernism*, Londres, New York, Routledge, 2000, p. 3, je traduis.

[769] Texte original : « to represent consciousness, perception, emotion, meaning and the individual's relation to society through interior monologue, stream of consciousness, tunnelling, defamiliarisation, rhythm, irresolution » *Ibid.*, p. 3, je traduis.

[770] Texte original : « Whatever is described in the most innovative fiction of the period is described in relation to, and only in relation to, a perceiving mind » David Trotter, « The modernist Novel » in Michael Levenson, *op. cit.*, p. 71, je traduis.

[771] Texte original: « (James') writings, like those of Woolf, Joyce, and Freud, portray the human subject as enmeshed in relations of exchange – sexual, linguisitic, financial, pathogenic – that violate the limits of identity », Maud Ellmann, *The Nets of Modernism, Henry James, Virginia Woolf, James Joyce and Siegmund Freud*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 1, je traduis.

[772] David Trotter, *Cinema and Modernism*, Malden, Oxford, Victoria, Blackwell Publishing, 2007, pp. 1-3.

Évoquant *La Terre Vaine* de T.S. Eliot, Trotter note que « plusieurs moments dans ce texte semblent inviter, et même quasiment exiger, une analyse en termes de "construction d'un espace imaginaire" soit à travers le montage ou à travers des mouvements de caméra (panoramiques, travelling)[773]. » Toutefois, le critique littéraire suggère que la relation entre le modernisme et le cinéma devrait envisager en termes d'intérêts parallèles plutôt qu'en termes d'échanges et de transferts. Au lieu du montage, technique dont le développement accompagne l'évolution du cinéma en art narratif héritier des formes dramatiques et romanesques du siècle précédent, c'est plutôt dans la neutralité apparente du médium cinématographique, instrument d'enregistrement automatique capable de capturer « n'importe quel élément quel qu'il soit qui puisse être vu[774] ». C'est cette neutralité initiale du médium, la possibilité de reproduire cette neutralité dans l'écriture[775], qui semble avoir fasciné les écrivains modernistes de Virginia Woolf à T.S. Eliot, ainsi que la possibilité de reproduire cette neutralité dans l'écriture. C'est la fable décrite par Jacques Rancière, d'un instrument d'enregistrement automatique qui « ne reproduit pas les choses telles qu'elles s'offrent au regard. Il les enregistre tel que l'œil humain ne les voit pas telles qu'elles viennent à l'être, à l'état d'ondes et de vibrations, avant leur qualification comme objet, personnes, ou événements[776] ».

Trotter suggère que cet intérêt des écrivains modernistes pour la neutralité originale du film et leur aspiration à le retrouver se trouve également chez des cinéastes de la période des années 1910 et 1920, y compris ceux qui, comme D. W. Griffith ou Charles Chaplin, ont contribué au développement d'un cinéma essentiellement narratif et fictionnel. Il identifie, dans leur pratique comme dans celles des auteurs modernistes, une curiosité teintée de craintes à l'égard des nouvelles techniques automatisées de reproduction visuelle, qui introduisent « l'inhumain dans l'expérience humaine » tout en offrant de nouveaux moyens d'interroger et de connaitre le monde. La volonté d'automatisation que Trotter décèle chez les écrivains et les réalisateurs dans ce moment moderniste et explore un « double désir à la fois d'être présent au monde et de s'en absenter[777] », d'être totalement transparent dans la saisie et la représentation

[773] Texte original : « Moments in that text do seem to invite, indeed almost to require, analysis in terms of 'construction of imaginary space' either through montage or through camera-movement (pan, track, tilt) », *Ibid.*, p. 2, je traduis.
[774] Texte original : « any event whatsoever that could be seen », *Ibid.*, p. 3, je traduis.
[775] *Ibid.*, p. 5 ; sur la fascination moderniste pour la « neutralité » d'un regard non humain et son potentiel de dévoilement on peut lire le court consacré par Woolf au cinéma qui célébre ce potentiel tout en critiquant les emprunts des réalisateurs aux romans, Virginia Woolf, « Le cinéma » (1926) in *Essais Choisis*, trad. Catherine Bernard, Paris, Gallimard, 2015, pp. 296-304.
[776] Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Editions Points, 2001, p. 9.
[777] Texte original : « the double desire at once for presence tp the world and for absence from it », David Trotter, *op. cit.*, p. 11.

du monde, et en même totalement opaque « une fenêtre ouverte sur une gamme de représentation hétérogène[778] ».

Le nom de David Lean n'est probablement pas un candidat évident comme représentant d'une sensibilité moderniste. Sa circonspection et occasionnellement sa franche hostilité à certaines expressions des jeunes cinémas des années 1960 et plus tard du Nouvel Hollywood suggèrent des conceptions esthétiques conservatrices héritières, comme tout le cinéma classique, des formes romanesques et mélodramatiques du XIXe siècle. Son engagement avec la subjectivité s'inscrit a priori dans le paradigme d'un cinéma classique dont les sources littéraires avérées n'appartiennent pas directement, à l'exception de *La Route des Indes*, au courant moderniste, voire, dans le cas des deux Dickens, regardent vers l'époque antérieure. Cependant, des auteurs comme John Orr ou Pierre Berthomieu, tout en rappelant la sensibilité romanesque et romantique du cinéaste, ont souligné l'importance dans son esthétique de l'ambiguïté et de l'énigme, et décrivent ses expérimentations narratives et plastiques comme autant d'éléments qui complique sa relation au classicisme et pointe dans la direction d'une certaine modernité[779]. La question de l'automatisme et de l'opacité, de l'absence et de la présence, surgit de façon parfois inattendue dans des films dont le romantisme, même critique, reste fidèle aux formes narratives classiques. Brian McHale à définit le modernisme, par contraste avec les préoccupations ontologiques du post-modernisme, comme étant de nature essentiellement épistémologique caractérisée par des questions telles que : Qu'est-ce que je peux connaitre ? qui détient cette connaissance ? comment l'ont-il atteinte et avec quel degré de certitude ? comment le savoir est-il transmis d'un connaisseur à un autre et avec quel degré de fiabilité ?[780] » En d'autres termes, le modernisme questionne les conditions mêmes de la connaissance, interroge et jette le doute sur toutes les catégories et certitudes censées réguler et guider notre relation au monde extérieur et aux autres et nous permettre d'en tirer un sens. Les procédés destinés à mettre en avant la vie subjective, la conscience individuelle comme foyer de la représentation et de la narration tel que le flashback, la voix off homodiégétique, les plans subjectifs et toute la gamme des effets de distorsions de l'image et du son, tout en faisant partie de l'arsenal du classicisme cinématographique sont aussi porteur d'un potentiel d'ambiguïté et de rupture qui peut porter le doute épistémologique du modernisme. Notre intention est de

[778] Texte original : « a windowed array of heterogeneous representations », David Trotter, *op. cit.*, p. 10, je traduis.
[779] Voir John Orr, *op. cit.*, pp. 64-85 ; Pierre Berthomieu, *Hollywood moderne*, *op. cit.*, pp. 623-629.
[780] Texte original : « What is there to be known?; Who knows it?; How do they know it, and with what degree of certainty?; How is knowledge transmitted from one knower to another, and with what degree of reliability? », Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Londres, New York, Routledge, 1987, p. 9, je traduis.

montrer que l'utilisation, souvent conjointe et systématique de ces procédés, loin de se limiter à poursuivre l'aspiration romantique vers la plénitude absolue d'un sujet en accord avec le monde, ouvre des failles qui interrogent la possibilité même d'une telle unité.

A. Les paradoxes du flashback : entre rupture et continuité (*La Fille de Ryan, La Route des Indes, Ceux qui servent mer, Brève Rencontre*)

1) Le flashback et la psyché fracturée (*La Fille de Ryan*)

Selon Maureen Turim, le flashback est « une technique moderne dont l'usage au cinéma, lui-même une forme d'art moderne, implique toujours une rupture avec la continuité d'une narration linéaire[781] », mais dont le potentiel moderniste a été contenu au moyen « d'explications et de transitions hautement codées qui ont très tôt fait du flashback un outil conventionnel du cinéma commercial[782] ». Cette technique largement répandue dans le cinéma classique comme dans les films de la modernité cinématographique, est un procédé récurrent dans l'œuvre de Lean. Les neuf films qui l'utilisent reflètent la variété des formes que peut prendre cette structure. Dans *Ceux qui servent en mer*, *Brève Rencontre*, *Les Grandes espérances*, *Madeleine*, *Lawrence d'Arabie* et *Docteur Jivago*, le flashback englobe de larges pans ou la totalité du récit ; dans *La Fille de Ryan* ou *La Route des Indes* ils sont brefs et fragmentaires, parfois réduits à un unique plan. *Les Amants passionnés* est un cas particulier : le récit se déploie sur différents niveaux temporels enchâssés et mêle à la fois formes complétives et formes brèves. Il nous faut également distinguer entre les flashbacks subjectifs, rapportés à l'activité mnésique ou au récit d'un personnage (*Ceux qui servent en mer*, *Brève Rencontre*, *Les Grandes espérances*, *Docteur Jivago*, *La Fille de Ryan*, *La Route des Indes*), et ceux qui sont objectifs, c'est-à-dire introduits sans prétexte diégétique (*Madeleine*, *Lawrence d'Arabie*). Un premier aperçu laisse voir que l'utilisation chez Lean reste majoritairement

[781] Texte original : « a modern technique whose use within film – itself a modern art form – always implies a departure from the continuity assumed by linear narration », Maureen Turim, *op. cit.*, p. 189, je traduis.
[782] Texte original : « Yet we have also seen the modernist potential of the flashback tempered by highy coded transitions and explanations that rendered the flashback as a conventional device within early commercial cinema », *Ibid.*, p. 189, je traduis.

associée au mode subjectif. Le tiraillement entre continuité et rupture conditionne en partie la représentation de la subjectivité proposée dans ces films.

Pour Maureen Turim, le flashback permet de subjectiviser l'Histoire, c'est-à-dire la représentation d'un passé collectif sous la forme d'une expérience subjective individuelle restituant, « la formation du Sujet dans l'Histoire à travers l'identification du spectateur du film avec des personnages fictifs placés dans une réalité sociale fictive[783] », mais elle souligne aussi son association plus ou moins explicite avec l'exploration intime de la psyché, particulièrement dans les mélodrames psychologiques et les films noirs d'après-guerre sous les formes de l'enquête et de la confession (« les secrets du passé doivent être avoués ou découverts[784] »). Cet intérêt cinématographique pour les profondeurs psychologiques témoigne de la large diffusion des concepts freudiens dans la société dans son ensemble durant les années 1940 jusqu'à pénétrer la culture populaire et notamment le cinéma qui s'en empare et les réinterprète[785]. Le cinéma britannique présente des préoccupations similaires. On retrouve le thème du traumatisme originel et du dédoublement de la personnalité dans *La Madonne aux deux visages* d'Arthur Crabtree en 1945, et des œuvres comme *Dangerous Moonlight* (Briand Desmond Hurst, 1941) ou *Le Septième voile* (*The Seventh Veil*, Compton Bennett, 1945), qui manifestent un intérêt pour les potentialités dramatiques pour la psychanalyse à travers des intrigues centrées sur des protagonistes dont le comportement erratique s'explique par un trauma enfoui dans leur mémoire qu'il faut ramener à la surface.

Le développement de la théorie psychanalytique et sa conception d'un psychisme divisé en plusieurs instances dont l'essentiel n'est pas du domaine conscient et échappe au contrôle du moi, appartiennent au climat intellectuel qui informe la remise en question moderniste des fondements épistémologiques de notre appréhension du monde[786], alimentant l'image d'une subjectivité fragmentée et incertaine. Mais la mobilisation de la psychanalyse par le cinéma passe souvent par son assimilation aux structures classiques du récit, comme le remarque Mary Ann Doane : « elle fournit une énigme (qu'est-ce qui ne va pas chez le personnage ? Quel événement l'a rendu ainsi ?), une justification pour le procédé classique de la répétition (l'obligation de revivre le trauma, la récurrence des symptômes), et une résolution finale (la

[783] Texte original : « the formation of the Subject in history as the viewer of the film identifying with fictional character's positioned in a fictive social reality », *Ibid.*, p. 2, je traduis.
[784] *Ibid*, p. 143.
[785] Maureen Turim, *op. cit.*, pp. 148–149; voir également Mary Ann Doane, *op. cit.*, pp. 45–46.
[786] Michael Bell, « The Metaphysics of Modernism » in Michael Levenson (dir), *op. cit.*, pp. 9–32.

cure, la guérison par le souvenir des scènes originelles)[787] ». La psychanalyse n'est pas un élément explicitement thématisé dans les films de Lean des années 1940 et 1950, mais l'accent mis sur les impressions venues de l'enfance dans *Les Grandes espérances*, ou le ressassement confessionnel des flashbacks de *Brève Rencontre* et des *Amants passionnés*, présentent des ponts avec l'imaginaire psychanalytique de la période. La fin des *Grandes Espérances* repose sur la métaphore des ombres dissipées par la lumière comme libération de l'emprise des impressions d'enfances. La question de l'événement traumatique et de son impact sur la subjectivité est posée explicitement dans les deux derniers films de Lean à travers les flashbacks associés aux personnages du commandant Doryan et d'Adela Quested.

Nous pouvons déjà poser une première distinction entre ces deux exemples, où les flashbacks sont littéralement des « flashs » fugitifs et parcellaires, et la tendance complétive du flashback dans des films tels que *Brève Rencontre*, *Les Grandes espérances* (où la présence d'une narration en voix off renvoie l'ensemble du récit dans le passé) ou encore *Ceux qui servent en mer* (dont les flashbacks multiples tendent à se compléter les uns les autres). *La Fille de Ryan* et *La Route des Indes* touchent, à des enjeux historiques liés spécifiquement au vacillement de l'Empire britannique, dont le trouble psychique des personnages est un symptôme central. Comme l'écrit Fidelma Farley, la faiblesse psychologique et physique du commandant Doryan met en relief « l'instabilité de l'Empire qu'il représente[788] ». La confusion d'Adela Quested résulte, suggère le film, de son incapacité à assimiler et à s'assimiler à la culture de l'autre colonisé, alors même qu'elle semble incarner, par sa curiosité sincère envers l'Inde, un visage plus libéral de l'Empire, mais c'est une libéralisation que son aventure condamne à l'échec. Dans les deux cas, la mise en crise de la subjectivité, les difficultés grandissantes de l'individu à envisager la totalité de ses expériences personnelles et à interpréter le monde qui l'entoure, son sentiment d'aliénation, sont directement reliés aux grands bouleversements de la Première Guerre mondiale et les prémisses de la dislocation des empires.

À propos de *La Fille de Ryan*, la critique Fidelma Farley rappelle l'impact historique de la première guerre mondiale sur la subjectivité masculine, et notamment des officiers issus des

[787] Texte original: « It provides an enigma (What is wrong with the character? What event caused him or her to be like this?), a justification for the classical device of repetition (the compulsion to reenact the trauma, the recurrence of symptoms), and a final solution (the cure, the recovery through memory of the early scene) », Mary Ann Doane, *op. cit.*, p. 47, je traduis.

[788] Texte original : « Major Doryan, whose 'physical and psychic vulnerability is repeatedly underlined by the film, and serves to emphasise the instability of the Empire he represents » je traduis, Fidelmina Farley, « Ireland the Past and British Cinema: Ryan's Daughter (1970) » in Claire Monk, Amy Sargeant (dir), *op. cit.*, p. 136, je traduis.

classes supérieures entrainant la remise en question de leur autorité, et la production « d'images érotisées de la vulnérabilité masculine en poésie et en peinture[789] ». L'impact de la guerre sur la conscience moderniste a pu s'exprimer notamment dans la poésie de Wilfred Owen (1893-1918) ; c'est aussi un thème présent dans *L'Amant de Lady Chatterley* de D. H. Lawrence, dont nous avons vu qu'il déployait une imagerie érotique et panthéiste que l'on retrouve dans *La Fille de Ryan* (l'époux de Constance Chatterley est revenu de la guerre infirme et impuissant). Avec le personnage de Doryan, le héros byronien mélancolique rejoint la figure du soldat traumatisé de la littérature moderniste. Le suicide final le rapproche du personnage schizophrène et halluciné du poète Septimus Warren-Smith, également passé par les tranchées, dans le roman de Virginia Woolf *Mrs Dalloway* (1925).

La Route des Indes adapte le dernier roman d'un auteur associé au modernisme[790], un texte qui devient « moderniste par son travail linguistique sur la négation, le refus et le rien[791] », selon Laurent Mellet, qui cite également la description du roman par Gillian Beer comme « un livre sur les intervalles, les fissures, les absences et les exclusions[792] ». Ces deux films présentent donc des liens avec la littérature moderniste, liens thématiques (le motif du soldat traumatisé) ou par le biais l'adaptation. En raison de ces liens avec le modernisme, *La Fille de Ryan* et *La Route des Indes* postent la question d'une possible tentation moderniste dans un cinéma romantique par ailleurs attaché aux formes classiques du film narratif. La structure narrative du flashback, parce qu'elle comprend, en tant que figuration du processus mnésique, la question de la subjectivité et qu'elle contient, comme l'a montré Turim, un certain potentiel de rupture et de fragmentation, interroge la représentation du sujet entre modernisme et romantisme. Les flashbacks subjectifs dans *La Fille de Ryan* sont, à ce titre, exemplaires. La première séquence de crise relève à la fois du mode mélodramatique tout en présentant des éléments potentiellement modernistes (la disjonction entre le son et l'image, les perspectives légèrement déformés par le grand angle), dans la mesure où ils rompent avec la représentation réaliste et apparemment transparente (figure 9.1). La condition mentale « anormale » du personnage est d'abord caractérisée par l'interprétation de Christopher Jones, dont le jeu reste caractéristique de la gestion des séquences au potentiel mélodramatique et s'organise autour de la tension entre

[789] Texte original : « eroticised images of male vulnerability in poetry and painting », *Ibid.*, p. 136, je traduis.
[790] Voir David Medalie, *E.M. Forster's modernism*, Basingstoke, New York, Palgrave Macmillan, 2002.
[791] Laurent Mellet, *L'œil et la voix dans les romans de E. M. Forster et leur adaptation cinématographique*, Montpellier, Presse Universitaire de la Méditerranée, 2012, p. 18.
[792] Texte original : « *A Passage to India* is, after all, a book about gaps, fissures, absences, and exclusions », Gillian Beer, « Negation in *A Passage to India* », in *Essays in Criticism*, vol. XXX, n°2, avril 1980, (151-166), p. 152, je traduis.

un contrôle de surface et des micromouvements du visage ou des mains, symptôme de nervosité. Le contrôle est manifesté par son maintien militaire rigide ; il se tient debout bien droit, presque au garde-à-vous, les jambes serrées et bien parallèles, tout comme ses bras et ses mains posés sur le rebord du comptoir. Son regard qui se tourne en direction du bruit, le battement des paupières, le léger tremblement de sa main gauche dans laquelle il tient une cigarette, sont les premiers signes d'une perturbation qui vient rompre l'équilibre initial. Dans un geste éloquent manifestant ses efforts pour garder le contrôle de ses émotions et de son corps, il change sa cigarette de sa main gauche tremblant vers sa main droite et l'écrase dans le cendrier. Les signes de nervosité progressent graduellement ; d'abord localisés et faibles, les tremblements gagnent l'ensemble du corps et particulièrement le visage. Les variations du cadre accompagnent le changement ; nous passons d'un plan rapproché taille à un plan rapproché épaule, puis un gros plan isolant le visage de Jones dont le visage crispé laisse apparaitre un rictus douloureux.

Les plans rapprochés et les gros plans sur Doryan sont entrecoupés de contrechamps sur John Mills, l'interprète de Michael. D'abord filmé en plan moyen, Mills est assis sur son banc, occupé à frapper du pied en arborant un grand sourire édenté. Les plans suivants le coupent au niveau de sa taille et se concentrent alternativement sur le mouvement répété du pied ou sur l'expression de joie béate sur son visage. Le champ/contrechamp accompagne le changement d'attitude des deux personnages : John Mills fait passer l'expression de Michael de la gaieté à la peur, à mesure que la souffrance du commandant devient visible. Le contrechamp en plan rapproché sur Christopher Jones de dos met en avant la tension de ses muscles (ses bras tendus les mains accrochées au comptoir), pourtant traversée d'un tremblement de plus en plus incontrôlé et généralisé. Le mouvement soudain et brusque de son bras droit projeté vers l'avant, alors qu'il se retourne tout en gardant la main gauche accroché au comptoir, suggère qu'il perd jusqu'au contrôle de son corps. Il finit par se précipiter vers une chaise dont le dossier apparait au premier plan filmé en contre-plongée ; son visage est désormais un masque de douleurs et il se couvre la tête de ses mains comme pour se protéger avant de se recroqueviller au sol. La bande-son accompagne par étape la montée de la tension. Le traitement est d'abord réaliste, centré dans le silence du pub autour d'un son diégétique apparemment insignifiant (les coups réguliers que Michael frappe de son pied). À ce son dont la cause et la localisation sont clairement identifiées, vient se mêler l'écho d'abord lointain d'une fanfare militaire, puis de plus en plus intense. Les coups frappés du pied par Michael gagnent également en volume sonore et semblent désormais battre la mesure pour la musique extradiégétique. La fanfare militaire continue jusqu'à être submergée par des explosions et des tirs de mitrailleuses d'abord

lointains puis de plus en plus intenses. Ce sont des sons accousmatiques, à l'exception d'un plan très bref d'une explosion dans le ciel qui nous fait quitter temporairement l'espace du pub pour celui du champ de bataille (figure 9.1).



Figure 9.1 *La Fille de Ryan* : La gestuelle mélodramatique de Christopher Jones et le traitement de l'image exprime le touble mental à travers les déformations du grand angle, mais surtout met en avant la rupture représentée par l'irruption du passé (ici l'explosion) dans la continuité de l'espace-temps diégétique.

L'image s'écarte aussi de la représentation réaliste : l'utilisation du grand angle pour filmer le mouvement du pied de John Mills déforme la perspective et fait apparaitre sa chaussure plus grande qu'elle ne l'est chaque fois qu'elle s'approche de l'objectif. La bande-son hétérogène mêle le diégétique et l'extradiégétique (le pied de Michael semble battre la mesure pour la musique, voir figure 9.1), et superpose deux temporalités distinctes, présent et passé, à travers les sons acousmatiques des combats. Le montage brise également la continuité spatiale et temporelle à travers un faux raccord de mouvement (lorsque Doryan tombe au sol et se recroqueville sur lui-même) qui passe de l'espace du pub à celui des tranchées. L'organisation de la séquence autour d'une montée paroxystique de la tension, l'interprétation excessive de Christopher Jones et le pathos du corps impuissant recroquevillé sous l'effet de la terreur relève

du mélodrame. Néanmoins, les moyens stylistiques déployés et la dimension subjective marquée, visent à restituer à travers les perspectives déformées, les flashbacks sonores et visuels, les impressions et la sensation d'un sujet bouleversé. Ce débordement reste contenu dans les limites d'un film dont la narration reste classique, guidée par une logique causale. Le style « moderniste » (la disjonction entre l'image et le son, la rupture de la continuité spatiale et temporelle) est justifié diégétiquement par la figure du soldat. Il y a néanmoins là une tentative fugace de représenter une subjectivité en crise incapable de se rapporter à une image unifiée d'elle-même et du monde, qui contraste fortement, on le verra, avec l'utilisation du flashback dans des œuvres comme *Ceux qui servent en mer* ou *Brève Rencontre*.

2) *La Route des Indes* : l'irrésolution moderniste à l'aune du romantisme

Les flashbacks associés au personnage d'Adela dans *La Route des Indes* présentent la même tension entre les conventions mélodramatiques, avec un mouvement général vers la reconnaissance (de la vérité) et la réconciliation, et l'appréhension moderniste d'une absence, d'un vide impossible à dépasser. Dans l'analyse qu'il propose du film, Laurent Mellet contraste le style de Lean, auquel il reproche sa dimension explicative à l'égard du texte, et celui de James Ivory dans ses propres adaptations de Forster, jugés plus fidèle aux spécificités du romancier. Pour Mellet, « Ivory montre et rend visible, sans jamais proposer d'interprétation ni d'explication d'une intrigue ou d'un personnage », Lean, quand à lui, semble vouloir filmer « une certaine explication personnelle », alors Forster serait un auteur « qui le plus souvent n'illustre ni n'explique quoi que ce soit[793] ». Au-delà des ajouts, comme la séquence d'ouverture en Grande-Bretagne centrée sur Adela, les scènes de parades et de pompes coloniales montrant l'arrivée du vice-roi des Indes ou encore la séquence du temple qui rend explicite l'érotisme sous-jacent des corps dans le roman[794], Laurent Mellet identifie dans le film de Lean des choix stylistique et narratifs qui vont contre le courant moderniste de l'écriture forsterienne. Mellet suggère que la modernité de l'écriture de Forster se trouve dans « son ouverture sur l'espace et la représentation visuelle[795] » ; il cite notamment Joseph Franck[796] et Maurice Blanchot[797] qui ont analysé la spatialisation du texte comme un trait distinctif du modernisme littéraire chez des

[793] Laurent Mellet, *L'œil et la voix*, *op. cit.*, pp. 273-274.
[794] *Ibid.*, pp. 271-272.
[795] *Ibid.*, p. 276.
[796] Joseph Frank, « La forme spatiale dans la littérature moderne », trad. Jacques Flescher, *Poétique*, 10, 1972.
[797] Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, 1990.

auteurs comme T.S. Eliot, Marcel Proust, James Joyce ou encore Alain Robbe-Grillet[798]. Cette « ouverture du texte sur le régime du visible » sous la forme d'une spatialisation passe par une échappée hors du temps chronologique du récit un arrêt de la progression événementiel pour une juxtaposition spatiale des différentes strates temporelles suggérant un équivalent littéraire à l'image-temps Deleuzienne : « le cinéma doit suspendre sa représentation dans l'espace et laisser une nouvelle temporalité entrer dans l'image (…) le texte doit s'ouvrir à l'espace ; le film doit s'ouvrir à un autre temps que celui du récit[799] ».

C'est précisément cette nouvelle relation du temps et de l'espace qui manque, selon Laurent Mellet, dans le film de Lean et qui l'exclut donc de la modernité cinématographique. Mellet analyse la modernité de l'écriture forsterienne dans *La Route des Indes*, à l'aune de la formule qui hante Adela dans le roman : « Dans l'espace les choses se touchent, dans le temps elles se séparent[800] » ; il suggère que le texte travaille à l'inverse de cette formule en inversant les catégories de l'espace et du temps. C'est en revoyant mentalement les grottes lors du procès, une vision qui lui fait revivre l'expérience même de cet espace (« Pendant qu'elle parlait, elle recréait le Kawa-Dol ; elle vit les niches au bout de la courbe des roches et sentit la chaleur la frapper au visage ») et c'est cette expérience de l'espace qui, contrairement à la formule, ouvre sur une absence, l'incapacité à voir le contact des corps, alors que, comme le remarque Mellet, la réminiscence est guidée par la voix du Major McBryde « confirmant l'agression et le contact ». Dans le roman, la vision de l'espace de grottes, l'expérience spatialisée du souvenir, va contre le logique chronologique et narrative des questions et des sous-entendus du Major McBryde, renversant la formule précédemment citée, c'est dans le temps que les choses se touchent et dans l'espace qu'elles se séparent[801]. Pour Mellet, le film de Lean revient sur l'inversion opérée par le roman des catégories spatiales et temporelles. Le rapprochement des deux personnages dans l'espace du plan, suggère la possibilité de ce rapprochement par son montage (le champ/contrechamp entre Adela dans la grotte et Aziz dans l'encadrement du seuil). Le roman de Forster suggère, à travers la découverte de l'absence de contact, de l'absence d'événement dans l'espace, que « l'ouverture du texte sur le visible[802] » est une illusion et que l'événement ne peut se dire et s'exprimer que dans le temps ; le film de Lean, au

[798] Laurent Mellet, *L'œil et la voix*, *op. cit.*, pp. 276-278.
[799] *Ibid.*, p. 277.
[800] E.M. Forster, *La Route des Indes*, *op. cit.*, p. 251.
[801] Laurent Mellet, *L'œil et la voix*, *op. cit.*, p. 282.
[802] *Ibid.*, p. 282.

contraire, réaffirme le primat visuel de l'espace : « c'est avant tout dans l'espace que les choses se touchent chez Lean, et que le sens advient[803] ».

L'analyse de Laurent Mellet nous parait juste au regard du roman original de Forster et dans la mesure où le film de Lean reste assujetti à la logique du récit classique, l'enchainement causal des événements s'écoulent vers une résolution apparemment définitive. On peut aussi l'exprimer dans les termes de l'image-action, de la grande forme, les déterminations d'un milieu englobant (ici, l'Inde sous domination britannique) déterminent une situation initiale où l'action est avant tout tentative d'adaptation au milieu (la perspective d'un mariage pour Adela suggère la possibilité de son installation définitive). Les choix d'adaptations de Lean (également scénariste de ce film) vont tous dans cette direction, à commencer par le recentrement du récit autour d'Adela, dont la trajectoire devient le fil conducteur du récit. Cependant, si l'approche narrative et esthétique de Lean s'inscrit dans les canons du classicisme fondés sur le récit et le régime de l'image-mouvement, le choix de ce roman de Forster et celui de garder, malgré tout, intact le mystère central des grottes n'est pas sans implications pour ce qui concerne la représentation de la subjectivité, et il instaure selon nous le tremblement inquiet de l'irrésolution à l'intérieur du récit classique.

La place centrale accordée à Adela fait du récit l'aventure d'une sensibilité romantique dans sa quête d'un absolu, cristallisée autour de son désir de découvrir « l'Inde véritable », désir partagé entre une véritable recherche d'authenticité et le fantasme orientaliste. Mais le film ne se borne pas à mettre en évidence l'artificialité de la quête romantique, il en fait également le centre névralgique d'une crise qui interroge l'unité du sujet et la possibilité même d'une totale connaissance de soi. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la découverte des paysages orientaux se confond, pour le sujet occidental, avec la découverte de soi, le contact avec l'altérité révèlant un « autre » tapis en nous même : Elisabeth de Cacqueray souligne particulièrement cette dimension dans la séquence du temple enfouie dans la jungle : « il semblerait qu'(Adela) fait ici sa découverte de l'existence potentielle en elle-même de pulsions passionnelles et sexuelles[804] ». L'attaque des singes symbolise à la fois le rejet de l'intruse anglaise par l'Inde primitive, mais elle métaphorise également les peurs profondes du sujet occidental face à l'expression d'une sensualité à la fois étrangère et familière. Pour représenter cette crise du sujet incapable d'assimiler la part d'altérité qui se trouve en lui-même, le film

[803] *Ibid.*, p. 284.
[804] Elizabeth de Cacqueray « un voyage à la rencontre de l'Inde ou de soi-même ? La lecture de *A Passage to India* selon David Lean (1984) » René Gardies, *op. cit.*, p.205.

utilise les conventions du genre classique du mélodrame psychanalytique[805], particulièrement dans son traitement du flashback, lors de la scène du procès. Cette séquence reprend en partie les codes de la cure psychanalytique suivant la méthode « cathartique », telle que l'a représentée Hollywood, notamment dans les années 1940 où la psychanalyse incarne souvent « une sorte de héros épistémologique[806] » capable de faire émerger la vérité des profondeurs de l'inconscient ; le psychanalyste par ses questions incessantes, par sa voix, force le sujet malade à se remémorer le trauma originel, à le revivre et à s'en libérer en le racontant. La dimension cathartique passe souvent par un flashback sur le moment traumatique qui nous montre le patient revivant la scène originelle[807]. Comme l'écrit Mary Ann Doane, « dans cette mise en scène de la mémoire, le soi et la scène coïncident, et cette coïncidence marque généralement l'accomplissement du récit[808] ». En d'autres termes, l'enjeu dramatique principal d'un tel film est précisément la coïncidence du sujet avec lui-même, le rétablissement d'une plénitude.

La séquence du procès dans *La Route des Indes* suit ces étapes. Le commandant McBryde, le procureur du tribunal, et le juge, jouent durant le témoignage d'Adela un rôle analogue à celui du psychanalyste qui pressant le sujet de question cherche à faire sur son esprit pour l'obliger à remonter jusqu'à l'origine de son mal : « Essayez de vous souvenir de ce qui est arrivé », répètent-ils à plusieurs reprises. Adela est constamment filmée en gros plan, la caméra capturant le moindre mouvement nerveux du visage de Judy Davis : une infime variation du regard fixé vers le procureur et l'instant d'après vague, les lèvres entrouvertes et tremblantes, la poitrine soulevée par l'émotion et de brefs soupirs, la tête penchée en arrière, ou au contraire baissée et rentrée dans les épaules. Ces signes de nervosités s'intensifient à mesure que l'on s'approche de la révélation. Les flashbacks sont introduits par les questions de McBryde (« Prenez votre temps, et projetez votre esprit en arrière »), sans autres marqueurs audiovisuels (ni fondu enchainé, ni changement chromatique, ni marqueur sonore) que le gros plan d'Adela suivi de l'image remémorée. La séquence contient trois flashbacks : d'abord un plan unique, l'image des mains jointes de Aziz et Adela, ensuite une autre image isolée, un plan rapproché poitrine montrant Adela appuyée contre la paroi d'une grotte, qui se retourne pour

[805] Sur l'utilisation de la psychanalyse comme thème et moteur dramatique de l'intrigue dans le cinéma classique voir les analyses déjà citées de Mary Ann Doane, *The Desire to Desire*, *op. cit.*, pp. 45-47; voir également Marc Vernet, « Freud : effets spéciaux — Mise en scène : U.S.A. » in *Communications*, 1975, n° 23 pp. 223-234.
[806] Mary Ann Doane, *op. cit.*, p. 47.
[807] Marc Vernet, *op. cit.*, p.229. Voir également le rôle comme exposition de la vérité et illustration de la catharsis psychanalytique les remarques de Yannick Mourren, *Le Flashback, analyse et histoire*, Paris, Armand Colin, 2005, p.73.
[808] Texte original : « In this mise-en-scene of memory, a matching between self and scene is accomplished and that matchinggenerally marks the completion of the narrative » Mary Ann Doane, *op. cit.*, p. 47, je traduis.

entrer dans la caverne. Le premier flashback était entièrement muet, nous entendons les dialogues présents dans le tribunal par-dessus le second entre le juge et Adela (« Vous avez dit : "C'était peut-être un peu de ma faute", Pourquoi ? — Je l'avais interrogé sur l'amour. — Et vous aviez donc installé une certaine intimité ? — c'est ce que je pense »). Le troisième flashback est d'abord sonore ; Adela dit « j'ai craqué une allumette » et nous entendons le craquement de l'allumette avant de voir la jeune femme dans l'espace sombre de la grotte avec une allumette. Nous revoyons la scène des grottes : un champ/contrechamp entre Adela et le seuil de la caverne d'abord vide, puis rempli par le Docteur Aziz. Contrairement aux deux autres flashbacks, celui-ci supplante complètement le temps présent : les dialogues de la scène du tribunal ne sont pas audibles par-dessus les images et les sons (la respiration haletante de la jeune femme, les bruits de pas, la voix d'Aziz et l'écho) ; déborde du cadre du flashback visuel, l'écho résonne par-dessus le gros plan lorsque nous revenons au présent. C'est après ce dernier flashback sonore et visuel qu'Adela finit par proclamer l'innocence du Dr Aziz.

Comme le fait remarquer Pierre Berthomieu, « tel que le film est raconté, mis en scène, tel que le montage final nous le fait ressentir Lean nous dit que le viol n'a pas eu lieu ». Cependant, la révélation qu'est censé représenter le flashback est rendue problématique par le fait que les images que nous voyons ne sont jamais que des plans déjà vus dans le film lors de la scène des grottes. Or, celle-ci est organisée autour de l'ellipse centrale de la possible tentative de viol d'Adela par Aziz. Si la narration montre Adela devant les parois des grottes, et Aziz à l'orée de la caverne, leur contact nous a été refusé. L'écho enveloppant de la grotte prend de l'ampleur et, alors que nous voyons la jeune prise de panique, le filme coupe sur l'eau qui déborde d'un bassin, un fondu sonore transformant l'écho informe de la caverne en bruit d'eau. Lorsque l'on revient enfin sur Adela, c'est pour filmer sa fuite, d'abord sous la forme de gravats qui roulent le long de la montagne, puis la chute d'un chapeau et enfin la jeune femme qui s'enfuit en plan moyen la robe tachée de sang. Le flashback cathartique aurait dû logiquement porter sur la séquence élidée. Or, c'est justement ce que dont nous prive le récit qui signale un doute épistémologique autour de la possibilité même de déchiffrer le monde : s'il ne s'est rien passé dans les grottes comme l'affirme Adela lors du procès, comment pouvons-nous faire sens des indices qui semblent indiquer une agression, à tout le moins un corps à corps comme le sang sur le corsage d'Adela ?

Les flashbacks vers les grottes ne nous montrent rien que nous n'ayons déjà vu et entendu. Le retour de l'écho lors de la scène du procès reconduit le trouble d'Adela dans le présent et signale son état de confusion. Ces fragments sonores et visuels du passé procèdent

autant d'une logique mélodramatique que les récits en forme de confession comme *Brève Rencontre* ; ils se présentent comme le retour de ce qui a été occulté : le passé traumatique des personnages susceptible d'expliquer leur comportement présent. Mais la reconnaissance de l'événement traumatique censé permettre au sujet de ressouder ensemble les fragments de sa psyché et redevenir un sujet souverain au sens plein du terme fracturé, ne produit pas la catharsis attendue, ou du moins produit-elle une catharsis problématique. L'orage qui éclate après la révélation d'Adela et la libération d'Aziz évoque les correspondances romantiques entre microcosmes et macrocosme, l'univers purifiant le tribunal et la ville de Chandrapore après l'éclatement de la vérité. Mais l'image d'Adela errante dans les rues parmi une foule indienne qui lui est hostile suggère que son trouble n'est pas résolu. Les flashbacks de *La Route des Indes* n'offrent pas le récit unifié d'une seule vie, mais semblent plutôt en creuser les failles.

Dans l'épilogue du film, la lettre d'Aziz, dont le contenu nous est transmis par la voix off de l'acteur Victor Banerjee, suggère la possibilité d'un pardon et d'une réconciliation entre les deux personnages. Mais si la voix, pour reprendre les termes de Laurent Mellet, semble, dans cette dernière séquence, s'affirmer comme garante du sens et transcender les barrières de l'espace pour tisser un lien avec un autre lointain, elle accuse tout autant l'écart qui sépare Aziz et Adela. De fait, si l'épilogue montre la possibilité d'une réconciliation entre Fielding et Aziz, Adela et Aziz, il est fondé sur une image de séparation : la voiture de Fielding et de son épouse qui s'éloigne dans le lointain devant Aziz qui les regarde. L'image d'Adela a sa fenêtre, renvoi à la première séquence du film, où la jeune femme observe depuis la rue la maquette d'un paquebot dans la vitrine d'une agence de voyages. Le regard de la jeune femme est encore un regard qui se projette vers l'ailleurs, qui entrevoit la possibilité d'un contact avec le vaste monde et l'altérité. Dans le plan final, montre un repli sur soi, dans l'intérieur de la maison, un regard séparé du reste du monde par une vitre, toujours tourné vers l'extérieur, mais auquel ne répond aucun contrechamp. À la fin, Adela disparait dans l'ombre de l'arrière-plan laissant pendant quelques secondes avant le fondu au noir l'image d'une fenêtre ouvrant sur une absence.

3) Le flashback comme figure de la complétude (*Ceux qui servent en mer, Brève Rencontre*)

À l'opposé, les deux premières utilisations du flashback dans la filmographie de Lean, même si elles sont aussi, comme nous allons le montrer, traversées de tensions, embrassent le potentiel complétif et élucidateur du flashback. Le modèle revendiqué par Lean pour la

construction en flashback de *Ceux qui servent en mer* est *Citizen Kane* ; Lean dit avoir présenté à Noël Coward le film d'Orson Welles comme un exemple de récit ayant réussi, grâce à la structure en flashback, à condenser une vie entière étalée sur plusieurs décennies en un film d'un peu moins de deux heures[809]. Par cette référence qu'il continuera d'invoquer tout au long de sa carrière, le jeune cinéaste semble s'inscrire dans le sillage des innovations esthétiques et narratives les plus récentes. Mais la raison invoquée a posteriori met surtout en avant des notions d'unité et d'efficacité narratives qui s'écartent nettement des apories du film de Welles, dont la structure éclatée met justement en évidence le caractère multiple et insaisissable de son sujet (entendu ici dans le double sens d'individu pensant souverain et de thème principal de l'histoire) et met en question la possibilité même de reconstituer l'image complète et autosuffisante d'une vie à la manière d'un puzzle — une métaphore présente à la fois visuellement et verbalement dans les dialogues du film. Or, *Ceux qui servent en mer* malgré l'éclatement initial en plusieurs flashbacks reflétant différents points de vue, visent précisément une forme de complétude.

La séquence de montage qui ouvre le film condense de manière elliptique l'histoire du HMS Torrin, de sa construction à son naufrage, et met en évidence la dimension collective, à travers les gros plans sur les ouvriers du chantier naval, puis sur les membres de l'équipage, dont les gestes sont directement reliés au mouvement des machines (les canons lors des combats). L'utilisation des fondus enchainés, la répétition des mêmes gestes créent une impression de continuité et d'harmonies entre les individus et leurs outils. Ils apparaissent tous intégrés dans une entreprise collective qui les dépasse. Le bombardement du navire et son naufrage introduisent un élément de rupture dans cette unité qui traduit formellement par l'éclatement du récit sur plusieurs flashbacks reflétant les perspectives croisées des différents membres de l'équipage. Dans la mesure où les personnages sont réduits à leurs gestes et attitudes extérieures, que l'accès à leur identité, leur vie privée et intérieure nous est refusée, l'ouverture du film est en focalisation externe. Les flashbacks rompent avec ce mode initial pour introduire l'expérience et le point de vue intime des personnages. Sur le plan dramaturgique, le destin des marins à la dérive après le naufrage est suspendu à l'arrivée d'hypothétiques secours alors qu'ils sont sous le feu de l'ennemi. Chaque flashback vient donc délayer le moment de la résolution et renforce ainsi l'implication émotionnelle du spectateur, avec des personnages placés dans une situation précaire dont on nous dévoile l'intimité.

[809] Kevin Brownlow, *op. cit.*, p. 182.

Pour inscrire la subjectivité dans la forme filmique, le film mobilise les procédés conventionnels du cinéma classique pour amorcer les flashbacks : l'isolement du personnage focalisateur en gros plan ; l'effacement des sons réalistes au profit d'une musique diégétique ou des sons venus du passé, ici sous la forme d'une phrase répétée comme un écho ; et le fondu enchainé qui s'accompagne, dans le film de Lean et Coward, d'un effet d'ondulation de l'image évoquant les mouvements de l'eau et la situation des marins à la dérive. Il en ressort bien l'intention de mettre en avant des individualités distinctes à travers la mise en scène du processus mnésique. Mais ces individualités, comme nous l'avons vu dans les premiers chapitres, sont définies avant tout en fonction de leurs classes sociales et des valeurs collectives attachées à la nation britannique. Ils constituent ainsi des points d'identification qui se confondent avec des rôles sociaux reconnaissables dans l'objectif d'offrir une image complète de la société. Dans ce cadre, les flashbacks participent pleinement de la rhétorique patriotique caractéristique des films de guerre de l'époque : ils commencent tous en focalisation interne autour d'un personnage dont ils s'écartent à mesure que le récit progresse pour introduire, sans retour au présent, des scènes focalisées par d'autres. Il en résulte un entrecroisement de souvenirs, souvent à l'intérieur d'un même flashback, qui suggère une mémoire collective[810], en accord avec l'image récurrente lors de chaque retour présent du groupe de marin à bord d'un flotteur à la dérive. La construction narrative du film entretient l'idéologie du consensus national, à travers l'articulation de différentes subjectivités qui met en avant la continuité entre les valeurs individuelles et l'idéal commun. L'unité du sujet dans *Ceux qui servent en mer* est indissociable de l'unité qu'il forme avec le corps social de la nation dans son ensemble. Au-delà de la dimension collective, on peut y voir un reflet de la caractérisation Lukacsienne du héros épique comme incarnation des valeurs de la communauté à leur plus haut degré[811].

Le retour de la technique du flashback dans *Brève Rencontre* signale une rupture avec l'unanimisme idéologique de *Ceux qui servent en mer* et *Heureux mortels*, à travers la focalisation sur une individualité dont les désirs ne sont pas en accord avec les valeurs en cours dans la société dont elle fait partie. Le flashback est ici un moyen d'interroger, en s'installant dans la mémoire subjective d'un personnage, le rapport au passé d'avant-guerre : la reconstitution des années 1930 est le rappel nostalgique d'une société perçue comme plus stable et qui n'a pas encore connue les pénuries et pertes de la guerre, mais le point de vue subjectif de l'héroïne et le choix d'une narration rétroactive confère à l'ensemble une inflexion fataliste.

[810] Texte original : « collective memory », Michael Anderegg, *op. cit.*, p. 10, je traduis.
[811] Nous renvoyons ici à nos commentaires sur la distinction lukacsienne entre héros épique et héros Romanesque dans la première partie de cette thèse.

Ce passé apparait aussi irrémédiablement perdu que l'amour des deux personnages principaux. Le flashback y est aussi ostensiblement désigné comme subjectif, rapporté pour l'essentiel au récit délivré par l'héroïne elle-même dans son monologue intérieur. À propos de *Brève Rencontre*, Le critique Noël Herpe parle ainsi d'une « tentative inédite (et restée d'ailleurs unique), de pénétrer dans une mémoire[812] ». Dans les analyses qui vont suivre nous voulons montrer que l'image de la subjectivité véhiculée par *Brève Rencontre* est aussi unifiée que dans *Ceux qui servent en mer*, mais que le caractère introspectif du film tend à l'abstraire, en partie du moins, de son environnement. Autrement dit, la représentation du monde diégétique est intériorisée au point de sembler se réduire à la conscience qu'en a le personnage, toujours teintée par ses états d'âmes.

Pour définir le cadre de leur analyse narratologique des films de Lean, Silver et Ursini distinguent, à partir d'un texte de Bazin, entre trois modes d'appréhension de la « réalité filmique » (« filmic reality ») : l'un objectif qui correspond, dans les termes de Bazin, à « une analyse purement logique et descriptive » ; l'autre subjectif, « une analyse psychologique intérieure au film, c'est-à-dire conforme au point de vue de l'un des protagonistes dans la situation donnée » ; et un troisième qu'ils qualifient d'ironique, centré sur « l'intérêt du spectateur ; intérêt spontané ou provoqué par le metteur en scène précisément grâce à cette analyse[813] ». Ces trois modes recoupent largement les notions de focalisation interne, externe et spectatorielle empruntée à Gérard Genette et adaptée pour le cinéma notamment par François Jost afin de définir la perspective adoptée par la narration à l'égard de la diégèse et notamment défini par les écarts de savoir entre le spectateur et les personnages. La focalisation interne à l'alignement de notre savoir avec celui d'un personnage (avec les limites que cela implique) ; la focalisation externe suggère une perspective extérieure ou nous en savons moins que les personnages et la focalisation spectatorielle une perspective englobante et omnisciente propice à l'ironie dramatique[814].

Selon Silver et Ursini, la majorité des films de Lean favorise les glissements d'un mode à l'autre, « sans risquer d'en perturber ou déborder la structure fondamentale[815] ». En cela ils sont conformes au paradigme dominant du cinéma classique, tel que le décrit Bordwell, où le

[812] Noël Herpe, *op. cit.*, p. 89.
[813] André Bazin, « Théâtre et Cinéma », *Esprit*, Nouvelle série, No. 180 (6), (Juin 1951), p. 904 ; Alain Silver et James Ursini, *op. cit.*, p. 3.
[814] Voir François Jost, « Le point de vue » in André Geaudreault et François Jost, *Le Récit Cinématographique*, *Films et séries télévisées*, Paris, Armand Colin, 2017 (troisième édition), pp. 207-210.
[815] Texte original : « without disturbing or overwhelming the basic structure », Alain Silver et James Ursini, *op. cit.*, p. 6, je traduis.

« balancement entre des points de vues restreints et d'autres relativement illimités » participent d'une conception omnisciente de la narration garante de l'impression de continuité et de complétude et qui cherche néanmoins à s'effacer derrière l'apparente évidence de la diégèse[816]. Les flashbacks multiples de *Ceux qui servent en mer* en sont un bon exemple dans la mesure où ils se complètent pour former une telle perspective panoramique. *Brève Rencontre* se présente comme un film essentiellement en focalisation interne, mais certaines séquences se situent en dehors de cette perspective subjective englobante, parce que le personnage de Laura en est ostensiblement absente ou bien parce que la narration adopte un point de vue externe (dans la première scène). Les séquences qui s'écartent du parti pris de focalisation interne ont une fonction de contraste au regard des moments subjectifs. La séquence d'ouverture en focalisation externe, et plus tard celle de l'appartement où, après la tentative d'adultère interrompue, la caméra, au lieu de suivre Laura, reste avec Alec confronté par l'ami qui lui a prêté l'appartement, permettent de figurer la pression du monde extérieur sur l'intimité des deux amants.

Dans la première scène, Laura et Alec apparaissent d'abord dans la distance d'un plan moyen filmé depuis le comptoir du bar. Leur conversation est inaudible, car la bande son est monopolisée par la discussion entre Myrtle, la patronne du café et Albert un contrôleur de la gare. Selon Mélanie Williams, le dialogue entre Myrtle et Albert « plein d'allusions à la transgression sociale (essayer de s'introduire en premières classes avec un ticket de troisième classe) réprimée par une autorité punitive », annonce déjà l'atmosphère de clandestinité et de culpabilité qui imprègne toute la suite du film[817]. Le retour inopportun de Stephen dans son appartement et le dialogue qui s'ensuit avec Alec, s'ils sont incohérents au regard du parti pris subjectif du film puisque Laura est absente, permettent de formuler concrètement la condamnation morale et sociale des deux amants à travers les commentaires sarcastiques de Stephen. À l'inverse le mode subjectif reflète le retranchement de Laura hors de ce monde hostile, qui pourtant ne cesse de peser sur son récit. Comme dans *Ceux qui servent en mer*, le basculement subjectif passe par l'isolement du personnage dans le cadre au moyen de travellings avant et de gros plans, la rupture avec l'environnement sonore réaliste au profit de la musique extradiégétique et du monologue intérieur en voix off. Le flashback est une étape supplémentaire dans ce processus d'abstraction de l'*hic et nunc* au profit d'une représentation

[816] Texte original : « plays between restricted and relatively unrestricted points of view », David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson, *Hollywood Classical Cinema*, *op. cit.*, pp. 32-33, je traduis.
[817] Texte original : « full of talk of class infringment (trying to get in a first-class carriage with a third class ticket) met by punitive authority », Melanie Williams, *op. cit.*, p. 91, je traduis.

du passé présentée comme une émanation de l'activité mentale de l'héroïne : le fondu enchainé, accompagné par le *concerto pour piano n°2* de Rachmaninov, et le récit de la voix intérieure de Laura, remplacent progressivement le décor du salon conjugal par l'espace du café de la gare. L'utilisation de la voix off à la première personne permet, comme souvent, de susciter la sympathie des spectateurs pour le personnage qui nous raconte son histoire[818], ou en tout cas nous offrir « un aperçu de leurs sentiments véritables[819] ».

Comme nous l'avons vu avec nos analyses autour de l'image-affection de la musique, l'utilisation de Rachmaninov s'inscrit dans une logique d'accentuation lyrique qui imprègne l'ensemble du film et incarne, comme l'écrit Catherine Moraïtis, une transcendance romantique de la réalité ordinaire[820]. Cette transcendance peut être aussi rapportée à l'acte de raconter. La redondance entre les images et la voix off de Laura met l'accent sur leur origine subjective. À travers un récit parfaitement clos sur lui-même, Laura offre une représentation intériorisée du monde, à travers laquelle elle ordonne son expérience subjective et fait sens de ce qu'il lui est arrivé. C'est à travers la narration de Laura que nous sommes à même de comprendre la première séquence, qui nous présente son comportement manifestement erratique sur un mode extérieur « objectif » mais incomplet. Son récit et le flashback qui l'audiovisualise, expriment l'effort pour faire sens de son expérience subjective du monde à travers l'objectivation de sa vie intérieure. La présence insistante de la musique, qui accompagne la transition du présent vers le passé, ainsi que l'assimilation répétée des souvenirs mais également des fantasmes de Laura à des projections cinématographiques dont elle est la spectatrice, à travers les fondus enchainés et les surimpressions, tendent à aligner la mise en ordre de l'expérience subjective (et de sa mémoire) par la voix de Laura à un processus de création.

Les images filtrées par la sensibilité de Laura transforment l'espace banal des gares, des restaurants et des cinémas en théâtre d'une passion déchirante. En cela, Laura Jesson annonce le personnage de Jivago et le pouvoir de transfiguration de son regard. Le dispositif narratif du film souligne toutefois les limites de cette vision lyrique. La voix off, le flashback et cet usage particulier de la musique ont été perçus comme autant de procédés destinés à orienter et à contrôler la signification du récit d'une manière parfois jugée excessive, au point de déposséder paradoxalement l'héroïne narratrice de son autorité narrative[821]. Laura raconte son histoire,

[818] Sarah Kozlof, *Invisible Storytellers, Voice Over Narration in the American Fiction Film*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 63.
[819] Texte original : « glimpses of their real feelings », *Ibid.*, p. 63.
[820] Catherine Moraïtis, *op.cit.*, p. 118.
[821] John Ellis, « British Cinema As Performance Art, Brief Encounter, Radio Parade of 1935 and the circumstance of film exhibition » in Justine Ashby, Andrew Higson, *op. cit.*, pp. 100-101.

mais la fin en est déjà fixée et connue, sa voix narrative se présente comme une confession, si ce n'est que cette voix n'a aucune existence concrète dans la diégèse. Elle a beau s'adresser formellement à son mari Fred c'est pour rappeler aussitôt : « Tu es la seule personne à qui je ne pourrais jamais rien dire. » La confession n'en est pas une, c'est une confession fictive à l'intention des spectateurs. Et l'on peut suivre Marcia Landy lorsqu'elle écrit que « le film reproduit la détresse de la femme en quête d'une voix tout en la réduisant dans le même temps au silence[822]. » La question de la fiabilité de la narration de Laura a également été posée[823] et l'on peut observer des incohérences entre les deux versions de la scène de la séparation. Lorsque nous la revoyons en focalisation interne à la fin du film, l'envahissante Dolly Messiter vient s'installer à la place d'Alec à côté de Laura, ce qu'elle ne faisait pas la première fois. Sans oublier la confusion de Laura qui vient de contempler la possibilité d'un suicide. Si l'on accepte avec Richard Dyer que la fiabilité n'est pas forcément une affaire « d'objectivité et de transparence absolue[824] », la question se pose plutôt en termes de vérité émotionnelle. La vérité du témoignage de Laura se situe donc dans la restitution d'une intériorité qui nous est dévoilée tout entière, tout en signalant l'écart potentiel entre l'expérience subjective qui nous est transmise et des faits dont la vision « objective » nous est de toute façon inaccessible.

B. Subjectivité et tensions modernistes dans le diptyque dickensien

1) Influences modernistes : entre film noir et mélodrame gothique

L'atmosphère de clandestinité et de culpabilité dans *Brève Rencontre*, exprimée à travers des décors urbains souvent éclairés en clair-obscur, ainsi que l'utilisation conjointe du flashback et d'une voix off homodiégétique, relève d'une esthétique de la subjectivité consonante avec les préoccupations esthétiques et thématiques qui se cristallise au même moment autour de la notion émergente de film noir. Sue Harper et Vincent Porter utilisent le terme « noirish » pour décrire la photographie des films en noir et blanc de David Lean[825], et ses œuvres consacrées à la période victorienne, en particulier les deux Dickens et *Madeleine*,

[822] Texte original : « The film reproduces the plight of the female seeking a voice, while at the same time silencing her », Marcia Landy, *op. cit.*, p. 228, je traduis.
[823] Voir Richard Dyer, *op. cit.*, pp. 18–20.
[824] Texte original : « absolute objectivity and transparency », *Ibid.*, p. 21, je traduis.
[825] Sue Harper et Vincent Porter, *op. cit.*, p. 212.

ont été assimilées à une version gothique et britannique du film noir[826]. Dans *Madeleine* dont l'intrigue criminelle et le traitement ambigu de l'héroïne éponyme appartiennent à la même sensibilité que le film noir, les scènes nocturnes, qui montrent les rues de Glasgow plongées dans l'obscurité, mouillées par la pluie, instaurent une atmosphère de clandestinité oppressante qui renvoie aussi bien aux amours secrètes, presque adultères, qu'au monde criminel simplement suggéré par la mort d'Emile. Le personnage de Madeleine Smith, cristallise les angoisses de l'après-guerre face au potentiel déstabilisant de l'indépendance des femmes pour l'ordre patriarcal à travers la réunion des deux grands archétypes féminins de la femme fatale tentatrice et de la vierge innocente[827].

Ces ponts entre la filmographie de Lean dans les années 1940 et 1950 avec le film noir invitent à la considérer comme participant du même moment historique, et partageant les préoccupations esthétiques et thématiques qui se cristallisent à la même époque autour de la notion de film noir, et dont les principales caractéristiques comprennent, entre autres, une attitude ambivalente à l'égard de la modernité traduite dans un intérêt pour la ville comme espace de violence et d'aliénation ; un discours souvent misogyne à l'égard de la femme indépendante à la fois érotisée et menaçante ; des narrations non linéaires et l'emphase placée sur la subjectivité présentent des affinités avec le courant moderniste[828]. L'origine transnationale de la notion, d'abord élaborée par des critiques parisiens avant d'être reprit outre-Atlantique, constitue, selon Christophe Gelly, un trait moderniste qui « pointe sur son identité complexe et quelque peu instable[829] ». James Naremore décrit le contexte parisien des premiers discours sur le film noir, la capitale française, attitrant artistes et écrivains étrangers, comme « un des derniers moments importants de l'histoire du modernisme international[830] ».

Ce caractère international suggère une sensibilité plus largement répandue que le cadre du film criminel états-unien, que l'on retrouve dans des genres voisins tels que les mélodrames gothiques comme *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940) ou *Le secret derrière la porte* (*The Secret*

[826] Andrew Spicer, *Film Noir*, Harlow, Pearson, 2002, pp. 183–184. Voir également Lynda Nead, *The Tiger in the Smoke, Art and Culture in Post-War Britain*, New Haven, Londres, Paul Melon Center for the Studies of the British Art, Yale University Press, 2017, pp. 110–111.
[827] Janey Place, « Women in Film Noir » in E. Ann Kaplan, (dir), *Women in Film Noir*, Londres, New York, Verso, 1993, p. 47–68.
[828] Texte original : « one of the last important moment in the history of international modernism[828] », James Naremore, *More than Night, Film Noir in its Context*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1998, 2008, pp. 42–45, je traduis.
[829] Texte original : « points to its complex, somewhat unstable identity », Christophe Gelly, « Film Noir and Subjectivity » in Helen Hanson, Andrew Spicer, (dir), *A Companion to Film Noir*, Malden, Oxford, Wiley-Blackwell, 2013, p. 339, je traduis.
[830] James Naremore, *More than Night, op. cit.*, p. 41.

Beyond the Door, Fritz Lang, 1947), présentés par Murray Smith comme le miroir féminin du film noir où c'est la femme qui cherche à élucider le passé trouble de l'homme[831]. Helen Hanson souligne également les traits esthétiques communs entre les deux catégories (« éclairages clair-obscur, caméra mobile, un mixage sonore avec de forts contrastes, et des musiques dramatiques[832] »). Cette recherche expressive, fondée sur le contraste, dont l'objectif manifeste est de maximiser l'intensité dramatique et l'impact émotionnel, rattache les deux catégories à une même tradition mélodramatique et sensationnaliste. Naremore souligne l'hybridation à l'œuvre dans l'émergence de ce mouvement esthétique entre le modernisme en tant que discours artistique prééminent de l'époque et son assimilation hors des milieux d'avant-garde par des formes mélodramatiques et populaires telles que le récit policier ou la romance gothique[833]. Le film noir exemplifie cette tension entre une culture de masse, héritière des formes mélodramatiques, et des ambitions esthétiques influencées par le modernisme, résultant dans des œuvres hybrides et une relative déstabilisation des normes du classicisme[834].

Dans le cinéma britannique des années 1940, l'œuvre de David Lean occupe une place ambivalente entre la revendication d'une esthétique avancée et l'héritage de formes plus anciennes et populaires. Nous avons vu que la valorisation critique du *Brève Rencontre* s'est faite en partie à travers son opposition avec des formes plus populaires, et jugées plus vulgaires, au nom de valeurs esthétiques tels que le réalisme souvent rapporté à l'influence de l'école documentaire de John Grierson et Alberto Cavalcanti. L'invocation par David Lean en 1947, des grands pionniers de l'histoire du cinéma comme Griffith, Stroheim, et surtout Orson Welles[835], témoigne d'une volonté de suivre les possibilités offertes par les innovations filmiques les plus récentes. *Brève Rencontre* contient une critique des formes populaires du mélodrame au cinéma à travers la bande-annonce de « Flames of Passion » qui rejoint la critique moderniste à l'égard d'une culture de masse perçue comme essentiellement féminine[836]. Toutefois, si le cinéma de Lean semble chercher à se démarquer consciemment de productions

[831] Murray Smith, « Film Noir: The Female Gothic and Deception », *Wide Angle* 10, 1, 1989, p. 64.
[832] Texte original : « chiaroscuro lighting designs, mobile camera, high contrast sound mixing and dramatic scoring », Helen Hanson, *Hollywood Heroines*, *Women in Film Noir and the Female Gothic*, Londres, New York, IB Tauris, 2007, p.43, je traduis.
[833] James Naremore, *More than Night, op. cit.*, pp. 45-46.
[834] Voir à ce sujet les remarques de Christophe Gelly sur l'hétérogénéité du film noir, Christophe Gelly, « Film Noir and Subjectivity » in Helen Hanson, Andrew Spicer, (dir), *A Companion to Film Noir*, Malden, Oxford, Wiley-Blackwell, 2013, pp. 346-348.
[835] David Lean, « Brief Encounter », in Steven Organ, *op. cit.*, pp. 141-142.
[836] Voir Andrea Huyssens, *After the Great Divide, Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Londres, MacMillan Press, 1986, pp. 44-62.

populaires telles que les mélodrames Gainsborough, nous avons constaté l'ambivalence de ces films à l'égard des traditions mélodramatiques.

L'ambiguïté de Madeleine Smith, ni coupable ni innocente, reflète l'ambivalence caractéristique du cinéma de Lean à l'égard des conventions mélodramatiques, pour offrir l'image complexe d'un jeu contradictoire qu'il n'est pas possible de réduire à une identité univoque. Le recours au flashback conjointement avec une voix off homodiégétique, et tous les effets audiovisuels pouvant renvoyer à la perception d'une conscience située à l'intérieur de la diégèse, forcément limitée et potentiellement déformantes, d'un angle de prise de vue « subjectif » aux décadrages et effets de distorsions sonores et visuels, sont des éléments importants du style de David Lean et désignent la subjectivité comme un des axes structurants de son esthétique. Cette approche subjectiviste est reliée à des thématiques qui tournent autour de l'instabilité d'une société en plein bouleversement, prise entre un avenir incertain et un passé marqué par la guerre et des structures sociales vécues comme archaïque et oppressantes. Comme les films noirs des années 1940, les films de Lean de la même période s'engagent avec la remise en question des structures traditionnelles comme la famille, l'inquiétude masculine suscitée par l'indépendance grandissante des femmes hors de la sphère qui leur était traditionnellement dévolue, en se focalisant sur les difficultés de l'individu à trouver sa place dans un monde moderne de plus en plus complexe, dont l'image de la métropole tentaculaire fournie l'un des plus grands symboles[837].

L'engagement des films de Lean avec ces thématiques modernistes, et avec la modernité sociale, artistique et industrielle en général, est paradoxal dans la mesure où ils s'apparentent souvent à un regard en arrière. Ses films se situent presque systématiquement dans des époques antérieures ; c'est le cas de ses cinq films épiques, mais c'est aussi celui de la plupart de ses films des années 1940 et 1950 (trois sont situés à l'époque victorienne, deux durant l'entre-deux-guerres et les autres comme *Ceux qui servent en mer* où *Les Amants passionnés* relient par l'utilisation des flashbacks le présent à un passé plus ou moins lointain). *Le mur du son* affiche un optimisme presque naïf dans sa conclusion à l'égard du progrès technologique et de la destinée cosmique de l'humanité, mais c'est après avoir montré le cout humain nécessaire à sa concrétisation. *Chaussure à son pied* met en scène, sur le mode comique la redistribution de pouvoir au sein d'une famille à la fin de l'ère victorienne entre la fille, le père et le gendre, suggérant un vacillement du pouvoir patriarcal, très relatif cependant puisqu'à la fin l'autorité

[837] James Naremore, *More than Night, op. cit.*, pp. 43–45.

masculine est rétablie dans la personne du mari. Les vues urbaines de Manchester dans *Chaussure à son pied* soulignent la présence des usines en arrière-plan rappelant ainsi que la révolution industrielle est aussi une matrice de notre modernité. C'est toutefois, dans les deux adaptations de Dickens qu'il nous faut chercher une véritable articulation entre l'esthétique de la subjectivité et la représentation du sujet et ces tensions entre passé et modernité. Dans ce cadre les interactions entre le sujet et le monde sont parfois dramatisées sous la forme d'un mouvement vers la réconciliation, mais elles sont aussi problématisée à travers la représentation de la ville, notamment dans *Oliver Twist*, et de la mémoire dans *Les Grandes espérances*.

2) Perception et sensation dans *Oliver Twist*, la subjectivité à l'épreuve de la ville

La ville, particulièrement la métropole londonienne, capitale d'un empire présent sur tous les continents, est un thème central de l'œuvre dickensienne, qui enregistre les transformations au cours d'un siècle d'expansion et d'industrialisation d'une « ville tentaculaire et monumentale[838] ». La représentation de la ville est un pont entre les romans de Dickens et le mouvement moderniste, dont des œuvres clefs telles que *Mrs Dalloway* où *Ulysses* sont aussi des explorations du milieu urbain. Sara Blair note ainsi que la métropole est à la fois la confrontation brutale avec la nouveauté et « un site pour l'explosion des angoisses autour des conséquences sociales, psychologiques et spirituelles de la modernité et de la modernisation[839] ». La métropole incarne à la fois la nouveauté, la complexité grandissante de la condition moderne, les angoisses liées aux vastes changements sociaux, historiques et technologiques et leur impact sur la subjectivité individuelle. Les deux adaptations de Charles Dickens n'interrogent pas exactement la condition de l'homme métropolitain soumis au mouvement constant de la vie urbaine, mais ils (surtout *Oliver Twist*) articulent néanmoins, la découverte de la ville à une perspective subjective et modulent les manifestations de cette dernière en fonction de l'impact de ce nouvel environnement. Londres, dans les deux films, revêt une signification ambivalente. Associée à la promesse d'une nouvelle vie (les « *Grandes Espérances* » de Pip, l'espoir d'échapper aux mauvais traitements de l'hospice pour Oliver), la ville est aussi un espace labyrinthique dans lequel on peut se perdre, un lieu de corruption où sont concentrées toutes les inégalités de la société victorienne qui font coexister la richesse et

[838] Texte original : « Sprawling monumental city », Murray Beaumgarten, « Fictions of the City » in Michael Levenson, *op. cit.*, p. 106, je traduis.
[839] Texte original : « a site for the eruption of anxieties about the social, psychic, and spiritual effects of modernity and modernization » je traduis, Sara Blair, « Modernism and the politics of culture » in Michael Levenson (dir), *op. cit.*, p. 165.

la plus extrême pauvreté, des institutions répressives et un arrière-monde criminel. Mais elle contient aussi les belles demeures bourgeoises à la blancheur éclatante comme celle de M. Brownlow, dans laquelle Oliver trouve refuge, répondent les masures délabrées et les pubs sombres et enfumés dans lesquels se retrouvent Sykes et Fagin.

Les Grandes espérances insiste sur l'émerveillement du jeune provincial lors de son arrivée, rendue sous la forme d'une séquence de montage, où le voyage est figuré par un double travelling en surimpression sur une carte représentant l'itinéraire vers la capitale et sur les sabots des chevaux au galop sur la route. La ville est peu montrée, la caméra se concentre sur l'alternance d'ombres et de lumière sur le visage de Pip, qui permettent de rendre compte à la fois de la sensation de vitesse et de la présence hors-champ des bâtiments, dont la monumentalité est résumée par une contre-plongée subjective sur le dôme de la cathédrale Saint-Paul. Si la séquence restitue effectivement l'excitation du jeune homme arrivant dans la capitale, l'espace urbain est assez peu mobilisé. Ce sont surtout les paysages du cimetière et des marais, ainsi que le décor de Satis House qui permet véritablement, comme on le verra, le déploiement d'une esthétique de la subjectivité. Il en va autrement dans *Oliver Twist* où le décor de Londres déploie une imagerie empruntée à la fois aux illustrateurs du XIXe siècle comme Cruikshank et même Gustave Doré[840] et des éléments empruntés à l'expressionnisme allemand, tels que les bâtiments penchés à l'extrême des perspectives exagérées et des effets d'ombres et de clair-obscur : « le résultat est une vue hautement subjective de Londres, qui dans un autre médium et par des moyens différents, réfléchit la subjectivité de Dickens[841] ». Cette vision subjective est rehaussée par les plans qui adoptent, par intermittence, le point de vue d'Oliver. La traversée de Londres vers le repère de Fagin, guidée par l'un des jeunes rabatteurs du criminel, alterne entre panoramiques en plan d'ensemble et plans moyens, montrant les deux garçons dans les quartiers délabrés de la capitale britannique aux bâtiments noirs et insalubres, des travellings en plans rapprochés, des gros plans centrés sur Oliver. Deux brèves vues subjectifs interviennent : un travelling dans un escalier pentu aux marches et aux murs irréguliers dont la hauteur et les asymétries sont accentués par la prise de vue en contreplongée et l'utilisation du grand-angle qui mettent ainsi l'accent sur la perception d'un enfant. Le travelling avant dans l'espace vide de l'escalier constitue, pour reprendre la formule d'Antoine Gaudin « une force d'entrainement de l'espace qui engage notre corps[842] », qui renvoie à la

[840] Michael Anderegg, *op. cit.*, pp. 50-51.
[841] Texte original : « The result is a highly subjective view of London that, in another medium and by different means, reflects Dickens's own subjectivity », *Ibid.*, p. 50, je traduis.
[842] Antoine Gaudin, *op. cit.*, p. 126.

sensation d'être happer par le décor, comme l'enfant entrainé par son compagnon dans un dédale de rues, de couloirs et d'escaliers. Le deuxième plan subjectif montre un nouvel escalier mais se concentre cette fois-ci sur le détail des marches : l'angle de prise de vue encore une fois très bas, très proche de l'objet filmé suggère la petite taille d'Oliver le renvoi à sa faiblesse et le défilement démarche évoque la sensation de vitesse. La musique d'Arnold Bax accompagne leur trajectoire d'une marche ascendante qui soutient le mouvement et accompagne la sidération de l'enfant face à ces lieux inconnus. Les brefs plans subjectifs transmettent l'impression de sensations trop rapides et trop nombreuses pour être pleinement assimilées par Oliver.

Une expérience similaire (mais sur un mode plus dramatique) de l'espace urbain est relatée lorsqu'Oliver tente d'échapper dans les rues de Londres à une foule qui l'accuse, à tort, de vol. Les plans d'ensemble et plans moyens rendant compte de la course poursuite entre l'enfant et la foule, alternent avec les travellings en plans rapprochés sur Oliver et les plans subjectifs intermittents qui restituent ses impressions alors qu'il court dans l'espace labyrinthique. Les plans subjectifs mettent en relief les moments de chocs : un travelling avant fonce dans la corbeille d'une marchande de fruits dans la rue, si bien que la caméra doit bifurquer face à un homme en noir qui tente de s'en saisir ; l'irruption de l'homme est d'autant plus frappante que les murs en arrière-plan réfléchissent la lumière constituant un fond clair d'où la silhouette sombre de l'homme se détache clairement. Le dernier plan est le contrechamp d'un travelling arrière dans lequel Oliver rejoint la caméra plus rapidement qu'elle ne s'éloigne, le mouvement de caméra s'achève sur un très bref gros plan, suivi en contrechamp par un travelling avant interrompu par un coup de poing lancé vers la caméra. Le fondu au noir est suivi d'un quatrième plan subjectif en contreplongée, où la caméra effectue des panoramiques au cadrage hésitant un peu penché, qui reflète la perspective d'une conscience encore sonnée par les coups qu'elle vient de recevoir. Ces images restituent les impressions d'une conscience effrayée et submergée par un environnement hostile. Elles évoquent, dans une moindre mesure, la séquence d'ouverture du film, où la fragmentation du paysage et sa juxtaposition au montage avec le corps souffrant de la mère d'Oliver rendent compte du délitement d'une conscience au bord de la mort, déchirée entre les douleurs de l'enfantement et les assauts du monde extérieur (la tempête). Dans le cas de la course poursuite, les plans subjectifs soulignent la position instable et problématique qu'Oliver occupe dans la société londonienne : il n'est pas intégré dans la société des voleurs dont il ne possède ni les codes ni l'habileté, et ne peut donc pas, comme ses camarades, échapper à la foule en se dissimulant dans une ruelle adjacente, au contraire il continue sa course en ligne droite. Il n'est pas non plus encore reconnu comme l'un

des leurs par les « honnêtes gens » qui le prennent en chasse. Toutefois les héros des deux films sont des orphelins, au patronyme ambigu (une déformation enfantine dans le cas de Pip, une fabrication complète pour *Oliver Twist*) et donc dépourvu d'identité fixe, se trouvent à l'intersection des différentes strates qui composent la société victorienne : les indigents placés à l'assistance publique, les criminels, et la petite bourgeoisie. Leurs expériences personnelles, leurs illusions et leur désir d'échapper à un destin de misère où, dans le cas de Pip, à une vie modeste et anonyme, servent de révélateur des imperfections de la société victorienne, des injustices qui la sous-tendent et de l'intrication entre le monde criminel et les strates supérieures de la société.

3) « Révolte moderniste » ou emprise du passé

Raphael Samuel a décrit *Les Grandes espérances* et *Oliver Twist* comme deux jalons importants du « film noir britannique », mais aussi, comme l'incarnation d'une « imagination sociale-démocrate autant que gothique, le sommet de trois décennies de révolte moderniste[843] ». Ici, le terme « moderniste » désigne avant tout la rupture avec le passé incarnée par la société victorienne, qui se manifesterait dans la peinture au noir de cette époque par le cinéma, notamment dans les deux films de Lean. Mélanie Williams exprime sensiblement la même idée quand elle voit dans « l'imagerie gothique de pauvreté et de dégradation » mobilisée par *Oliver Twist* « une propagande puissante en soutien aux politiques progressistes de l'état providence après la guerre, pour rompre autant que possible les liens de la société britannique avec les jours sombres du dix-neuvième siècle[844]. » *Oliver Twist* et *Les Grandes espérances* sont des récits de réconciliations où la fin heureuse réservée aux protagonistes laisse cependant de côté les imperfections de la société dans son ensemble.

L'ambiguïté du discours politique – entre critique des structures sociales héritées de l'ère victorienne et restauration du statu quo – fait pendant aux tensions qui caractérisent l'esthétique leanienne de la subjectivité : on nous offre l'image d'un sujet sinon fragmenté, du moins travaillé par de profondes contradictions et la recherche d'une résolution qui permettrait

[843] Texte original : « landmarks of British film noir (…) fixing notion of the Victorian as a time of oppression and fear. They represented a social democratic as well as a Gothic imagination, the summit of three decades of modernist revolt », Raphael Samuel, *Theatres of Memory vol I, Past and Contemporary Culture*, Londres, Verso, 1994, p. 402, je traduis.

[844] Texte original : « In its gothic images of poverty and degradation, Lean's Oliver Twist made powerful propaganda for embracing the progressive post-war politics of the welfare state and dissociating British society from the dark days of the nineteenth century », Melanie Williams, *op. cit.*, p. 60, je traduis.

d'en réaliser la complétude. *Oliver Twist* articule ainsi des points de vue multiples, la focalisation variant d'un personnage à l'autre avec des plans subjectifs occasionnels. Leur fonction est généralement de restituer des sensations fugitives (la juxtaposition au montage de la mère pliée en deux par les douleurs de l'enfantement et des ronces dans la scène d'ouverture), parfois sous la forme de choc (le coup de poing sur la caméra lors de la course poursuite). Elles concernent toutes l'expérience des limites de la conscience, de l'évanouissement à la mort, et contiennent le possible délitement du sujet. Mais ces incursions fragmentaires et intermittentes dans la subjectivité des personnages restent abordées à travers une focalisation spectatorielle (au sens de Jost), les variations focales et les impressions subjectives occasionnelles sont conformes au modèle décrit par Bordwell à propos de la narration classique : « le balancement entre des points de vue restreints et d'autres, relativement illimités » participe d'une conception omnisciente de la narration garante de l'impression de continuité et de complétude, qui cherche néanmoins à s'effacer, par exemple à travers les plans subjectifs, derrière l'apparente évidence de la diégèse[845].

L'utilisation de la voix off dans *Les Grandes espérances* construit, comme le traitement du flashback dans *Brève Rencontre*, l'impression d'une énonciation personnelle intégrée à la diégèse du film. L'intervention de la voix de Pip dès le premier plan de l'incipit imprimé du roman manifeste l'intention de traduire, autant que possible, en terme filmique, la narration à la première personne du récit écrit. Le personnage de Pip est donc désigné comme le foyer de la narration filmique : la source de tout ce que nous voyons et entendons autant que du commentaire occasionnel qui accompagne l'image. La focalisation interne du récit est ainsi remarquablement stable, la narration ne montrant quasiment jamais de scènes dans lesquelles Pip est absent. Quelques écarts peuvent être observés comme lorsque nous voyons Compeyson, l'ennemi de Magwitch, suivre Herbert Pocket[846], preuve que comme le remarque Sarah Kozloff, « lorsque nous acceptons un narrateur en voix off comme s'il ou elle était la voix du grand imagier, il est juste de lui accorder la même flexibilité de focalisation[847] ». La stabilité de ce point de vue interne maintenu du début à la fin du film est donc à l'opposé de l'ambiguïté énonciative observée par Christophe Gelly dans des œuvres comme *Laura* (Otto Preminger, 1944) ou *Assurance sur la mort* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944), et qu'il désigne

[845] Texte original : « plays between restricted and relatively unrestricted points of view », David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson, *Hollywood Classical Cinema*, *op. cit.*, pp. 32–33, je traduis.
[846] Alain Silver et James Ursini, *op. cit.*, pp. 51–52.
[847] Texte original: « When we accept a voiceover narrator as if he or she were the voice of the image-maker, it is only fair to allow that narrator the same flexibility of focalizaton », Sarah Kozloff, *op. cit.*, p. 48, je traduis.

comme un trait distinctif d'une représentation moderniste de la subjectivité. Gelly suggère que les marqueurs subjectifs, loin de rapporter le récit à un foyer stable, unique et clairement localisé, trahissent en réalité l'instabilité d'un point de vue dont l'attribution n'est jamais claire, reflétant l'hétérogénéité de la construction du sujet focalisateur et questionnant les notions d'identité et d'individualité[848].

À l'opposé de l'hétérogénéité observée par Gelly dans la construction du « sujet du film noir », dans *Les Grandes espérances*, la cohérence du statut de Pip comme narrateur et comme focalisateur du récit n'est jamais remise en question. Le mode subjectif des *Grandes Espérances* repose justement sur la correspondance entre la voix de Pip narrateur et la perspective subjective qui semble filtrer l'ensemble de la diégèse. Toutefois, cette construction subjective est travaillée par un décalage interne entre la voix du narrateur qui s'exprime dans un temps postérieur aux événements, et d'une part le personnage que nous voyons agir à l'écran et qui ne peut connaitre tout ce que sait le narrateur de l'autre. Cet écart tient en partie à la nature du récit d'apprentissage qu'est *Les Grandes espérances* : nous voyons comment Pip finit par devenir celui qu'il est au moment où il raconte son histoire et comment ces deux manifestations d'un même individu en viennent à coïncider. Mais l'écart demeure un élément constitutif de la représentation de la subjectivité proposée par le film. Les voix qui assaillent le jeune Pip après le vol de la tarte, la vision grotesque des vaches filmée en travelling subjectif et émergeant de la brume pour le mettre en accusation, sont à rapporter à la perception immédiate et à la vie intérieure de l'enfant dominé par la peur et la culpabilité, et non à l'adulte qui revient sur sa propre histoire. L'esthétique du film vise à exprimer à travers le prisme légèrement déformant d'une subjectivité en constante évolution. Le directeur de la photographie, Guy Green, a utilisé des courtes focales (35 ou 24 mm) pour les scènes montrant Pip enfant à Satis House et des longues focales (50 ou 75 mm) quand il y revient adulte, afin de refléter la perception changeante du personnage : « En fait, c'était exactement le même décor : un lieu vaste comme une caverne pleine d'ombres quand ils étaient enfants, et une maison triste, crasseuse et délabrée quand ils étaient adultes[849]. »

La narration vise à exprimer le mode visionnaire de la transfiguration romantique du monde ; la sensibilité de Pip module les contrastes et les perspectives de manière à donner une représentation excessive de l'univers dans lequel évoluent les personnages. Cette vision

[848] Christophe Gelly, « Film noir and subjectiviy », in Helen Hanson, Andrew Spicer, *A Companion to Film Noir*, *op. cit.*, pp. 344–347.
[849] Kevin Brownlow, *op. cit.*, p. 241.

romantique, du monde par moments panthéiste (lorsque Pip entend les vaches l'accuser de vol, c'est l'univers tout entier qui semble animé d'une même âme hostile au jeune héros) et à d'autres moments gothique, accuse un écart entre le monde et sa représentation subjective (la perception excessive par Pip de son environnement). La fin du film suggère la possibilité d'une réconciliation entre ces deux pôles. La lumière dissipe les ombres de Satis House pour révéler l'intérieur ruiné, et le héros et sa compagne libérés des mensonges de leur passé peuvent se tourner ensemble vers l'avenir. L'historienne de l'art Lynda Nead suggère, cependant, que, considérée à l'aune du contexte des années 1940 et d'un pays encore marqués par les destructions de la guerre, l'image finale de Pip et Estella quittant le jardin détruit de Satis House n'est pas sans ambivalence : « accomplissent-ils leur être dans le monde en s'échappant de Satis House en pleine lumière pour une maison modèle dans une ville nouvelle d'après-guerre ou restent-ils prisonniers d'espérances voilées parmi les terrasses brisées et les sites bombardés ?[850] ».

Le retour de Pip à Satis House, après la perte de sa fortune et la mort de Mlle Havisham, est accompagné par des flashbacks sonores ; nous entendons la voix d'Estella adolescente, celle de Jaggers la première fois qu'il voit Pip, et de Mlle Havisham. La mise en scène reproduit l'image de Pip en contrejour dans l'encadrement de la porte d'entrée, mais le cadrage est légèrement différent : il ne révèle plus au premier plan la présence d'Estella (figure 9.2.1), mais celle d'une bougie posée sur la tablette d'une cheminée (figure 9.2.2). Les écarts entre les deux séquences marquent la différence des situations et l'écart temporel, mais les flashbacks sonores sur les dialogues d'Estella (« Avance ! Enlève ton chapeau ! », puis : « C'est là petit ») une fois devant la porte de Mlle Havisham suggère que Pip revit ce qui s'apparente pour lui à une scène originelle. Par ces renvois à la séquence précédente, le film cherche à susciter le souvenir des images vues précédemment soulignant à la fois les ressemblances et les différences, témoignant ainsi du décalage entre deux états du personnage (l'enfant et l'adulte). Si ce retour physique et psychique est le prélude à une scène cathartique visant à exorciser les fantômes de l'enfance de Pip et Estella, la polyphonie sonore des souvenirs de Pip accompagne son parcours dans Satis House de sorte que le passé (sonore) et le présent (visuel) coexistent toujours à l'écran.

[850] Texte original: 'Do he and Estella really achieve being-in-the-world and run from Satis House into the sunshine and a model home in a post-war New Town, or must they remain in the broken terraces and bombsites, tied to veiled expectations' je traduis, Lynda Nead, *op. cit.*, pp. 119–120.



Figures 9.2.1-9.2.2 *Les Grandes espérances* : le retour de Pip à Satis House dans l'épilogue est rempli d'allusion à la première visite de l'enfant et instaure un jeu décho entre deux incarnations du même personnage dans des temps différents

Le passé apparait comme une présence fantomatique, qui peut rappeler le dédoublement de Laura en surimpression dans *Brève Rencontre*. *Les Grandes espérances* est moins explicite dans

sa représentation de l'ubiquité du personnage entre présent et passé, mais les variations sur les gestes et les cadrages de la première visite à Satis House ainsi que les flashbacks, proposent une construction spatiale et temporelle où la subjectivité focalisatrice se manifeste sous la forme de l'entre-deux entre le soi présent et le soi passé. La tension entre l'ombre et la lumière, les décadrages et les effets de distorsions audiovisuels désignent la subjectivité comme un ensemble stratifié, composé de désirs et d'expériences diverses, parfois conflictuelles. L'aspiration romantique à la complétude est toujours centrale, mais la représentation du sujet suggère, par moments, qu'il ne peut jamais être complètement transparent pour lui-même et pour les autres.

C. Opacité et ambiguïté : les instants modernistes du romantisme leanien

1) Opacité, transparence et projection au cinéma : de la « vision » romantique à la reproductibilité mécanisé du fantasme (*Docteur Jivago*, *Brève Rencontre*, *Vacances à Venise*)

La récurrence dans *Docteur Jivago* de ce que Pierre Berthomieu identifie comme des « transitions fondées sur le déchiffrement et le dévoilement (fenêtre givrée, buée, fondue d'apparition)[851] » témoigne de la centralité du problème de l'opacité dans la représentation de la subjectivité. Les vitres givrées ou embuées font partie des nombreux écrans qui s'interposent entre le regard poétique de Jivago et l'objet du désir, qu'il s'agisse de la nature ou de Lara, dont nous avons montré dans la première partie comment le montage les reliait justement ensemble à travers le regard de Jivago. Derrière la fenêtre de la datcha de Varikyno se profile le visage du petit Iuri orphelin, dont le regard curieux se porte sur le paysage nocturne enneigée par-delà une vitre à la fois opaque (les bords gelés sont entièrement blancs) et transparente, au centre, une zone claire subsiste et encadre le visage de l'enfant. La transition relie le flocon de neige aux jonquilles s'inscrit dans cette logique de la fenêtre givrée et du fondu d'apparition. *Docteur Jivago* est un film romantique dans la mesure où la subjectivité du poète, ramenée encore plus que dans les autres films de Lean à l'action du regard, apparait dotée par l'action du montage d'une capacité presque magique pour transcender l'opacité du monde et en révéler les mystères.

[851] Pierre Berthomieu, *Hollywood Moderne*, *op. cit.*, p. 627.

Il s'agit bien ici de vision au sens le plus élevée du mot, non la simple action de voir ni l'hallucination, mais plutôt l'idée d'une perception supérieure capable de traverser les apparences et d'en saisir l'essence secrète.

Michael Anderegg affirme cependant que si le motif des fenêtres renvoie à la centralité de la vision à la fois en tant que thème central du récit et mode esthétique. Le film serait scandé, comme le suggère Berthomieu, par des « épiphanies », des apparitions soudaines et merveilleuses qui relèvent aussi de la révélation et du mystère[852] et instaure également plusieurs couples dialectiques (intérieur/extérieur, public/privé, réalité/illusion[853]). Le couple réalité/illusion laisse penser que le « romantisme du film est réflexif, ses excès sont calculés, sa beauté apparente, trop belle pour être réelle[854] ». Ces vitres qui reviennent tout au long du film et qui à la fois cachent et dévoilent font donc office d'écran dans les deux sens du terme : d'abord en tant que surface occultante à laquelle se heurte le regard, ensuite en tant que surface de projection analogue à la toile blanche dans la salle de cinéma. À ce titre, les vitres, dans *Docteur Jivago,* sont doublement le support d'une vision : la fenêtre constitue un surcadrage qui a pour effet de concentrer l'attention sur l'objet qu'il encercle, à plus forte raison lorsque notre regard trouve un relais dans le regard du personnage mis en valeur à l'écran. Ces fenêtres mettent en valeur le statut d'observateur de Jivago en le plaçant dans une position analogue à la nôtre devant l'écran, en l'assimilant explicitement à une représentation cadrée et donc organisée pour la vue (de la même manière que la vitre gelée, derrière laquelle on distingue l'enfant, n'est pas entièrement opaque de façon à laisser justement une part visible pour son visage). Les fenêtres soulignent également la puissance esthétique du regard de Jivago qui élève sa cible au rang d'objet poétique, mais aussi de rêverie.

À plusieurs reprises, principalement dans la première partie du film, la mise en scène de *Docteur Jivago* joue de la séparation intérieure/extérieure pour mettre en relief la dimension voyeuriste du médium cinématographique au sein de la diégèse. La tentative de suicide de la mère de Lara est ainsi montrée depuis l'extérieur de la maison : une succession de travellings et panoramiques filme à travers les fenêtres, les déplacements de Komarovski à l'intérieur de la maison. Pour Anderegg, « nous sommes conscients de nous immiscer dans un événement très privé et sordide tout en partageant le détachement de Lean à son égard[855] ». L'absence de

[852] Michael Anderegg, *op. cit.*, pp. 626-627.
[853] *Ibid.* pp. 126-129.
[854] Texte original : « The film's romanticism is self-conscious, its ex¬ cesses are calculated, its surface beauty too good to be true », *Ibid.*, p. 126 je traduis.
[855] Texte original : « we are made uncomfortably aware that we are prying into a very private and sordide vent while at the same time that we share Lean's detachment from it », *Ibid.*, p. 126, je traduis.

dialogue, le surcadrage de la fenêtre, la gestuelle appuyée et très rapide de Rod Steiger évoquent le cinéma muet et le mélodrame, mais un mélodrame qui serait mis à distance du fait même de l'artificialité du dispositif. La mise en scène du premier regard que Jivago pose sur Lara reprend ce dispositif, en y ajoutant cette fois-ci la médiation diégétique du personnage. Jivago, après avoir été appelée avec son professeur, en qualité de médecin, au chevet de la mère de Lara, aperçoit derrière une vitre le bras de la jeune femme, le reste de son corps étant plongé dans l'ombre (figure 9.3.1).





Figures 9.3.1-9.3.2 *Docteur Jivago* : Lara émerge des ténèbres sous le regard de Jivago à l'intérieur d'un dispositif qui rappelle celui du cinéma et que renforce la présence de Jivago en amorce et la scène mélodramatique entre Lara et Komarovski.

La lumière se fait progressivement alors que Komarovski entre en portant une lampe. Les champs/contrechamps entre Jivago et le duo formé par Lara et Komarovski derrière la vitre,

qui ignore qu'ils sont observés, rejouent la relation entre le spectateur et une scène de fiction projetée sur un écran. La construction spatiale de la séquence, qui distingue nettement entre l'observateur et les deux observés séparés par une vitre, offre une illustration frappante de la thèse de Laura Mulvey dans *Visual Pleasure and Narrative Cinema*[856], le point de vue de la caméra étant aligné autant que possible sur celui du héros masculin. La caméra reste toujours du même côté de la vitre, avec Jivago, et Lara reste jusqu'au bout inconsciente d'être regardée, alors que placée derrière la vitre, elle est ostensiblement offerte au regard, désignée comme objet de désir des deux personnages masculins (figure 9.3.2). Komarovski, qui se trouve lui aussi derrière la vitre également offerte au regard, à nouveau acteur d'une pantomime mélodramatique (dans laquelle Lara en remerciement d'avoir sauvé sa mère, se jette dans ses bras et embrasse ses mains avec ferveur et de manière répétée, tout en pleurant de joie la tête rejetée en arrière), découvre pourtant la présence de Jivago donnant lieu à un échange muet des regards entre les deux hommes qui pose les prémisses de leur rivalité autour de Lara.

Anderegg relève l'invraisemblance du décor (« il est hautement improbable que la chambre de Lara soit séparée de la boutique par une simple vitre ») ; le dispositif peut donc être considéré comme entièrement métaphorique ; il s'agit, en dehors de toute considération réaliste, de jouer la scène originelle du premier regard du poète posé sur sa muse. La fascination de Jivago est également exprimée dans la façon dont la lumière éclaire progressivement Lara. Elle est littéralement une apparition épiphanique ; le bras aperçu un instant devient une femme d'abord endormie, avant d'être transie par l'émotion sous le regard déjà amoureux du poète. La bande-son contribue à souligner l'artificialité de l'ensemble ; la vision initiale du bras de la jeune femme surgissant de l'ombre est accompagnée par le thème de Lara joué par des balalaïkas, qui exprime musicalement la jeune femme et l'amour de Jivago. Cependant, lorsque la lumière entre dans la scène et dévoile Lara dans son entièreté, la musique de fosse s'interrompt, non pour laisser la place aux dialogues entre Lara et Komarovski, puisque la scène est muette, mais au son mécanique et régulier d'un train à l'extérieur. Nous avons relevé cette tendance dans le cinéma de Lean à remplacer, à certains moments décisifs, la musique par des sons diégétiques (souvent le son d'un train). Ici, le bruit du train évoque par sa hauteur et son caractère régulier et mécanique le bruit d'un projecteur ou d'une caméra en train de tourner et vient appuyer la métaphore du dispositif cinématographique.

[856] Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in *op. cit.*, pp. 14-26.

On a pu argumenter que le train et le cinéma, deux inventions qui incarnent la modernité industrielle et encadrent symboliquement le dix-neuvième siècle romantique, étaient « gémellaires[857] ». Marion Poirson-Dechonne a listé les nombreux croisements entre l'histoire du cinéma et celles des trains de leur utilisation pour diffuser rapidement et largement les copies de films, à l'assimilation des wagons à des salles de cinéma, ou encore l'utilisation des rails pour les travellings[858]. Elle montre également que le train, véhicule en mouvement dont les grandes vitres sont autant de cadres sur des paysages mis en mouvement, « dont le rythme de défilement varie suivant la célérité du moyen de transport[859] », offre une métaphore du cinéma comme production d'image et de récit fantasmatique. La séquence du faux train au Prater de Vienne dans *Lettre d'une inconnue* de Max Ophuls (1948), à l'intérieur duquel défilent des paysages peints, pourrait, selon Marion Poirson-Dechonne, « emblématiser l'illusion de l'héroïne du film qui a cru être aimée. Les paysages entrevus de l'intérieur du wagonnet sont tout aussi factices que les sentiments de son amant[860]. » Dans *Docteur Jivago*, l'évocation sonore du train comme métaphore de la caméra en marche ou de l'appareil de projection rappelle aussi la nature fantasmatique de la révélation de Lara. Mais elle souligne également le statut d'artiste de Jivago, poète romantique dont le regard se voit conférer, par la mise en scène et le montage, le pouvoir presque de révéler ce qui était caché et de tisser des liens inattendus, et poétiques entre les choses, dévoilant leur harmonie secrète. Durant cette séquence de contemplation, Lara est constituée comme un idéal par Jivago, la source de son inspiration poétique au même titre que la nature (elle aussi constamment reliée au regard du poète médecin). L'évocation sonore de l'appareillage cinématographique rappelle qu'avant d'être dévoilement ou illusion, l'image idéalisée de Lara est d'abord une fabrication du regard poétique et désirant de Jivago.

Le lien entre le train et le cinéma est récurrent dans l'œuvre de Lean, notamment dans *Brève Rencontre*, où la vitre du wagon devient la surface de projection des fantasmes romantiques de Laura Jesson. Le mouvement du véhicule, toujours sensible dans le mouvement des taches grises et informes qui suggère la présence d'un paysage derrière les vignettes en surimpression, accompagne le défilement des vignettes qui s'enchaine les unes à la suite des

[857] Albert Montague, « Préambule : Le train au cinéma, entre rêves et réalités, voix stellaires et voies ferrées » in Albert Montague (dir), *Le train des cinéastes*, *CinémAction* n°145, Condé-sur-Noireau, Editions Charles Corlet, 2012, p. 14.
[858] Marion Poirson-Dechonne, « Entre métaphore et phantasme, le train des ombres du cinéma », *Ibid.*, pp. 125-126.
[859] *Ibid.*, p. 128.
[860] *Ibid.*, p. 128.

autres comme les images d'un film. Là aussi, la vitre est à la fois écran opaque qui occulte le paysage, de la même manière que temporairement les fantasmes de Laura occulte le réel, mais elle est aussi une surface transparente qui suggère la fragilité de ses rêves, tous emportés par le mouvement du train, comme les images d'un film qui s'effacent toujours pour laisser la place aux suivantes. Le train, nous l'avons vu, cristallise à la fois le fantasme du départ et le renoncement du retour, il est le véhicule de l'illusion, mais il en est aussi le destructeur, les analogies qu'il autorise avec le cinéma renforcent l'artificialité des images défile à travers ses vitres et soulignent leur part fantasmatique. *Vacances à Venise* prend pour point de départ ce lien entre train et cinéma puisque Jane Hudson essaye de capturer avec sa caméra portative des vues de la ville et de la lagune depuis la fenêtre de son wagon. Après un premier plan en extérieur montrant le passage du train filant vers l'horizon dans la profondeur de l'image, le film commence par un plan rapproché à l'intérieur du wagon sur un homme lisant son journal ; à sa gauche, on aperçoit à travers la vitre un fragment du paysage en mouvement (en fait l'eau qui entoure les rails du train). La présence de Jane Hudson est d'abord sonore : la voix de Katharine Hepburn interrompt ferme et autoritaire l'homme dans sa lecture, « Pourriez-vous me tenir ceci ? », dit-elle alors qu'entre dans le champ sa main tenant un dépliant touristique illustré sur Venise « City of Romance ». Le contrechamp révèle Jane avec sa caméra portative qu'elle dirige brusquement vers l'extérieur lorsqu'elle aperçoit la lagune à travers la vitre. Le quatrième plan du film montre les deux personnages ensemble dans le champ, l'homme toujours assis amusé par l'enthousiasme de la femme penchée contre la fenêtre et sa caméra tournée vers un point de l'espace qui nous est inaccessible.

Le fait que Jane manie une caméra dès les premiers plans du film la désigne dans un premier temps comme un double du réalisateur de cinéma[861]. Non seulement Jane filme ce qui l'entoure, mais elle agit avec autorité en donnant à son compagnon de voyage des instructions, comme un réalisateur sur un plateau de tournage. Toutefois, la séquence nous refuse la vision des lieux et paysages admirées et filmées par Jane : nous la voyons regarder dans l'objectif de sa caméra, mais ce qu'elle voit précisément reste hors champ. La vision de la cité italienne et de ses monuments incarnent ses désirs ainsi que sa mélancolie, son utilisation d'une caméra suggère l'existence chez elle d'un élan créatif (dans la première séquence elle ne se contente pas d'enregistrer elle met en scène), même réduit à la forme mineure et anecdotique d'un film de vacances, qui lui permettrait d'objectiver son regard et sa sensibilité lyrique dans la production d'images. Mais l'exploration de la ville est aussi propice aux effets de contrepoints

[861] Mélanie Williams, *op. cit.*, p. 114.

entre l'émerveillement de Jane et une réalité moins séduisante, par exemple les ordures jetées dans les canaux, même le regard de Jane est divisé entre son regard propre et celui de sa caméra, comme en témoigne le montage d'une série de vue vénitienne encadrée par des plans rapprochés sur Jane et sa caméra : une grande statue sur une place filmée en un panoramique vers le haut qui mime le mouvement de Jane ; le visage d'une statue en contre-plongée ; le détail d'un lion vénitien sur le frontispice d'un bâtiment, un bas-relief sculpté montrant un couple ; et enfin quatre plans successifs en plongée sur des automates représentant un ange et les rois mages depuis le balcon de la tour de l'horloge sur la place Saint Marc (figure 9.4).



Figure 9.4 *Vacances à Venise* : les monuments vénitiens sont rapportés au regard de Jane à travers l'objectif de sa caméra, mais le point de vue impossible des plans sur les automates interroge cette fiction d'une vision diégétisée par le raccord regard.

Toutes ces images sont accompagnées par le bourdonnement de la caméra portative de Jane, la désignant comme la source de la vision. Pourtant, les plans en plongées qui terminent la série sont des angles impossibles si nous devons les rapporter au champ de vision du personnage

resté au sol, et ne raccordent pas avec le plan final sur Jane dont les yeux sont levés vers le sommet des monuments. La tension entre une bande-son qui renvoie à la caméra du personnage, et des images affranchies de cette perspective subjective, véhicule un malaise qui vient de ce que l'activité filmique du personnage donne lieu à une vision mécanique déshumanisée. Cette impression est renforcée par les plans sur les automates dans lesquels la présence humaine est réduite à la masse lointaine et indistincte des passants aux pieds de la tour. Surtout, les images ainsi capturées relèvent d'un registre purement décoratif enchainant les sujets de cartes postales. Les statues, et les sculptures de lions vénitiens sont des images attendues, déjà photographiées, déjà filmées, qui ne reflètent pas la perception réelle de la ville par le personnage.

La disjonction entre ces vues des monuments vénitiens, et la source diégétique suggérée par la bande son (la caméra de Jane et par extension son propre regard) résulte en une représentation fragmentée de la subjectivité. Le traitement de la bande-son et les conventions du raccord regard qui encadrent la série de vues entretiennent la fiction d'une origine subjective de la vision, mais la caméra s'est désolidarisée du personnage et sa vision est elle-même fragmentée par le montage. Le dispositif de cette séquence présente de nombreux échos avec la réflexion de Walter Benjamin, penseur de la modernité dont les remarques sur le bouleversement introduit par l'appareil cinématographique sur l'unité de la représentation et de la perception[862] rejoignent les interrogations des modernistes[863]. Ici, non seulement la vision mécanique de l'appareil est affirmée par la présence diégétique d'une caméra, mais elle s'affirme pour elle-même désolidarisée des limites du regard humain, en isolant et en agrandissant des détails architecturaux ou bien en accédant à des perspectives impossibles. Plus que la dimension psychanalytique « d'inconscient visuel » que Benjamin voyait dans les possibilités inédites offertes par le cinéma pour découvrir des aspects inaccessibles à la perception du monde et de nous-mêmes[864], c'est l'idée de la reproduction mécanisée et industrielle qui est mise en avant à travers le regard touristique de Jane et l'enchaînement des vues évoquant la carte postale. L'attitude de Jane à l'égard des splendeurs de l'architecture vénitienne (elle se précipite dans les rues de Venise caméra au poing lorsque la solitude lui devient trop insupportable) semble provenir d'un besoin spirituel en réponse au manque qu'elle ressent dans sa vie. Richard Combs parle de la recherche d'une transcendance dans la

[862] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », in *Œuvres, III*, Gallimard, 2000, pp. 269-316.
[863] David Trotter, *Cinema and Modernism*, *op. cit.*, p. 4.
[864] *Ibid.*, pp. 303-306.

confrontation avec la ville[865], tandis que Mélanie Williams décrit son désir de s'imbiber de la ville et de « la mémoriser sur celluloïd[866] ». Mais l'enchainement mécanique des détails architecturaux et artistiques inspire le malaise plus que la transcendance. La disparition progressive du mouvement dans chacune de ses images suggère leur caractère dévitalisé : la première de ces vignettes contient encore des éléments de vie figurés par les oiseaux présents dans le champ et le panoramique qui mime le geste de Jane. Toutes les autres sont des plans fixes sur des objets figés, le mouvement répétitif des automates dans les derniers plans de la série (figure 9.4) ne montre qu'une imitation mécanique de la vie. Le moteur de la caméra suggère bien une présence, mais c'est celle d'un œil mécanisé déconnecté de la perception humaine, celui d'une machine à reproduire stérile.

Ces images mécaniques et sans vie témoignent de la perte de l'aura induite par le geste même qui consiste à les filmer, à les transformer en vignettes elles-mêmes reproductibles qui peuvent être revues indéfiniment, mais irrémédiablement fragmentées et séparées de leur *hic et nunc*. La reproduction photographique ou cinématographique des vestiges de la culture classique s'apparente, pour Benjamin, à une « vaste liquidation » puisque la reproduction mécanique de l'œuvre d'art n'offre non seulement qu'une image inauthentique de l'original, mais elle la prive de son aura en la rendant accessible hors de sa présence réelle[867]. L'articulation problématique entre le regard mécanique désincarné de la caméra et le regard incarné humain de Jane, dans *Vacances à Venise*, évoque une subjectivité vidée de sa singularité au profit des images préexistantes et reproductibles de la photographie et du cinéma. L'idée d'un regard aliéné par les clichés culturels et incapable d'instaurer une relation authentique avec le monde qui l'entoure reconduit la critique bovaryste, mais elle témoigne aussi des tensions introduites par la technique cinématographique, et les images qu'elle produit, dans la représentation de la subjectivité. Walter Benjamin note que l'avènement de la technique cinématographique change la perception humaine : « la façon dont (l'humain) se représente, grâce à cet appareil, le monde qui l'entoure[868] » ainsi que la façon dont il s'envisage lui-même.

[865] Richard Combs, « David Lean et *Vacances à Venise* » in N.T Binh et Philippe Pilard (dir) *Typiquement British, op. cit.*, p.143.
[866] Texte original : « to commit it to celluloid memory » je traduis, Melanie Williams, *op. cit.*, p. 115
[867] Walter Benjamin, *op. cit.*, pp.273-277.
[868] *Ibid.*, p. 303.

2) La subjectivité comme énigme : la « trilogie » Ann Todd

Alors que les projections fantasmatiques à la fenêtre du train dans *Brève Rencontre* ou le regard de Jivago sur Lara témoignent d'une vision éminemment romantique, même quand elle est teintée d'une distance critique, la disjonction du regard telle qu'on la rencontre dans *Vacances à Venise* signale plutôt une inquiétude moderniste dans un film où, par ailleurs, le sujet continue de se constituer dans son aspiration à l'unité avec le monde qui l'entoure. De fait, la romance dans *Vacances à Venise* finit par se concrétiser et le monde subjectif du désir et la réalité finissent par coïncider même si c'est sous une forme éphémère. L'engagement avec la subjectivité des films réalisés avec Ann Todd (et particulièrement *Les Amants passionnés* et *Madeleine*) ou de *Lawrence d'Arabie* semble plutôt chercher à creuser l'ambiguïté et les écarts pour offrir une image diffractée et contradictoire du sujet. John Orr constitue les trois films que Lean a tournés avec Ann Todd en une trilogie informelle : « une triade de variations sur une énigme dans lesquels Todd n'est, ni une victime défiante dans le style des héroïnes hitchcockiennes des années 1940, ni une femme fatale ténébreuse à la manière du film noir américain[869] ». Selon lui, ces œuvres reconduisent les thèmes des mélodrames domestiques et romantiques d'*Heureux mortels* ou de *Brève Rencontre*, mais s'en démarquent grâce au jeu d'Ann Todd à l'opposé de l'expressivité de Celia Johnson : « le regard, la voix, la gestuelle sont tous étroitement nimbés d'ambiguïté[870] » (figure 7.1).

Les personnages interprétés par Ann Todd (à l'exception notable du *Mur du son* ou l'ambiguïté est déplacé vers le personnage interprété par Ralph Richardson) deviennent des sites d'ambiguïté et leur subjectivité est constituée comme une énigme dont l'élucidation est l'enjeu plus ou moins explicite des films. En faisant de sa propre irrésolution l'enjeu même de son récit, *Madeleine* est l'expression la plus évidente de ce projet. La voix off qui ouvre et clôt le film n'est pas rapportée à une subjectivité diégétiquement localisée : elle est directement une matérialisation verbale de la narration impersonnelle du film. Le flashback lui aussi n'est pas attribué à l'activité d'une mémoire, mais motivé par la survivance du passé victorien incarné par la maison de Madeleine Smith. Le personnage éponyme est ainsi désigné comme le centre d'un film qui se veut son portrait, mais c'est un centre problématique dans un récit qui oscille entre focalisation interne et externe.

---

[869] Texte original : « It is a triad of enigma variations in which Todd is neither defiant victim in the style of Hitchcock's 1940s heroines nor dark *femme fatale* in the style of American *film noir* », John Orr, *op. cit.*, p. 65, je traduis.

[870] Texte original : « the gaze, the voice, the gesture are all shrouded in tight ambiguity », John Orr, *Ibid.*, p. 65, je traduis.

Le film recourt à des effets de contrepoints où coexistent les impressions subjectives et fantasmatiques du personnage et la réalité prosaïque qui en est la négation. Ainsi, la séquence, que nous avons déjà commentée, dans laquelle Madeleine court d'une lampe à gaz à l'autre pour éteindre les lumières dans le salon familial, associée à une musique dont le rythme est celui d'une valse qui accompagne les mouvements tournoyants de sa robe, tout en contrastant le prosaïsme de son activité réelle avec le fantasme romantique du bal. Ce type de séquence s'inscrit dans un film qui, tour à tour, nous donne accès, comme c'est le cas ici, aux fantasmes et sentiments du personnage, mais nous refuse l'accès aux actions ou aux pensées qui pourraient permettre de trancher la question de sa culpabilité. Le défi lancé dans le dernier plan du film par le regard caméra de Madeleine (figure 4.7.3), interpellée par la voix off : « Madeleine Smith, vous avez entendu l'acte d'accusation êtes-vous coupable ou innocente ? », résume le projet de ce « film ambigu sur l'ambiguïté », selon la formule d'Anderegg[871]. Comme le remarque Mélanie Williams, le refus de trancher la question de la culpabilité de Madeleine « a pour effet de transformer la performance d'Ann Todd en code que nous tentons de déchiffrer à la recherche de signes de culpabilité ou d'innocence[872] ».

L'ambiguïté insoluble de *Madeleine*, avant même d'indiquer les divisions et contradictions intérieures du sujet, pose d'abord la question de son opacité. La focalisation interne et la narration diégétisée des *Grandes Espérances* et de *Brève Rencontre*, si elle peut révéler le décalage du sujet avec son environnement ou sa confusion, n'en résulte pas moins en une représentation transparente de sa vie intérieure où, comme l'écrit John Orr à propos du jeu de Celia Johnson, « ce que vous voyez est ce que vous obtenez[873] ». Dans les films avec Ann Todd, cette transparence est traitée sur un mode plus problématique, même lorsque, comme dans *Les Amants passionnés*, ils reprennent le traitement subjectif du flashback et la voix off à la première personne de *Brève Rencontre*. La narration complique l'appréhension du personnage principal en mettant en tension les incursions dans sa subjectivité avec la perception subjective qu'en ont les autres personnages. Le regard du mari sur la femme qu'il croit infidèle dans *Les Amants passionnés* est un exemple de ce procédé. Nous venons d'assister aux retrouvailles suisses de Mary Justin avec son ancien amant Steven et nous savons qu'elles sont restées chastes, malgré des sentiments toujours présents. Mais Howard Justin, quand il les

[871] Texte original : « both an ambiguous film and a film about ambiguity », Michael Anderegg, *op. cit.*, p. 69, je traduis.
[872] Texte original : « It has the effect of turning Ann Todd's central performance into a code that we attempt to decipher, looking for signs of guilt or innocence », Melanie Williams, *op. cit.*, p. 63, je traduis.
[873] Texte original : « what you see is what you get », John Orr, *op. cit.*, p. 65, je traduis.

aperçoit ensemble, croit qu'ils ont renoué leur ancienne liaison, lorsque sa femme revient dans la chambre et se précipite vers le balcon pour saluer Steven, la caméra nous place du point de vue du mari dissimulé dans une chambre qui regarde son épouse à son insu. Sa jalousie informe inévitablement notre compréhension de ce plan subjectif. Mary est filmée de dos derrière un rideau qui fait office de voile semi-transparent ; ce voile littéralise le trouble et la distance ressentie par un époux qui contemple la femme qui, croit-il, vient de le trahir. Le va-et-vient du rideau poussé par le vent tantôt révèle, tantôt occulte Mary, reflétant ainsi l'attitude même du film à l'égard d'une subjectivité qu'il cache autant qu'il la dévoile.

Le champ-contrechamp entre Madeleine Smith blottie dans les bras d'Emile après avoir fait l'amour dans les bois, et le ciel voilé par les nuages ou l'on distingue pourtant le passage d'une étoile filante (figure 9.6), exemplifie l'ambiguïté d'une subjectivité dont la vision nous est offerte sans les clefs qui nous permettraient d'en faire sens.



Figure 9.6 *Madeleine* : le raccord regard entre Madeleine et le ciel, où passe une étoile filante suggère le caractère romantique de la jeune femme, mais aussi la dimension élusive de son désir.

Le plan du ciel semble devoir éclairer l'état psychologique du personnage, mais il ne se fige pas dans un symbolisme précis. Le calme contemplatif de la scène et le motif céleste connotent-ils l'ouverture sur l'infini et la satiété après la satisfaction du désir sexuel ? Ou au contraire ce regard distrait qui se perd dans la contemplation des nuages en mouvement trahit-il la frustration et le désir d'un ailleurs ou d'un idéal plus élevé ? Le nuage, élément vaporeux et insaisissable aux formes incertaines, et l'obscurité nocturne contribuent également à l'aura d'ambiguïté et en deviennent la métonymie. Lorsqu'ils sont dirigés vers un autre personnage, vers un autre sujet, ces regards trahissent les limites de la subjectivité confrontée à l'opacité des apparences.

3) Le sujet élusif : disparition, opacité et multiplicité dans *Lawrence d'Arabie* et *Les Amants passionnés*

Les trois films consacrés au visionnaire prométhéen (*Le mur du son*, *Le Pont de la rivière Kwai*, *Lawrence d'Arabie*), problématisent la question de l'opacité à travers les regards croisés portés sur leurs protagonistes à l'intérieur de la diégèse. Dans *Le mur du son*, c'est effectivement le personnage de Ralph Richardson et non celui d'Ann Todd qui devient le site d'une énigme sous le regard de sa fille. Le regard de Ridgefield est mis en avant par la mise en scène, comme plus tard ceux de Nicholson, de Lawrence et de Jivago, mais contrairement à celui du poète Jivago ou de Laura Jesson, si le regard exprime la détermination du visionnaire, il ne dévoile rien de ses sentiments réels. Son opacité est construite à partir du regard des autres, une position particulièrement visible dans les séquences où il se donne en spectacle pour le convaincre son beau-fils de devenir son pilote d'essai[874] (lorsqu'il lui montre le prototype d'un nouveau moteur dans le laboratoire de son usine où quand il lui présente fièrement la maquette de son futur avion supersonique). Dans chacune de ces scènes, la fascination de Tony est contrebalancée par la présence de Susan : son regard à elle exprime perplexité et désarroi face à ce père intimidant et insensible, et sa conscience filtre la majeure partie du film et induit une lecture ambiguë de la figure du « grand homme ».

Nicholson et Lawrence sont pareillement placés au centre d'un réseau de regards individuels ou collectifs qui reflètent différentes attitudes articulées entre elles par le film autour de ses figures, de la fascination à l'ironie critique. L'entrée du colonel Nicholson et de son régiment dans le camp de prisonniers du *Pont de la rivière Kwai* est d'abord montrée dans des plans d'ensemble qui renvoie le défilé des soldats britanniques dans la profondeur du champ tandis que la caméra les filme en travelling depuis l'intérieur des huttes avec les autres prisonniers qui les regardent passer au premier plan. Le regard sarcastique de Shears, et celui froid et impénétrable de Saïto, sont mis en valeur par un plan rapproché pour le premier, par un champ-contrechamp avec Nicholson pour le second. Pour Medhi Derfoufi, le champ-contrechamp entre Saïto et Nicholson le dos tourné, place ce dernier dans un espace subordonné au regard du colonel japonais, tout en annonçant l'affrontement entre les deux hommes : « L'ensemble de cette séquence suggère l'idée que chacun des deux protagonistes est l'auteur

[874] Voir Mélanie Williams, *op. cit.*, pp. 139.

d'une mise en scène, conçue comme un rapport de pouvoir[875] » (figure 5.11). Les regards de Shears et de Saïto introduisent cependant des perspectives contradictoires qui invitent à remettre en question la figure du « grand homme » et la vision qu'il incarne.

Pareillement, dans *Lawrence d'Arabie*, la vision de Lawrence en « dieu solaire », filmé devant le soleil en contrejour sur le toit d'un train déraillé, adopte un angle de prise de vue en contre-plongée qui aligne notre perception sur celle des bédouins hors champ. La présence du photographe et journaliste Bentley, qui demande explicitement à Lawrence de prendre la pose, souligne toutefois l'artificialité de cette vision héroïque, orchestrée aussi bien par Lawrence que par les médias. Bien qu'il ne figure qu'un flashback unique, sans origine subjective, *Lawrence d'Arabie* est le film où, à travers les conventions du biopic, l'influence de *Citizen K*ane est la plus sensible du fait qu'il prend la personnalité d'un « grand homme » comme champ d'investigation[876]. Pour Dennis Bingham, *Lawrence d'Arabie*, comme *Citizen Kane*, « interroge les définitions culturelles de l'individualité ou de ce qui constitue un accomplissement, ainsi que les buts pour lesquels une culture mobilise ses grands hommes[877] », tout en offrant une approche plus commerciale que son modèle, le film de 1962 « satisfait le besoin d'identification, d'aventures, de spectacle et d'ampleur narrative du grand public tout en l'orientant dans un voyage vers la contradiction et une plus grande complexité psychologique[878] ». Les contradictions psychologiques et idéologiques que la trajectoire de Lawrence révèle sont, comme dans *Citizen Kane*, formulées dès l'ouverture du film. Comme le film de Welles, *Lawrence d'Arabie* commence par la mort de son personnage principal : l'accident de moto fatal, suivi par un hommage à la Cathédrale Saint-Paul où comme la séquence de « News on the March » de *Citizen Kane*, des témoins de la vie de Lawrence donnent des points de vue différents, voire contradictoires, tandis qu'un journaliste anonyme les interroge sur les marches de la cathédrale.

Dans *Citizen Kane* le caractère problématique du sujet, entendu ici dans son double sens d'abord de thème principal d'une œuvre et d'être conscient et pensant, est introduit dès la

[875] Medhi Derfoufi, *op. cit.*, p. 176.
[876] Dennis Bingham a montré comment le film de Welles reprend et subverti la plupart des conventions établies du biopic de « grands hommes » dans le cinéma des années 1930 proposant non une célébration, mais une forme de déconstruction critique de son sujet biographique pour en dernière instance suggérer devant la multiplicité des points de vue que la vérité d'une existence est toujours élusive, *Whose Lives Are They Anyway, The Biopic as Contemporary Film Genre*, Rutgers University Press, 2010, pp. 50-71.
[877] Texte original: « Like *Kane*, *Lawrence* questions cultural definitions of individuality and accomplishment and the purposes to which a culture puts its great ones », *Ibid.*, p.72, je traduis.
[878] Texte original: « Satisfies mainstream audiences' desire for identification, adventure, spectacle, and narrative sweep while leading them down to a trajectory into contradiction and psychological complexity », *Ibid.*, p.72, je traduis.

séquence d'ouverture sur le mode de l'éclatement et de la fragmentation : éclatement du verre brisé de la boule de cristal, fragmentation du corps de Kane réduit à une bouche en gros plan, à une main et finalement à une silhouette sombre. Dans *Lawrence d'Arabie*, la séquence de la mort est elliptique et se présente sous la forme d'une action fragmentée (voir nos analyses dans le premier chapitre de cette partie), mais la subjectivité s'y manifeste – ou plutôt s'y dérobe – sur le mode de la disparition. Le premier plan du film est une plongée quasi zénithale sur un sol de béton ; dans le bord gauche se trouve une moto autour de laquelle s'active un homme dont le visage n'est pas distinctement visible ; l'espace tout autour est entièrement vide, permettant aux crédits de s'afficher sur la moitié droite de l'écran. Le plan suivant cadre les pieds de l'homme alors qu'il s'apprête à monter sur la moto ; la caméra recadre en panoramique vers le haut et la moto et son conducteur s'éloigne de dos dans la profondeur. Le premier plan rapproché de face de Lawrence nous le montre à bord du véhicule, masqué avec ses lunettes de moto. Le personnage est ainsi observé à distance par la caméra, et lorsque nous découvrons son visage, ses lunettes opposent leur opacité aux regards de la caméra et des spectateurs et font obstacle à l'interprétation de ses émotions.

Nous sommes plutôt sur le pôle du visage réflexif, dans la perspective deleuzienne de l'image-affection, et de fait le visage de Lawrence est initialement immobile et neutre, une surface où la seule trace de progression intensive provient initialement des tremblements du cadre qui épouse le mouvement de la moto, et des ombres projetées des arbres. L'alternance de l'ombre et de la lumière crée un effet stroboscopique où le visage de Lawrence disparait et reparait tour à tour évoquant l'exaltation de la vitesse (figure 9.7.1) ; cette lecture affective de l'image est renforcée par le sourire qui apparait dans les flashs de lumières. Les contrechamps subjectifs sur la route accentuent l'impression de vitesse à travers le tremblement du cadre et le défilement rapide du paysage. Les plans subjectifs fonctionnent de façon analogue à ceux que nous avons analysés dans *Oliver Twist* : il s'agit de restituer sous forme brève et fugitive des sensations, l'expérience sensible à travers laquelle le sujet éprouve sa propre existence, qui est aussi une expérience des limites, proche en cela de l'épreuve du sublime (figure 9.7.2). Ici, la vitesse restituée sous la forme de stimuli audiovisuels (le vrombissement du moteur, le crissement des roues) se reflète sur le visage du personnage, progressivement gagné par l'exaltation jusqu'au paroxysme que constitue l'accident et dont nous avons déjà commenté le découpage elliptique. Loin d'ouvrir sur l'individuation à travers l'expérience sublime des limites ou sur la fusion romantique avec le cosmos, la composition de cette séquence suggère plutôt l'effacement du personnage derrière l'expression de la sensation. Filmé de face, le corps

de Lawrence devient le support du défilement stroboscopique. On pourrait dire que Lawrence reflète le paysage environnant. Mais le paysage lui-même n'existe pas vraiment en dehors de quelques plans de situations : il se résume essentiellement à ce conflit dynamique de l'ombre et de la lumière sur le visage du protagoniste.





Figures 9.7.1-9.7.2 *Lawrence d'Arabie* : Le visage masqué de Lawrence en gros plan sur lequel défile les ombres et les lumières (en haut) exprime la sensation de la vitesse tout comme les plans subjectifs sur la route (en bas).

Les plans subjectifs montrent bien les routes de campagne du Dorset, mais ces visions du paysages sont fugitives et ce qui prime c'est la sensation du mouvement rendue par le travelling avant et les tremblements constants du cadre.

Ce moment, dans lequel la pure sensation optique et sonore semble prés de l'emporter sur la représentation et même la narration, se rapproche, dans une certaine mesure, de l'image-temps deleuzienne mais aussi de l'idée moderniste d'un outil d'enregistrement mécanique étranger capable d'après Virginia Woolf de montrer les êtres « tels qu'ils sont en notre absence[879] ». Ici les plans subjectifs pris depuis la moto, s'ils interviennent dans le cadre classique du raccord regard, n'offrent aucune perspective sur la vie intérieure de Lawrence. D'abord parce que le regard vecteur de cette subjectivité est dissimulé derrière l'opacité des lunettes qui masque une partie du visage et rend problématiques l'échange entre regardant et regardé qui constitue toute la dialectique du plan subjectif (point of view shot) décrite par Edward Brannigan[880] ; le personnage est bien le point d'articulation entre deux segments d'espace, mais si l'on peut dire que les vues subjectives se rapportent apparemment à « la présence et à la conscience normale d'un sujet[881] », elles n'expriment dans un premier temps rien d'autre qu'une sensation de vitesse. La caméra devient l'œil mécanique capable de nous faire « voir » la vitesse et ses effets sur le corps et touche à cette abstraction que Woolf appelait de ses vœux à travers la capacité à saisir les détails, les soubresauts infimes et les sensations qui échappent à notre conscience ordinaire : « la réalité physique, les galets sur la plage, le frémissement d'une lèvre[882] ».

Ce moment d'abstraction reste toutefois contenu, L'apparition dans le champ de vision de Lawrence des cyclistes sur la route, le contrechamp sur le pilote qui se braque et tente de les éviter, suivis d'un nouveau plan subjectif restituant le parcours zigzagant de la moto jusqu'à son vol plané sur le bas-côté, replacent la séquence dans une logique narrative. Les champs/contrechamps entre la moto et la route ne sauraient plus avec cette conclusion ouvrir sur une situation optique et sonore pure, telle que la décrit Deleuze, libérée de la logique de l'image-action[883], puisqu'elle est réinsérée dans un enchainement causal où le gout de la vitesse du personnage le conduit vers sa mort. Néanmoins, si ce prologue, peut se voir attribuer une valeur programmatique (le plaisir évident pris par Lawrence dans la sensation de vitesse est

[879] Virginia Woolf, « Le cinéma » (1926) in *Essais Choisis*, *op. cit.*, p. 297.
[880] Edward Brannigan, *op. cit.*, pp. 103-109.
[881] Texte original : « the presence and normal awareness of a subject », *Ibid.*, p. 103.
[882] Virginia Woolf, « Le cinéma » (1926), *Essais Choisis*, *op. cit.*, p. 302.
[883] Voir le premier chapitre « Au-delà de l'image mouvement » de Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'Image Temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985, pp. 7-37.

symptomatique du comportement impulsif et autodestructeur qui va le conduire à sa perte), il reste le récit d'une disparition qui pose la subjectivité humaine comme énigme. Le visage de Lawrence en partie occulté derrière les lunettes de moto et la disparition littérale de son corps à l'écran représenté métonymiquement par sa moto couchée sur le sol et ses lunettes accrochées dans les branches des arbres, désignent la disparition d'une subjectivité et, en écho au doute épistémologique moderniste, interroge la vérité d'un être dont il ne subsiste plus qu'une absence.

Le fondu enchainé entre les lunettes et le buste en marbre dans la crypte de la Cathédrale Saint-Paul prolonge l'interrogation à propos de la mémoire collective de Lawrence à travers les opinions contradictoires autour de sa personne. La vérité de la personne et de l'existence de Lawrence est d'emblée posée comme l'enjeu du récit, à la manière d'une énigme à élucider. Le flashback du film n'est pas, contrairement à *Brève Rencontre* ou aux *Grandes Espérances*, un flashback accompagné d'un commentaire à la première personne ; il n'est pas non plus, comme dans *Citizen Kane*, l'audiovisualisation de témoignages extérieurs plus ou moins concordants. La narration est la plupart du temps omnisciente ; tout en se focalisant essentiellement sur Lawrence, elle nous montre également plusieurs scènes dont il est absent et qui contribuent à l'ironie tragique de son destin. Il en résulte une tension à l'intérieur du film entre la tentation d'inscrire directement la subjectivité de Lawrence, notamment à travers le raccord de l'allumette qui, nous l'avons vu, fait apparaitre le désert comme une projection des fantasmes romantiques de Lawrence auteur du désert, et l'opacité d'un sujet élusif qui ne se laisse jamais entièrement saisir. Comme nous l'avons vu dans notre première partie, Lean et Bolt, selon Stephen C. Caton, introduisent des précédés relevant de la distanciation brechtienne au travers de scènes où Lawrence est ostensiblement en représentation, comédien jouant son propre rôle pour un public actuel ou virtuel[884].

La parade sur le toit du train turc constitue l'un de ces moments, renforcés par la présence du photographe Bentley qui attire l'attention sur la portée réflexive, dans lesquels Lawrence se révèle comédien et metteur en scène de sa propre image. La séquence de « répétition » dans le désert (voir chapitre 2) quand Lawrence joue avec les voiles de sa robe et admire son reflet dans sa dague tout en saluant un public imaginaire montre un acteur qui construit son personnage. La présence d'Auda et son interpellation de Lawrence, montre que le public Arabe n'est pas dupe de l'illusion que Lawrence cherche à construire. Les

[884] Stephen C. Caton, *op. cit.*, pp. 124–125.

transformations Lawrence et son incapacité à se fondre pleinement dans les différents rôles qu'il est amené à interpréter, pointent l'écart entre « soi-même et son image », selon la formule de Michael Anderegg[885]. L'idée d'un sujet stable et unifiée est ainsi problématisée à travers une trajectoire d'aliénation, où l'identité véritable de Lawrence, si tant est qu'elle existe, est déchirée entre ses allégeances contradictoires.

4) Le potentiel moderniste du flashback : boucle temporelle et subjectivité diffractée (*Les Amants passionnés* et *Lawrence d'Arabie*)

L'utilisation de flashbacks « objectifs » dans *Madeleine* et *Lawrence d'Arabie*, suggère un récit qui oscille entre les lacunes de la focalisation externe et l'ampleur totalisante de la focalisation spectatorielle. Ces films articulent plusieurs points de vue sur le protagoniste éponyme pour construire un portrait qui creuse les contradictions du sujet au lieu de chercher à les résoudre. En cela, même s'ils ne reprennent pas sa structure en flashbacks multiples et subjectifs, ils suivent bien le geste moderniste de *Citizen Kane,* où la juxtaposition des points de vue contradictoires ne fait qu'épaissir le mystère et souligner l'atomisation d'un sujet réduit à l'ensemble disparate et fragmentaire des souvenirs et opinions des témoins de son existence. Cette utilisation du flashback contraste avec le traitement transparent de la subjectivité dans *Brève Rencontre*, où le retour en arrière permet de pénétrer la vie intérieure de Laura Jesson en désignant sa subjectivité comme le foyer narratif apparent du film. L'utilisation des flashbacks dans *Les Amants passionnés*, propose la combinaison paradoxale de ces deux approches, entre le dévoilement d'une intériorité et l'opacité du sujet pour les regards extérieurs. Comme nous l'avons vu, le film adopte les conventions d'une narration subjective : ici, un flashback présenté comme un souvenir accompagné par la voix off autodiégétique de l'héroïne, mais la focalisation est variable introduisant plusieurs scènes à l'intérieur des flashbacks de Mary qui sont focalisés sur et par le mari jaloux. Ces écarts avec le centre narratif désigné (Mary) mettent en évidence l'autorité du mari et le contrôle qu'il exerce sur son épouse qu'il surveille tout en dissimulant ses soupçons. La séquence du Nouvel An, où Mary et Steven se retrouvent, est à ce titre exemplaire. Le champ-contrechamp entre Mary dans sa loge et Stephen, en train de danser plus

[885] Texte original : « the self and the image of the self », Michael Anderegg, *op. cit.*, p. 108 je traduis.

bas, est encadré par le regard d'Howard qui observe à la fois son épouse et son potentiel rival à leur insu, guettant l'éveil possible d'un désir adultère[886].

L'introduction de séquences focalisées par Howard permet non seulement de souligner la surveillance à laquelle l'époux soumet sa femme et semble remettre en question l'autorité narrative de Mary sur sa propre histoire. Le sauvetage in extremis de Mary par Howard et la reformation de leur couple tend à confirmer ce dispositif narratif. Si l'on peut effectivement voir dans ce final la réaffirmation du pouvoir patriarcal[887], Mélanie Williams souligne que, comme dans *Brève Rencontre*, « la passion amoureuse est sacrifiée en faveur de la sécurité du foyer et les gains comme les pertes impliquées par ce choix ne sont que trop visibles[888]. » La structure narrative baroque composée de flashbacks gigognes, invite à nuancer le triomphe patriarcal final. Le récit remonte le temps depuis les retrouvailles de Mary et Stephen en Suisse, jusqu'à l'époque de leur liaison adultère neuf ans plus tôt, puis à nouveau jusqu'à leur première histoire d'amour avant le mariage de Mary et Howard. Le récit premier lui-même ne constitue pas exactement le présent diégétique puisque la voix off de Mary s'exprime dès le début au passé, suggérant que l'ensemble du film est un flashback dont le point de départ appartient à un temps indéterminé, mais forcément postérieur à la conclusion du film. Ainsi, même après sa réunion apparemment définitive avec Howard, Mary continue pourtant de revenir sur son histoire avec Steven.

Pour Anderegg, le film « met en place des échos entre les événements présents et passés qui rompent avec les catégories courantes telles que les liens de cause à effet, avant et après, maintenant et autrefois[889] ». John Orr va plus loin en invitant à faire un parallèle avec l'analyse deleuzienne de l'image-temps dans un film clairement moderniste comme *L'année dernière à Marienbad* : « Un souvenir mène à un autre, un flashback à un autre, et le monde du désir est piégé dans un fantasme d'actualisation perpétuelle des retrouvailles[890] ». L'image-temps deleuzienne présuppose une conception non chronologique de la temporalité partagée entre ce qu'il appelle les « nappes de passé » et les « pointes de présent ». Les nappes de passé, c'est-à-dire les différentes couches temporelles de l'existence (l'enfance, l'adolescence, la maturité)

[886] Sur la circulation triangulaire des regards, du désir et de la jalousie, voir l'analyse de John Orr, *op. cit.*, pp. 67-68.
[887] John Orr, *op. cit.*, p. 111.
[888] Texte original: « Fervent love is forsaken in favour of homely security and the losses as well as the gains entailed in that choice remain all too apparent », Melanie Williams, David Lean, *op. cit.*, pp. 111-112, je traduis.
[889] Texte original: « sets up reverberations among present and past events that break down accepted categories like cause and effect, before and after, now and then », Michael Anderegg, *op. cit.*, p. 65, je traduis.
[890] Texte original: « One memory leads to another, one flashback to another, and the world of desire is trapped in perpetual fantasies and actualities of reunion », John Orr, *op. cit.*, p. 66, je traduis.

sont toutes délimitée et contenue par et dans le présent, qui ont l'air de succéder, « du point de vue des anciens présents qui en marquèrent la limite », mais qui, vus du présent actuel, coexistent sur un même plan. Deleuze parle de cercle et de régions dans lesquels nous pouvons sauter depuis le présent pour rechercher un souvenir. Pour le philosophe, le présent est précisément ce qui est toujours en train de passer : « un passé extrêmement contracté qui se constitue à l'extrême pointe du déjà là ». De même, passé et futur se déterminent à partir du présent qu'ils ont été et qu'ils seront ; lorsque la mémoire s'installe dans un événement et le considère dans son ensemble, elle découvre plusieurs présents simultanés : présent du futur, présent du présent, présent du passé, un événement va arriver, arrive, est arrivé[891]. L'image-temps s'affranchit ainsi de l'ordre successif de l'image-mouvement, la temporalité n'étant plus subordonnée à l'enchainement des causes et des effets ; elle permet d'envisager la coexistence simultanée de différentes strates de temps, les « présents qui passent » et les « passés qui se conservent[892]. »

La structure répétitive des flashbacks gigognes des *Amants passionnés* en est une manifestation possible. Mary Justin est effectivement prise dans un cycle d'éternels recommencements du triangle amoureux du mari, de la femme et de l'amant : elle a aimé Stephen dans le passé et choisi Howard, elle aime toujours Steven dans le présent et choisi à nouveau Howard, et tout porte à croire qu'elle reproduira à nouveau ce schéma dans le futur. Le passé est sans cesse réactualisé sous la forme de l'image souvenir, et par la reproduction du triangle dans le présent. La présence du commentaire off au passé de Mary, en présentant le film dans son entièreté comme un flashback suggère que tout pourrait à nouveau recommencer. Le cycle des répétitions suggère l'impossibilité du mouvement, et donc d'une évolution qui impliquerait une rupture nette avec le passé, ainsi que l'impossibilité de réconcilier les différentes facettes de Mary, l'épouse et l'amante, son aspiration à un confort et à une respectabilité bourgeoise, et son besoin de romance passionnelle. Cette construction temporelle complexe offre ainsi l'image d'un sujet multiple divisé entre les différentes strates temporelles de sa propre histoire, un sujet paradoxal qui rejette d'un désir qu'il ne cesse pourtant de ranimer sous la forme du souvenir.

La conclusion de *Lawrence d'Arabie* offre une autre incarnation de cet éclatement paradoxal d'une subjectivité entre différentes temporalités – passé, présent et futur – à travers le voyage en jeep qui conduit Lawrence hors du désert. Le traitement des sons diégétiques

[891] Gilles Deleuze, *Cinéma 2, op. cit.*, pp. 130-132.
[892] *Ibid.*, p. 129.

reflète ici l'état mental de Lawrence : le vrombissement d'une moto étouffant le mot « maison » (lorsque son chauffeur lui dit avec envie « Vous rentrez à la maison ! »), ou l'écho d'une chanson venue d'un camion de soldat anonyme qu'ils croisent sur la route (« Goodbye Dolly, I must leave you, though it breaks my heart to go ») font office de commentaire sur la psyché du personnage. Le vrombissement fonctionne à la fois comme un rappel de la séquence introductive et un présage qui désigne la « maison », c'est-à-dire dans ce contexte l'Angleterre, comme le tombeau de Lawrence ; quant à la chanson, elle exprime le déchirement de Lawrence à l'idée de ce départ. Mélanie Williams relève que ce voyage final dans le désert, où l'on croise des Bédouins à dos de chameau, un camion transportant des soldats anonymes et une moto qui va se perdre à l'horizon, suggère les deux futurs possibles qui s'offrent à Lawrence : « sa tentative de se fondre dans le rang grâce à la compagnie des hommes ordinaires et l'immersion totale dans la routine militaire (…) ou son obsession pour la vitesse surtout à bord de sa chère motocyclette Brough[893] ». On peut ajouter que les Bédouins dépassés par la jeep pour disparaître dans la profondeur représentent de manière évidente ce que Lawrence a perdu.

La complexité de cette séquence en termes métaphoriques – où « ce qui a été » et « ce qui sera » sont projetés dans l'immense espace vide et monotone du désert et reliés entre eux par un même regard – évoque à nouveau la réflexion deleuzienne autour de l'image-temps et, plus précisément ce qu'il appelle le régime cristallin. L'image-cristal est « une image biface, actuelle et virtuelle[894] », où sont rassemblées sur un même plan l'image actuelle (du réel, du présent) et son image virtuelle (souvenir ou fantasme) devenue indissociable, indiscernable et réversible, dans un processus ininterrompu de réflexion et d'échange : « elle ne supprime pas la distinction des deux faces, mais la rend inassignable, chaque face prenant le rôle de l'autre dans une relation qu'il faut qualifier de présupposition réciproque ou de réversibilité[895] ». L'image-cristal est une image diffractée du temps, dans cet exemple de *Lawrence d'Arabie* elle est également l'image diffractée d'une subjectivité présente partagée entre ses virtualités passées et futures. La ligne droite de la jeep, mouvement ininterrompu qui suggère l'avancée irréversible du temps qui passe, coexiste avec d'autres flux temporels légèrement décalés par rapport à la jeep : les Bédouins qui se déplacent dans la même direction mais plus lentement et sont doublés par Lawrence et son chauffeur ; le camion des soldats qui voyage en sens inverse,

[893] Texte original : « his attempt to lose himself in the ranks through the company of the common man and total immersion in the routines of military life, as he would describe in his RAF memoir *The Mint*, or his mania for velocity especially on his beloved Brough motorcycle », Mélanie Williams, *op. cit.*, pp. 167-168, je traduis.
[894] Gilles Deleuze, *Cinéma 2, op. cit.*, p. 93.
[895] *Ibid.*, p. 94.

et la moto qui les dépasse. Ces flux temporels désaccordés sont reliés entre eux par le regard de Lawrence depuis son véhicule et s'entrecroisent pour former à la fois ce qui a été (les Bédouins) et ce qui sera (son engagement comme simple soldat anonyme dans la RAF, sa mort dans un accident de moto). Quant au Lawrence « actuel », celui du présent qui passe (il est littéralement en mouvement) ; il semble encore chercher à s'affirmer lorsqu'il se lève pour regarder le passage des Bédouins, mais le panoramique subjectif combiné à un travelling souligne leur indifférence et enregistre leur relégation à l'arrière. Le camion également passe et seul reste le champ-contrechamp entre Lawrence, l'image actuelle qui s'efface derrière la vitre sale et opaque de la jeep, et la moto qui s'éloigne vers un horizon vide, image virtuelle de ce qui va arriver, est déjà arrivé au regard de la construction du film.

Conclusion :

Un mélodrame intimiste comme *Les Amants passionnés*, un biopic épique comme *Lawrence d'Arabie* incarnent les deux pôles opposés de la filmographie de Lean, pourtant comme nous venons de le voir ils se rejoignent dans leur représentation d'un sujet diffracté, à l'unité problématique dont la complexité et les ambiguïtés ne peuvent être résolu dans un récit qui mettrait en scène sa propre clôture comme *Brève Rencontre*, où dans une trajectoire vers la maturité passant par la réconciliation entre le monde et sa perception comme dans *Les Grandes espérances*. Au contraire, ce qui se joue dans ces films c'est l'éclatement du sujet entre différentes postes, différentes aspirations qui soulignent l'impossible saisie d'une subjectivité qui se dérobe toujours, reflétant le schéma circulaire du désir bovaryste pris au piège de lui-même. Le bovarysme en creusant l'écart entre le désir et la réalité constitue déjà une problématisation, sinon une mise en crise à proprement parlé, de la subjectivité et, au-delà, le geste littéraire flaubertien interroge la possibilité pour toute création à retrouver l'ordre et le sens occultés derrière les impressions chaotiques du monde moderne. Peter Brooks identifie le roman flaubertien comme le moment inaugural du pôle de la modernité littéraire opposée à la voie mélodramatique : « le désir, le rapport entre l'intention et l'action, la cohérence de la subjectivité, l'ambition comme projet de soi sont autant d'éléments auxquels on a refusé un statut significatif, ces derniers s'offrant par conséquent comme inauthentiques et illusoires[896] ».

Nous avons consacré plusieurs analyses à l'expressivité mélodramatique, où les excès formels trouvent leur justification dans la quête d'un sens à ramener en pleine lumière. Avec ce

[896] Peter Brooks, *L'imagination mélodramatique, op. cit.*, pp. 243-244.

chapitre nous avons voulu interroger dans le cinéma de Lean la possibilité du pôle opposé, ce que Brooks appelle le « jeu du signifiant[897] » c'est-à-dire « l'engagement du lecteur face au niveau de la représentation comme surface pure et face au processus de la narration — dont la cohérence finale s'apparente à des systèmes qui sont sans rapport aucun avec ce qu'ils prétendaient rendre et raconter[898] ». Autrement dit, Brooks identifie dans le mode flaubertien non pas simplement la critique de l'idéalisme romantique dévoyé des romans sentimentaux, mais une déconstruction radicale du sens perçu comme contingent et non nécessaire, la forme (le « jeu du signifiant ») se suffisant a elle-même, trouvant en elle-même sa propre justification. On peut penser au rêve flaubertien du livre sur rien « sans attache extérieure » dont le style assurerait seul la « cohérence interne » le sujet étant parfaitement indifférent[899]. Ainsi décrit Flaubert apparait comme un précurseur de la « neutralité » recherchait par les modernistes dans le cinéma comme médium automatique d'enregistrement destiné à capter de pures apparences qu'il révéle pourtant sous un jour inédit, que nous évoquions dans l'introduction de ce chapitre. Brooks, désigne d'ailleurs Flaubert comme le précurseur, entre autre, de Beckett et Robbe-Grillet, voire de Joyce et de Kafka, toutefois Henry James, mais aussi Joseph Conrad, D. H. Lawrence et Faulkner, tous liés de près ou de loin au courant moderniste, représente le versant mélodramatique de la modernité littéraire[900].

Entre ces deux pôles, le cinéma de Lean penche nettement du côté de l'investigation mélodramatique du monde, qui s'accorde avec son adhésion aux formes classiques du récit filmique, héritières en grande partie de la tradition mélodramatique populaire. Surtout elle s'accorde avec son romantisme sensible dans son exploration constante du rôle et de la place de l'individu dans l'Histoire et les correspondances entre l'intime et le cosmique, indices d'un ordre peut-être mystérieux et insaisissable, mais néanmoins transcendant. Mais ce cinéma, emprunte aussi à Flaubert et à sa critique du romantisme, le bovarysme de l'héroïne et aussi du héros, romantique est un thème récurrent et souvent un élément moteur des films de Lean. Au-delà de ces aspects thématiques, l'engagement avec la subjectivité ouvre parfois des failles plus ou moins contenues par le dispositif narratif classique qui s'écarte de l'unité et de la stabilité du récit et du sujet pour faire ressentir le tremblement d'une incertitude, d'un vide ou d'une contradiction que la narration ne parvient pas, complètement, à conjurer. Un film comme *Madeleine* où les enjeux dramatiques et narratifs se confondent avec une tentative d'élucidation

[897] *Ibid.*, p. 244.
[898] *Ibid.*, p. 244.
[899] Gustave Flaubert, « Lettre à Louise Collet, 16 Janvier 1852 » in *Correspondance*, *op. cit.*, p. 156
[900] Peter Brooks, *L'imagination mélodramatique, op. cit.*, p. 241.

de la subjectivité de l'héroïne éponyme illustre au moins en partie, ce jeu du signifiant évoqué par Brooks. La présence ambiguë de Madeleine à l'écran toujours entre dévoilement et dissimulation, et le drame qui s'organise autour d'elle, transforme de fait le film en pure surface, parsemé d'indices contradictoires qui interdisent toute traversée des apparences et suggèrent que la formulation de l'énigme se suffit à elle-même.

Le cinéma de Lean est résolument paradoxal, partagé entre la quête romantique du sens et de l'absolu, et l'angoisse de leur absence manifeste en quelque sorte les tensions constitutives de la conscience moderne à l'aune des grands bouleversements du siècle (les deux guerres mondiales, le délitement des empires coloniaux). La quête romantique de l'absolu, la recherche d'une plénitude est non seulement un sujet traité par son cinéma, mais également la manière dont il aborde la subjectivité. Qu'il s'agisse de drame intime, ou de fresque historique, la forme narrative même lorsqu'elle est éclatée (comme c'est le cas dans *Ceux qui servent en mer*) vise à la complétude. L'image d'une totalité harmonieuse, stable et close du sujet avec lui-même, du monde et du sujet. Mais cet idéal est régulièrement mis en crise, à l'échelle d'une séquence ou bien à l'échelle d'un tout un film, sans pour autant entrainer la remise en question de l'élan romantique et des formes du récit classique. Bien plutôt, ces moments de disjonction, de rupture, d'opacité ou d'irrésolution sont intégrés en tant que tel dans l'économie esthétique et narrative au même titre que l'expressivité du mélodrame et l'affirmation romantique de l'absolu. Ces contrastes constituent selon nous la spécificité du cinéma de Lean qui embrasse ses contradictions esthétiques ou idéologiques comme un moteur créatif sans chercher forcément à la résoudre autrement que dans la réalisation du film. La subjectivité diffractée de Lawrence partagé entre différents avatars de lui-même qui ne peuvent jamais vraiment se rejoindre pour former une image unifiée, tout comme l'ubiquité de Laura Jesson dans *Brève Rencontre* partagé entre son image sur l'écran imaginaire de ses souvenirs et de ses fantasmes et son être présent hic et nunc, sont le symbole d'une œuvre paradoxale, qui à travers la variété de ses explorations de la subjectivité reflète les problèmes d'une conscience moderne tiraillée entre un fantasme romantique d'absolu cherchant à unifier la totalité de l'expérience humaine et la fracturation de ce rêve devant les bouleversements du XXe siècle et la complexité de la vie moderne dont le médium cinématographique incarne et enregistre les contradictions.

Conclusion

Nous avons voulu aborder le romantisme, terme employé par Lean et par la critique à son propos, comme l'axe structurant d'une œuvre dont les paradoxes reflètent en grande partie ceux du mouvement romantique lui-même. Au cours de nos analyses nous avons eu à cœur de mettre en évidence non seulement la présence d'un discours romantique constant tout au long de l'œuvre, mais aussi l'héritage littéraire à travers la présence de figures comme le héros byronien ou l'héroïne bovaryste puis de formes dramatiques et narratives comme le mélodrame. Pour montrer ensuite la façon dont ces discours et ces formes s'articulent à l'intérieur des structures esthétiques et narratives d'un cinéma classique, auquel Lean a régulièrement été assimilé et dont il s'est toujours réclamé. Cette thèse est mue par le désir de mettre en évidence la cohérence propre de l'œuvre de David Lean et de se positionner ainsi contre une certaine critique qui tend à séparer les premiers films britanniques des productions internationales. Il ne s'agissait pour autant pas de nier la diversité des genres abordés ni les tensions idéologiques (entre sympathie pour la condition féminine et réaffirmation des structures patriarcales, entre nostalgie et critique de l'impérialisme britannique) et esthétiques (la coexistence du lyrisme romantique avec des postures plus distanciées et ironiques) qui la traversent. C'est pourquoi nous nous sommes efforcés d'aborder l'ensemble de la filmographie à travers des notions thématiques et esthétiques plutôt qu'à travers l'approche chronologique privilégiée par la plupart des études précédentes. Notre objectif a donc été de mettre en avant les constantes entre les différentes périodes d'une carrière longue qui embrasse plusieurs décennies du cinéma britannique des films de propagande produits durant la guerre jusqu'à *La Route des Indes*, sa contribution au mouvement du « raj revival » des années 1980, sans pour autant perdre de vue ses différentes inflexions et évolutions. Il s'agissait également de montrer l'importance et la complexité d'un cinéma parfois érigé en symbole d'un académisme volontiers simpliste, « le souvenir d'un temps où les dinosaures régnaient sur le monde cinématographique[901] » selon Michael Tanner, et, au-delà, d'interroger la persistance du romantisme dans le cinéma britannique et dans des genres qui sont aussi fortement associés au cinéma classique hollywoodien, comme le woman's film ou le film épique.

Ainsi, dans le premier chapitre de notre première partie nous nous sommes attachés à circonscrire le discours romantique dans les films de Lean à travers la centralité d'un individualisme qui passe autant par l'exploration de la sensibilité personnelle que par l'affirmation du désir qui est une tentative de transfigurer le monde à l'aune d'un idéal. Que cet

[901] Texte original : « a reminder of an era when dinosaurs ruled the cinematic world », Michael Tanner, *Troubled Epic*, *op. cit.*, p.VII.

idéal prenne la forme de la passion amoureuse, de l'engagement politique, d'une conception absolutiste ou d'un culte de la nature, il est toujours une aspiration à l'absent, vers ce qui n'existe plus ou ce qui n'existe pas encore et dont la formulation et la concrétisation se heurtent aux insuffisances du réel et aux contraintes de la société. Cette thématique du désir comme quête de l'absolu est indissociable de la figure du visionnaire prométhéen vue à l'aune de la mélancolie du héros byronien et devenue le symbole tragique du visionnaire à la fois persécuté par une société qui ne le comprend pas et artisan de sa propre chute, et de celle de l'héroïne bovaryste, pendant féminin du visionnaire masculin, dont les aspirations romantiques sont entravées par les contraintes d'une société patriarcale.

S'il est tentant d'opposer la capacité d'action du visionnaire masculin aux prises avec le monde extérieur, et la passivité apparente de l'héroïne bovaryste, les deux pôles se rejoignent toutefois dans l'ambivalence de leur discours à l'égard de l'élan visionnaire et de l'idéal : les récits de Lean ont pour double ambition d'exalter le lyrisme de la passion amoureuse où l'héroïsme des pionniers tout en mettant en relief leurs échecs et leurs désillusions, et donc intégrer la critique du romantisme. L'œuvre est donc habitée d'un paradoxe, d'une relation ambivalente envers le romantisme, et c'est cette ambivalence que nous avons rapprochée du bovarysme. Le bovarysme, terme dérivé du célèbre roman de Flaubert et d'abord appliqué au champ de la psychologie, est à la fois le nom d'un rapport pathologique au désir, et la manifestation à l'intérieur de la fiction d'une critique de l'idéalisme romantique tel qu'il a pu être popularisé sous une forme dégradée par les fictions sentimentales moquées par Flaubert dans son roman. À travers ce concept, nous avons cherché à rendre compte, d'abord, de certaines caractéristiques des héroïnes leaniennes, qui nous paraissent s'inscrire dans une tradition d'héroïnes adultères, travaillée par un désir constamment insatisfait. Au-delà de cette valeur descriptive, le concept de bovarysme parce qu'il remet en question l'idéalisme romantique tout en reprenant certains traits caractéristiques de la sensibilité romantique (la mélancolie et l'insatisfaction avec les choses telles qu'elles sont) est en lui-même une manifestation des paradoxes du romantisme lui-même. Les films de Lean montrent justement la coexistence de ce scepticisme avec l'élan lyrique du romantisme, plutôt que le contraire il en serait plutôt l'envers, la manifestation d'une désillusion déjà entrevue dans le tragique byronien et la mélancolie romantique.

La problématique du désir contrarié, partagée entre le romantisme byronien et l'hypotexte flaubertien, informent les analyses de notre deuxième partie autour du mélodrame. Alors que beaucoup d'attention critique a été portée aux films épiques, nous avons voulu mettre

en avant David Lean comme réalisateur de mélodrame dans la continuité des travaux de Mélanie Williams qui mettait l'accent sur la veine féminine de son cinéma. Lean a non seulement réalisé des mélodrames, un genre souvent défini par son cadre domestique, les thématiques sentimentales et les relations intrafamiliales, mais l'ensemble de sa filmographie se positionne par rapport au mode mélodramatique de l'excès théorisé par Peter Brooks pour la littérature théâtrale et romanesque du XIXe siècle, et par Linda Williams pour le cinéma. On retrouve la dramaturgie mélodramatique fondée sur la polarisation extrême des sentiments moraux et la spectacularisation des émotions dans des œuvres comme *Brève Rencontre* et comme *Lawrence d'Arabie*, pour autant l'utilisation des procédés mélodramatiques témoignent des mêmes tensions que le discours romantique analysé dans nos trois premiers chapitres. Sur le plan de la forme, la tension entre la dramaturgie intensive du mélodrame et la montée paroxystique des émotions et l'aspiration à une esthétique de la retenue. Des œuvres comme *Brève Rencontre* ou *Madeleine* se définissent en partie contre les mélodrames populaires produits par le cinéma britannique durant les années 1940. Leur approche des personnages et des situations se veut plus réaliste et plus ambiguë à l'opposé du manichéisme moral associé au genre (*Madeleine* est à ce titre exemplaire). Pour autant, ces œuvres relèvent pleinement du mode mélodramatique dans l'importance accordée aux sentiments et à la sphère domestique, et, surtout dans le cas de *Brève Rencontre*, leur appel aux émotions.

Les films des années 1940 et 1950 déploient une dramatisation de l'espace domestique comme site des contradictions et des négociations entre le désir individuel et les contraintes sociales. De ce point de vue, on observe une nette évolution entre les premiers films de propagande durant la guerre où l'espace familial, lieu de crise, est aussi le symbole de la nation rassemblée, et le caractère de plus en plus fracturé et problématique du foyer à mesure que l'on avance dans la filmographie. Le thème du foyer et son décor s'effacent dans les films épiques au profit des paysages naturels souvent exotiques. L'accent se déplace du retour et du renoncement vers le mouvement de fuite lui-même, l'intérieur domestique n'offrant plus qu'un élément de contraste, souvent négatif, à l'attrait des grands espaces. L'excès mélodramatique, dans la mesure où il articule la mise en scène paroxystique des émotions à la recherche d'une restauration morale dans un monde en plein bouleversement, s'oppose a priori à la dédramatisation flaubertienne. C'est que l'héroïne bovaryste, parce qu'elle est traversée par le conflit entre les exigences du désir et celle de la réalité, entre l'aspiration féminine à l'émancipation et les contraintes de l'ordre patriarcal, est essentiellement une héroïne mélodramatique. Le bovarysme en tant que position critique vis-à-vis du romantisme et de la

sentimentalité dont se nourrit le mélodrame surgit précisément lorsque l'écart entre la réalité et le fantasme est tel qu'il dévoile la vacuité de ce dernier et le caractère presque pathologique d'un désir qui tourne à vide, il appartient en cela à un mode ironique qui déjoue la logique d'une dramaturgie intensive. Alors que l'idéologie mélodramatique, fondée sur la réconciliation et la reconnaissance morale rejoint le romantisme dans son aspiration à retrouver derrière le chaos d'un monde bouleversé et sans repaires les traces d'un ordre cosmique et transcendant, la critique flaubertienne à travers le bovarysme expose l'impossibilité de cette quête.

Le cinéma de Lean oscille entre ces deux pôles, si certains de ces films relèvent a priori pleinement du mélodrame et de son idéologie, l'attitude est souvent plus ambivalente tant dans la représentation des crises intimes que dans celles des grandes crises historiques du XXe siècle. La fragilité de l'individu et ses contradictions face aux sentiments et au désir ainsi qu'aux contingences historiques passe souvent par un pathos mélodramatique qui peut accompagner la progression vers la révélation d'un ordre, mais qui est aussi le constat d'une impuissance et souvent d'un échec. En cela, par son caractère excessif et agonistique, le mode mélodramatique peut paradoxalement s'accorder avec la posture critique du bovarysme. Il apparait en effet comme un véhicule idéal pour la représentation des crises, intimes ou collectives, un instrument de mise en avant des contradictions bien plus que de réconciliation. Le cinéma de Lean est ainsi fondé sur un romantisme paradoxal, tiraillé entre des mouvements contraires qui s'expriment dans ces moments d'ambiguïté et d'irrésolution, malgré un cadre narratif et esthétique qui reste celui du cinéma classique. Notre troisième partie montre les formes esthétiques et narratives du cinéma classique chez David Lean prises entre l'influence du romantisme et les pressions d'un contexte littéraire et artistique marqué par le modernisme en réponse aux grands bouleversements du XXe siècle. Les déclarations du réalisateur, les choix stylistiques et les structures narratives de son cinéma le rattachent certainement au paradigme du cinéma classique fondé sur l'image-action (Deleuze) et la causalité narrative (Bordwell et Thompson). Toutefois, si la structure de ses films tend vers un idéal d'unité et de clôture narrative, l'analyse du style à l'aune des catégories deleuziennes de l'image-action (la grande forme et la petite forme de l'image-action) révèle une esthétique fondée sur une dialectique des contrastes où l'expressivité se nourrit précisément de la tension entre des mouvements de retranchement ou d'amplification.

La polarisation entre la vision totalisante de la grande forme de l'image-action qui embrassent les déterminations du milieu et de la situation globale, et celle plus parcellaire de la petite forme qui se concentre sur le détail indiciel rejoint en partie la dialectique romantique

entre l'intuition de l'infini et le caractère forcément parcellaire de sa représentation artistique et de la perception humaine. Nous avons cherché à montrer que ces mouvements dialectiques entre microcosme et macrocosme servaient de véhicule à une interrogation sur la place de l'individu dans l'Histoire et dans l'univers. Il en ressort que la rencontre entre la grande Histoire et l'histoire fictive des personnages, entre les grands mouvements collectifs des guerres et des révolutions et l'intimité des individus, passe par un tissu de correspondance et de métaphore établie au montage. La relation du personnage au monde se cristallise ainsi autour du double motif du regard comme synecdoque d'une subjectivité et du paysage comme représentation de la nature et symbole du cosmos. Les paysages de Lean sont pleinement romantiques, par leurs nombreux emprunts aux grands paysagistes identifiés au mouvement, mais surtout dans la mesure où ils opèrent selon le mode de « pathetic fallacy » (le miroir des sentiments éprouvés par les personnages où de la tonalité implicite de la scène telle qu'elle est comprise par les spectateurs). Nous sommes partis d'une définition du paysage qui en fait avant tout le site d'une rencontre entre un lieu donné de la nature et un regard, une subjectivité qui constitue le lieu en paysage c'est-à-dire en objet d'une contemplation esthétique, afin de montrer le caractère dynamique de cet échange dans la mesure où le sujet et le paysage se définissent mutuellement l'un l'autre. Notre analyse de l'expérience paroxystique du sublime montre l'extrême limite de ce processus d'échange où les puissances contenues dans le paysage menacent de dissoudre l'intégrité du sujet et les frontières qui le distinguent de la nature.

Le paysage est ainsi un point limite de la représentation romantique du sujet, mais aussi pour l'idéal d'un cinéma classique tourné avant tout vers la narration, l'unité et la clôture du récit. Nos analyses de *Lawrence d'Arabie*, de *La Route des Indes* et de *La Fille de Ryan* ont cherché à montrer l'utilisation narrative du paysage, mais également la façon dont il menace de déborder ce cadre narratif (la tension entre le lieu comme espace de l'action et donc de la progression narrative, et le paysage comme objet de contemplation). Elles ont aussi mis en évidence la tension constante dans la représentation de la nature entre l'affirmation et l'effacement de la figure humaine à l'intérieur du paysage, révélant non plus simplement la rencontre entre le sujet percevant et la nature, mais plutôt une crise entre le désir romantique d'union panthéiste et l'angoisse de la disparition. Cette interrogation autour de la fragilité et de l'unité du sujet est justement le point de cristallisation des pressions modernistes qui pèsent sur le romantisme leanien. Dans le dernier chapitre de la thèse, nous avons choisi de reposer le problème, notamment à travers les figures incarnées par les personnages. Les procédés récurrents du flashback, subjectif ou non, de la voix off, l'insistance sur les regards comme

motif et le recours aux plans subjectifs participent à cette interrogation de la subjectivité qui suggère qu'au-delà de son romantisme et de son attachement aux formes narratives classiques, le cinéma de Lean articule des préoccupations autour de la fragmentation de l'expérience subjective et aussi de l'opacité du monde et de sa représentation qui sont celle de la littérature moderniste de la première moitié du XXe siècle. L'irrésolution partielle de certaines intrigues, l'ambiguïté persistante des protagonistes dans certains films, l'utilisation occasionnelle de flashbacks ou de plans subjectifs qui mettent en question l'unité de l'expérience subjective en soulignant par exemple la disjonction du regard où l'ouverture sur l'image-temps, à l'intérieur d'un cinéma classique qui reste fondé sur la logique de l'image-action, interrogent le devenir du romantisme dans un contexte moderniste, et invitent ainsi à une reconsidération du classicisme au cinéma entre ces deux horizons esthétiques.

Au terme de cette étude, le cinéma de Lean apparait essentiellement comme romantique, bien qu'il s'agisse d'un romantisme parfois contradictoire entre l'exaltation de la révolte prométhéenne de l'individu sensible et visionnaire, et mise à distances du désir et de l'utopie qui la sous-tend. Sur le plan esthétique, ce romantisme se traduit notamment dans le mouvement dialectique de l'hyperbole et de la litote, de l'emphase des correspondances entre la vie intime et l'Histoire, le drame humain et le cosmos, et le silence des ellipses et d'un mystère irrésolu. C'est un romantisme traversé d'incertitudes et de failles qui intègre aussi des préoccupations modernistes plus contemporaines. Les influences littéraires explicites du cinéma de Lean, ses liens avec la pièce bien faite à travers sa collaboration avec Noël Coward, et la variété de ses adaptations qui puisent à la fois dans le canon romanesque du XIXe siècle (Charles Dickens et Gustave Flaubert) et dans celui du XXe siècle (Boris Pasternak et E.M. Forster), sont déjà le signe d'une forme de synthèse entre une tradition romanesque à la fois réaliste et mélodramatique (Dickens et Pasternak) et une autre plus critique de la mise en question du romantisme dans *Madame Bovary* au modernisme de *La Route des Indes*. L'étude du cas David Lean nous a permis de nous pencher plus généralement sur la formulation esthétique de l'héritage romantique au cinéma, sa complexité et ses paradoxes et surtout ses liens avec les genres et les formes narratives du cinéma classique. Plusieurs historiens et théoriciens du cinéma ont montré le lien entre le théâtre populaire du XIXe siècle, la dramaturgie et les scénographies spectaculaires du mélodrame, et le cinéma narratif commercial, ainsi que l'influence sur ce dernier des formes de narrativité standardisée des romans-feuilletons ou des

nouvelles publiées dans la presse[902]. Le cinéma de Lean, qui participe pleinement de cette production industrielle et commerciale tout en aspirant à une certaine légitimité artistique, témoigne des ambiguïtés de cette présence romantique au sein du cinéma classique ; celle-ci est au cœur de certains des paradoxes du cinéma, ce produit de la modernité technologique et industrielle qui se constitue comme un art au moment de l'essor du modernisme, mais dont les formes dominantes s'inscrivent apparemment dans la continuité de la tradition romantique plutôt qu'en dialogue avec les avant-gardes littéraires et artistiques contemporaines.

Les choix d'adaptations littéraires de David Lean illustrent bien les relations ambivalentes entre le cinéma commercial et narratif et le modernisme littéraire. Bien qu'il ait pu parfois se réclamer de ceux qu'il appelait, comme Griffith ou Welles, les « fers de lance » de l'industrie[903], David Lean ne s'est pas intéressé dans les années 1940 ou 1950 aux avant-gardes littéraires et artistiques de son temps ; les auteurs contemporains qu'il adapte (Coward, H. G. Wells, Harold Brighouse, Arthur Laurents, Pierre Boulle, Pasternak) ne sont pas modernistes et ce n'est que dans les années 1980 qu'il adapte Forster et s'engage dans le projet, resté inabouti, de *Nostromo* d'après Joseph Conrad qui adapte alors comme un auteur classique et non un représentant d'une avant-garde littéraire. *La Route des Indes* de Lean inaugure une importante vague d'adaptation cinématographique au cours des années 1980 et 1990 avec les trois films réalisés par James Ivory, *Chambre avec vue* (*Room With a View*, 1985), *Maurice* (1987), *Retour à Howards End* (*Howards End*, 1992) et le film de Charles Sturridge, *Where Angels Fear to Tread* (1991). Ces œuvres, notamment les films James Ivory, ont été au centre de débats critiques durant les années 1980 et 1990 autour de la catégorie du « Heritage Cinema » dans le cinéma britannique, théorisé notamment par le critique et historien Andrew Higson pour désigner un certain type de film d'époque à l'esthétique souvent qualifiée de « muséale » et dont l'enjeu principal serait la célébration de « l'héritage » national (littéraire, architectural, paysager, idéologique)[904] : une forme de fétichisation cinématographique du passé souvent disqualifié comme académique, à l'opposée donc des ambitions modernistes ou avant-gardistes.

[902] David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson, *The Hollywood Classical Cinema*, *op. cit.*, pp. 163–173. David Mayer, « Melodrame in Early Film », in Carolyn Williams (dir), *op. cit.*, pp. 224–244.
[903] Texte original : « spearheads ». David Lean, « Brief Encounter », in Steven Organ, *op. cit.*, p. 141.
[904] Sur le « heritage cinema », voir Andrew Higson, « The Heritage Film and British Cinema », Andrew Higson, *Dissolving Views*, *op. cit.*; et Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 2003. Pour une approche plus critique de la notion et des jugements de valeurs qui lui sont associé, voir Claire Monk, « The British heritage-film debate revisited », in Claire Monk et Amy Sargeant (dir.), *op. cit.*, et Belen Vidal, *Heritage Film, Nation, Genre, Representation*, New York, Columbia University Press, 2012.

Nous avons montré comment l'adaptation cinématographique de *La Route des Indes* de Lean redonnait effectivement à l'intrigue de Forster des contours plus conventionnels avec une résolution finale, tout en intégrant dans ce cadre classique des éléments plus modernistes dans son approche du paysage romantique ou dans son traitement du flashback qui lui permet de questionner la progression mélodramatique du récit autant que la stabilité et la transparence de la subjectivité. Les analyses de Laurent Mellet mettent l'accent sur ce que les adaptations de James Ivory, en dépit de leur facture classique, ou peut être justement grâce à elles, révèlent à travers leur choix d'adaptations et de mise en scène de la modernité de l'écriture forsterienne, fondée sur la dialectique de l'œil et de la voix, et le renversement de la relation habituelle entre la représentation dans l'espace (visuelle) et le dire de la narration chronologique[905]. Bien que le cycle des « heritage films » des années 1980 et 1990 ne se limitent pas à l'adaptation du canon littéraire moderniste, l'importance des adaptations de Forster, ainsi que de quelques autres auteurs majeurs du modernisme comme Henry James (aussi adapté par Merchant-Ivory) soulèvent des questions sur les liens qu'entretient le cinéma de fiction avec la littérature. L'intérêt du heritage cinema pour des auteurs comme Forster ou encore Virginia Woolf, précédemment ignoré par l'industrie cinématographique interroge sur le rapport patrimonial du cinéma avec le canon littéraire.

L'adaptation d'*Orlando* par Sally Potter en 1992 ou encore celle de *Mrs Dalloway* par Marleen Gorris sont d'abord les adaptations d'une romancière devenue classique, au même titre que Charles Dickens pour le cinéma des années 1940. Toutefois, ces deux adaptations de Woolf renvoient à deux pôles opposés du cinéma britannique dans l'approche de ce patrimoine littéraire. Dans le film de Gorris, les expérimentations narratives de Woolf, notamment son exploration de la subjectivité, des impressions sensibles et du flux des pensées, et les thèmes qui étaient contemporains en 1925 (notamment le traumatisme de la Première Guerre mondiale et le difficile réajustement des anciens combattants à la vie civile) sont fondus dans l'esthétique patrimoniale du heritage cinema. La reconstitution de l'époque édouardienne et de l'entre-deux guerre s'inscrit nettement dans la lignée des adaptations de Forster par Ivory ou de films comme *Les Chariots de feu* (*Chariots of Fire*, Hugh Hudson, 1981). L'attention portée à l'exploration d'une subjectivité féminine à travers la combinaison de flashbacks, de surimpression et de monologue intérieur en voix off peut rappeler les woman's films de David Lean, même si la structure est infiniment plus épisodique que la dramaturgie soigneusement orchestrée d'un film comme *Brève Rencontre*. La représentation des hallucinations de Septimus Warren Smith

[905] Laurent Mellet, *op. cit.*, pp. 251-286.

(Ruppert Graves), jeune homme qui s'est voulu poète, et désormais ancien soldat hanté par le souvenir des tranchées et la mort de son ami au combat, passe par des procédés analogues à ceux employés dans *La Fille de Ryan* pour restituer le traumatisme de Doryan. On retrouve donc les flashbacks sonores déclenchés par les bruits environnants (par exemple, le son acousmatique d'une voiture devient explosion et tirs de mitrailleuse) et l'utilisation du ralenti pour appuyer les souvenirs ou les hallucinations renvoyant à la guerre, ainsi que les gros plans sur le visage tordu de douleur de Ruppert Graves. Ralentis et gros plans n'ont d'autres fonctions ici que d'appuyer l'émotion pathétique et rattachent ainsi *Mrs Dalloway* à la même tradition mélodramatique du cinéma britannique que les films de Lean.

Ce qui frappe particulièrement dans le *Mrs Dalloway* de 1997, au-delà de la reconstitution d'époque, c'est, la façon dont le film mobilise des procédés classiques tels que la surimpression ou les transitions en fondu enchainé pour marquer le passage du présent au passé, alors qu'en 1970 et en 1984 des films comme *La Fille de Ryan* ou *La Route des Indes* s'en passait, suggérant leur intégration partielle d'une grammaire cinématographique plus moderne. Le recours à ces procédés classiques signale un éloignement du cinéma moderne et une volonté de s'ancrer dans la tradition du mélodrame classique et du *woman's film*, le style devenant lui aussi l'objet même de la reconstitution nostalgique. À l'opposée, Sally Potter qui vient du cinéma expérimental, opte, avec *Orlando*, son premier film commercial, pour une approche plus iconoclaste à l'égard des conventions du *heritage film* en exaltant l'étrangeté moderniste du roman de Woolf. L'ampleur du récit (qui embrasse quatre siècles d'histoire), les paysages exotiques (dont la Russie et le désert), pourraient évoquer le cinéma épique de Lean, mais la narration épisodique, les acteurs travestis (Tilda Swinton dans le rôle-titre, Quentin Crisp dans le rôle d'Elizabeth Ire) et leur jeu antinaturaliste, ainsi que la composition symétrique des plans soulignent l'artificialité de la mise en scène rappelle les débuts expérimentaux de la réalisatrice autant que les cinémas de Derek Jarman (*Caravaggio*, 1986) ou de Peter Greenaway (*Meurtre dans un jardin anglais*, 1982). Toutefois, comme le remarque Jean François Baillon[906], les remerciements adressés à Michael Powell à la fin du film suggèrent une autre filiation britannique, tout aussi romantique que David Lean : le cinéma de Michal Powell et Emeric Pressburger.

Contemporain de Lean qui a monté son film *49e parallèle* (*49th parallel*, 1941), Michael Powell est, avec le scénariste Emeric Pressburger, une autre figure majeure du cinéma

[906] Jean François Baillon et N.T. Binh, *Dictionnaire du cinéma britannique*, *op. cit.*, p. 480.

britannique classique dont les liens avec le romantisme pourraient aussi faire l'objet d'une étude de cas tout comme David Lean. En effet, dans *A Mirror for England*, Raymond Durgnat classe Michael Powell parmi les romantiques aux côtés de David Lean[907]. Le ballet des *Chaussons rouges* (*The Red Shoes*, 1948) et le film opéra *Les contes d'Hoffman* (*The Tales of Hoffmann*, 1951) témoignent non seulement de la filiation musicale et littéraire de Powell avec le romantisme et suggère l'adhésion à l'idéal romantique de l'œuvre d'art total (*gesamtkuntswerk*) traduit par une esthétique fondée sur synesthésie et les correspondances entre tous les paramètres esthétiques du film (le son, l'image, la couleur, les décors, le cadre, le mouvement), afin d'offrir au spectateur une expérience totale[908]. Les films de Powell, avec et sans Pressburger, s'écartent du réalisme valorisé par la critique britannique dans les années 1940 comme principal critère du cinéma de qualité et ce cinéma, à l'inverse de celui de Lean a pu être accusé de mauvais goût[909]. Durgnat, dans son survol des « romantiques » du cinéma britannique, contraste le « blanc » de David Lean avec la couleur de « Powell »[910]. Pour le critique, Powell incarne un romantisme débridé qui laisse libre cours aux excès du mélodrame et les amplifie par ses expérimentations formelles avec la couleur, les effets de choc ou la dimension réflexive de ses fictions et de sa mise en scène. Le cinéma de Lean, s'il relève bien aussi du mode mélodramatique, se distingue par une volonté d'en tempérer les excès derrière un réalisme apparent et en maintenant le primat de la narration, quand le foisonnement formaliste des films de Powell peut occasionnellement échapper à la stricte fonctionnalité narrative pour une esthétique des sens et une réflexion sur la nature de l'art.

Les deux œuvres se rejoignent néanmoins dans la récurrence de certaines figures, notamment le conflit du désir et du devoir chez des héroïnes dont les aspirations contradictoires les rapprochent des personnages bovarystes chez Lean, à l'image de Victoria Page dans *Les chaussons rouges* dont le destin tragique tiens dans l'incapacité à concilier l'appel irrépressible de l'art (la danse) et son mariage. Dans *Le Narcisse noir* (*Black Narcissus*, 1947), le sublime des sommets himalayens et l'exotisme sensuel de l'environnement indien éloignent les nones de leur devoir spirituel. Le paysage s'ajoute ainsi aux éléments romantiques communs qui relient les deux cinéastes. Toutefois, on peut relever le contraste entre l'Inde reconstitué en studio du film de Powell et Pressburger, et les tournages en décors naturels des films épiques

[907] Raymond Durgnat, *op. cit.*., pp. 249-251.
[908] Andrew Moor, *Powell & Pressburger, A Cinema of Magic Spaces*, Londres, IB Tauris, 2005, pp. 177-1778.
[909] John Ellis, « The Quality Film Adventure: British Critics and the Cinema, 1942-8 » in Andrew Higson (dir), *Dissolving Views*, *op. cit.*., pp. 66-93.
[910] Raymond Durgnat, *op. cit.*., pp. 249-251.

de Lean. Les films de Lean n'ont pas moins recourt aux trompe-l'œil que ceux de Powell mais ils les dissimulent derrière une apparente vraisemblance en accord avec les normes du cinéma narratif classique. Si Powell s'intègre lui aussi au paradigme classique son refus d'être borné par des normes de vraisemblances et de réalisme, l'accent mis sur les sensations et la synesthésie, ainsi que sur la synthèse des arts annoncent à plus d'un titre, les expérimentations plastiques de Derek Jarman ou de Peter Greenaway, autant que, sur un mode plus « grand public » (et plus proche en cela du cinéma de Powell), les excès de Ken Russell qui affichent aussi, dans le rapport entre l'image et la musique, la tentation de l'œuvre d'art totale.

Le romantisme leanien est, quant à lui, moins flamboyant dans ses débordements parce que plus assujetti à une forme romanesque : il repose sur un équilibre entre l'émotion mélodramatique et un réalisme relatif, qui peut être totalement stylisé, mais reste assujetti à la logique narrative de l'image-action. Les heritage films peuvent ainsi apparaitre à certains égards comme les héritiers de cet équilibre classique, qu'ils expriment dans une veine nostalgique qui se loge aussi bien dans la reconstitution minutieuse du passé que dans la revendication d'un cinéma de qualité dont Lean, en tant qu'adaptateur de grands classiques littéraires qui aborde aussi des sujets historiques et sérieux avec des personnages complexes, dans des films qui se veulent techniquement irréprochables, est dans le cinéma britannique un représentant emblématique. La nostalgie romantique qui imprègne le cinéma de Lean à travers l'articulation de la mémoire individuelle et de la mémoire collective (l'Histoire comme véhicule d'une rêverie, aspiration à l'absent vers une époque révolue jugée plus héroïque ou plus civilisée) se retrouve d'ailleurs dans certains *heritage films*. Le classicisme peut être anachronique d'un film comme *Mrs Dalloway* de Marleen Gorris est le signe de cette aspiration nostalgique à un cinéma de qualité qui s'identifierait avec l'époque révolue du cinéma classique et qui serait alors réfléchie diégétiquement par les flashbacks associés au personnage principal vers sa jeunesse et vers l'époque édouardienne avant-guerre. L'évocation plus ou moins directe de ce classicisme cinématographique semble participer parfois au renforcement du sentiment nostalgique. Par exemple, la structure d'un film comme *Les chariots de feu* parait calquée sur le modèle de *Lawrence d'Arabie* en commençant pat l'enterrement du protagoniste où l'on voit plus âgés les personnages qui l'ont connu dans sa jeunesse à l'époque de sa gloire. Toutefois, alors que dans le film de Lean le prologue met en évidence l'insaisissabilité de Lawrence, l'ambiguïté qui l'entoure et questionne même les honneurs qui lui sont rendus post-mortem, ici l'hommage rendu au défunt, l'introduction progressive du célèbre thème de Vangelis et le fondu

enchainé suivi de la course des athlètes sur la plage filmée au ralenti accentuent le sentiment élégiaque, à l'opposée des incertitudes du prologue de *Lawrence d'Arabie*.

Plus récemment, l'évocation des années 1950 par Terence Davies dans son adaptation de la pièce de Terence Rattigan *The Deep Blue Sea* passe en grande partie par des allusions au cinéma de la période classique, britannique et étatsunienne, et plus spécifiquement, comme le remarque Wendy Everett, aux mélodrames hollywoodiens ou britanniques comme *Lettre d'une inconnue* ou *Brève Rencontre*[911]. La présence de ce dernier est particulièrement prégnante au point de représenter un hypotexte presque aussi important que la pièce de Rattigan. Terence Davies reconnait avoir cité deux plans du film de Lean (lorsque le personnage de Rachel Reisz est assis dans le salon conjugal avec son mari et le défilement des lumières du train sur son visage dans le métro en écho à la tentative de suicide chez Lean), mais le thème de l'adultère, le thème du suicide, la structure en flashback et le choix d'une pièce musicale résolument néoromantique (le *concerto pour violon* de Samuel Barber) évoquent également le film de Lean. Une analyse en miroir des deux films permettrait de mettre en évidence la relation qu'un certain cinéma britannique contemporain entretien avec son patrimoine cinématographique dont l'imagerie semble devenir ici le prisme principal à travers lequel est aborde le passé, en même temps qu'elle éclairerait les continuités et les contrastes entre les représentations et les contions narratives, idéologiques de la nostalgie chez David Lean et chez Terence Davies.

Plus généralement, le cinéma de Terence Davies aussi bien dans ses adaptations littéraires depuis *The Neon Bible* (1995) que dans ses premiers films autobiographiques, semble établir un pont entre la tradition mélodramatique du woman's film et des formes plus modernistes dans leur fragmentation du récit et leur dimension réflexive. L'ouverture de *Distant Voices, Still Lives* (1988), composée d'un plan fixe devant le seuil d'une maison sous la pluie, puis d'un second long plan fixe à l'intérieur, présente de fortes similitudes avec la scénographie des intérieurs que nous avons analysé dans des films comme *Heureux mortels* ou *Madeleine*. Dans le deuxième plan sur le hall d'entrée face à l'escalier, nous voyons une femme sortir de la pièce de droite pour appeler ses enfants dans les escaliers, avant d'entendre des bruits de pas, puis des voix qui semblent descendre dans la direction de la caméra bien que les personnages restent invisibles. Une voix de femme s'élève et commence à chanter, la caméra se met alors en mouvement et effectue un travelling avant suivi d'un panoramique à 180° pour s'arrêter sur

[911] Wendy Everett, « Hidden Worlds and Unspoken Desire : Terence Davies and Autobiographical Discourse », in David Roche et Isabelle Schmitt-Pitiot, *Intimacy in Cinema*, Jefferson, McFarland & Company Inc. Plubishers, 2014, pp. 179-191.

la porte d'entrée fermée. Si l'évocation sonore d'une présence fantomatique que nous ne voyons jamais à l'écran rompt avec l'approche réaliste de Lean, le mouvement de la caméra qui explore l'espace déserté du foyer évoque le travelling d'ouverture et de clôture d'*Heureux mortels*. Dans les deux films, l'espace vide de la maison exprimant un sentiment d'impermanence, une certaine mélancolie devant le passage du temps qui est justement au cœur de leurs récits. Ces échos invitent à explorer les possibles continuités entre le romantisme intimiste des mélodrames britanniques de Lean, et les explorations apparemment plus modernistes de la mémoire et du temps des films de Terence Davies.

La veine plus extravertie des films épiques avec les grandes fresques romanesques comme *Docteur Jivago* ou *La Fille de Ryan* trouve un prolongement selon Pierre Berthomieu dans le spectaculaire de l'Histoire, et surtout du paysage comme expérience de la sidération et du mystère cosmique, dans les fresques historiques de Ridley Scott, ou encore dans le mysticisme panthéisme de Terence Malick, le cinéma de Steven Spielberg, de Kenneth Brannagh ou encore de Joe Wright[912]. C'est ce dernier exemple que nous voudrions mettre en avant, car les films de Wright en particulier *Orgueil et Préjugés* (*Pride and Prejudice*, 2005), *Reviens-Moi* (*Atonement*, 2007) ou plus récemment *Les heures sombres* (*The Darkest Hour*, 2017) offrent dans le cinéma contemporain la continuation d'une veine romantique sentimentale, parfois associée à l'épique, dans un style maniériste qui convoque explicitement de nombreuses références cinématographiques parmi lesquels Lean qui est convoqué justement pour ses résonnances romantiques. Wright lui-même cite Lean comme un modèle d'une poétique romantique (« Je ressentais le monde de David Lean comme un monde qui m'apportait des univers magiques, beaux et séduisants, peuplés d'hommes chargés de poésie, de femmes rêveuses et de gestes héroïques[913]. ») dont il entend nourrir son cinéma lorsqu'il affirme avoir demandé à Keira Knightley et James McAvoy, les acteurs principaux de *Reviens-moi*, de regarder la performance de Celia Johnson dans *Ceux qui servent en mer* et *Brève Rencontre*. L'adaptation du roman métafictionnel et postmoderne *Expiation* (*Atonement*, 2001) de Ian McEwan effectue une romantisation mélodramatique et romanesque similaire au traitement de dans *Ceux qui servent en mer* ou *Docteur Jivago*, l'accent étant mis sur le mélodrame familial encadré par la grande Histoire.

[912] Pierre Berthomieu, *Hollywood moderne*, *op. cit.*, p. 624-629.
[913] Louise Cohen, « David Lean, with his glamorous, beautiful worlds, is my hero », entretien avec Joe Wright, Londres, *The Times*, 5 juin 2008, cité par Pierre Berthomieu, *Before the Epic, David Lean et l'âge d'or du cinéma britannique*, Paris, Carlotta Films, 2011, p. 31.

C'est toutefois dans *Orgueil et préjugés* et *Les heures sombres* que se trouvent les prolongements romantiques les plus évidents autour du paysage et des sentiments pour le premier, et de la figure du grand homme pour le second. *Orgueil et préjugés* décline plusieurs variations autour de motifs empruntés au cinéma de Lean. C'est d'abord l'ouverture du film qui repend celle de *La Fille de Ryan*, le spectacle de l'aube avec l'apparition progressive du soleil qui découvre plus précisément les contours d'une clairière jusque-là plongée dans l'ombre, suivie par la première apparition d'Elizabeth Bennett (Keira Knightley) qui marche dans la nature plongée dans la lecture d'un livre comme Rosy Ryan. Le lever du soleil, la présence de la jeune fille lisant, le thème au piano, plantent un décor romantique où le paysage apparait progressivement avant de dissoudre dans les rayons aveuglants du soleil est la métaphore que dans le film de Lean, de l'éveil des sens de la jeune fille. Contrairement au protagoniste du roman, la Elizabeth de Wright est d'emblée posée comme une personne sensible et rêveuse, ironique en société, mais profondément romantique. Plus tard, elle s'amuse à souffler sur une plume blanche et une gerbe de feu jaillit à l'écran alors que nous voyons au crépuscule l'entrée d'un château où va se dérouler un bal dans une allusion au motif de l'allumette dans *Lawrence d'Arabie* et *La Fille de Ryan* ; il revient encore une seconde fois lorsqu'Elizabeth souffle la bougie de sa chambre avant de se retrouver au bord d'une falaise dans un paysage immense ou elle apparait fragile et isolée comme souvent les protagonistes de Lean. Ces citations directes tendent à tirer l'intrigue et les personnages austeniens vers un romantisme sentimental qui n'est pas forcément présent dans le texte d'origine. L'immensité sublime du paysage exalte la mélancolie de l'héroïne et l'atmosphère météorologique varie au gré de ses sentiments.

La référence à Lean dans *Les heures sombre*s, le biopic consacré aux premières semaines de Churchill en tant que Premier ministre, est à nouveau convoquée pour ses connotations romantiques afin d'exalter l'aura héroïque du grand homme. L'enchainement entre un très gros plan du regard de Churchill dirigé vers la fenêtre de son bureau londonien affirmant que « la France doit être sauvée » et un long travelling en plan d'ensemble et en plongée zénithale sur les routes de France envahies par les réfugiés fuyant l'armée allemande, évoque le raccord de l'allumette dans *Lawrence d'Arabie*. Chez Lean, le souffle de Lawrence enjambe la coupe et relient les deux plans, ici ce sont les mots de Churchill qui se retrouvent sur les images aériennes de la France. On retrouve le motif du regard, capable d'appeler dans le plan suivant la vision des événements, tandis que l'ellipse et le chevauchement de la coupe et du dialogue suggèrent la performativité de la parole de Churchill. La scène ne montre pas le sauvetage de la France, mais au contraire des images de déroute et de fuite qui suggère la

capacité de Churchill à changer le cours l'histoire par ses actions, et donc de transformer un personnage initialement présenté comme un homme plein de failles (alcoolisme, opportunisme) en incarnation héroïque de la nation britannique et de la ténacité face à la menace nazie et en sauveur de l'Europe. Comme dans *Les chariots de feu*, la dimension critique qui accompagne toujours l'exaltation romantique chez Lean, son revers bovaryste, s'efface au profit de la glorification finale de Churchill en héros romantique, qui, par sa capacité à manipuler les mots, parvient à transcender la défaite pour se saisir de l'Histoire et en dicter le cours. Dans *Orgueil et préjugés*, la référence à Lean opère presque comme une « synecdoque » du romantisme, nous invitant à projeter leur lyrisme sentimental ou leurs qualités épiques sur les œuvres dont les films sont tirés.

Le geste de Wright dans sa façon de jouer avec les citations et d'en redéployer les motifs fétichise tout autant le modèle leanien qu'un film comme *The Deep Blue Sea* qui en font un objet à pasticher et à reconstituer au même titre que l'époque historique dans laquelle est ancré le récit. Pour discutables que puissent être certains de leurs développements, ces deux œuvres, celle de Wright et Davies, posent à travers la référence leanienne, la question de l'héritage du cinéma classique et de ses inspirations romantiques. En tant que grand spectacle narratif, le cinéma s'est développé à partir de formes héritées du romantisme, ou qui se sont définies par rapport à lui : le mélodrame, le roman historique, le roman réaliste ou encore l'opéra. Nos analyses ont montré comment les structures du classicisme cinématographique offre un véhicule propice au redéploiement de certaines questions romantiques, par exemple la grande et la petite forme de l'image-action et la dialectique romantique du fragment et de la totalité, du fini et de l'infini. De même, la centralité mélodramatique témoigne de la persistance au sein d'une modernité de plus en plus fragmentée de la quête romantique du sens, la tentative d'éclairer les réalités contingentes à l'aune « d'un drame cosmique supérieur » pour reprendre la formule de Brooks. Mais, le cinéma en tant qu'outil de reproduction mécanisé reste l'incarnation d'un âge où triomphent la technique et l'industrie, un pur produit de la modernité, qui s'est pourtant tenu, dans ses formes les plus répandues et populaires, à l'écart des recherches esthétiques inspirées par cette modernité.

Si l'on peut expliquer l'appel aux formes du siècle précédent en partie par les impératifs commerciaux d'un art industriel qui poussent à favoriser les formules éprouvées par rapport aux expérimentations de l'avant-garde, nos analyses ont surtout cherché à interroger à travers une œuvre grand public, mais qui affirme aussi par ses liens avec la littérature et ses emprunts occasionnels à la peinture, son aspiration à une forme de légitimité culturelle, la possibilité de

préserver l'intégrité d'un idéal romantique dans un contexte moderniste. Les ponts que nous avons voulu suggérer entre des œuvres contemporaines mais très différentes comme celles de Joe Wright et de Terence Davies prolongent ce questionnement autour de l'influence continue du romantisme jusqu'au XXIe siècle. La persistance des formes et du discours romantiques, aussi bien dans le cinéma grand public que dans des œuvres formellement plus proches des expérimentations modernistes ou dans certains cas postmodernistes suggère la pertinence du questionnement initié par Durgnat autour de la présence d'une veine romantique et d'une veine moraliste dans le cinéma britannique, et poursuivi par John Orr sous la forme d'une tension, selon nous plus pertinente, entre romantique et moderniste. Toutefois la prégnance du romantisme dans le cinéma classique et chez ses continuateurs aujourd'hui, mais aussi dans des œuvres qui s'en écartent ostensiblement, invite peut-être à reformuler la dichotomie romantique/moderniste, en demandant plutôt si la tension n'est pas entre différents types de romantisme, dont le modernisme ne serait que l'une des variations possibles.

Filmographie de David Lean

Ceux qui servent en mer (*In Which We Serve*), 1942, produit par Two Cities Films ; producteurs : Noel Coward ; producteur associé : Anthony Haelock-Allan ; réalisateurs : Noel Coward et David Lean ; scénario : Noel Coward ; photographie : Ronald Neame ; monteuse : Thelma Myers ; son : C.C. Stevens ; musique : Noel Coward ; durée 113 minutes ; Distributeur : British Lion ; interprétation : Noel Coward, John Mills, Bernard Miles, Celia Johnson, Kay Walsh. DVD, Nanterre, Elephant Films, 2015.

Heureux Mortels (*This Happy Breed*), 1944, produit par : Cineguild ; producteur : Noel Coward ; producteur délégué : Anthony Havelock-Allan ; réalisateur : David Lean ; scénario : Noel Coward (d'après sa propre pièce) ; photographie : Ronald Neame ; monteur : Jack Harris ; son : C.C. Stevens, John Cook, Desmond Dew ; musique : Muir Matheson, Clifton Parker ; durée : 118 min ; Distributeur : Eagle-Lion Gaumont ; interprétation : Robert Newton, Celia Johnson, John Mills, Kay Walsh, Alison Leggatt, Amy Verness, Stanley Holloway, Eileen Erskine, John Blythe.

L'Esprit s'amuse (*Blithe Spirit*), 1944, produit par Cineguild ; producteur délégué : Anthony Havelock-Allan ; réalisateur : David Lean ; scénario : Noel Coward (d'après sa propre pièce) ; photographie : Ronald Neame ; monteur : Jack Harris ; son : John Cooke ; musique : Richard Addinsell ; durée : 96 minutes ; distributeur : General Films Distributors ; interprétation : Rex Harrison, Constance Cummings, Kay Hammond, Margeret Rutherford. DVD, Paris, Carlotta Films, 2011.

Brève Rencontre (*Brief Encounter*) 1945, produit par Cineguild, producteurs délégués : Anthony Havelock-Allan et Ronald Neame ; réalisateur : David Lean ; scénario : David Lean, Ronald Neame, Anthony Havelock-Allan d'après la pièce Still Life de Noel Coward ; photographie : Robert Krasker ; Monteur : Jack Harris ; durée : 86 minutes ; distributeur : Eagle-Lion ; interprétation : Celia Johnson, Trevor Howard, Cyril Raymond, Stanley Holloway, Joyce Carey. DVD, Paris, Carlotta Films, 2011.

Les Grandes espérances (*Great Expectations*, 1946) ; produit par Cineguild pour J. Arthur Rank Org. ; producteur executif : Anthony Havelock-Allan ; producteur : Ronald Neame ;

réalisateur : David Lean ; scénario : David Lean, Ronald Neame, Anthony Havelock Allan, Kay Walsh et Cecil McGivern d'après le roman de Charles Dickens ; photographie : Guy Greene ; direction artistique : John Byan ; monteur : Jack Harris ; durée : 118 minutes ; distributeur : General Film Distributor ; interprétation : John Mills, Anthony Wager, Jean Simmons, Valerie Hobson, Martita Hunt, Finlay Currie, Bernard Miles, Francis L. Sullivan. DVD, Paris, Filmedia, 2014.

Oliver Twist, 1948 ; produit par Cineguild pour J. Arthur Rank Org. ; producteur : Ronald Neame ; réalisateur : David Lean ; scénario : David Lean et Stanley Haynes d'après le roman de Charles Dickens ; photographie : Guy Greene ; direction artistique : John Byan ; monteur : Jack Harris ; Durée : 116 minutes (104 minutes : version américaine en raison des coupures dues aux séquences jugées antisémites) ; distributeur : Eagle Lion ; interprétation : John Howard Davies, Alec Guinness, Robert Newton, Kay Walsh, Francis L. Sullivan, Henry Stephenson. DVD, Paris, Filmedia, 2014.

Les Amants passionnés (*The Passionate Friends*, 1949) ; produit par Cineguild pour J. Arthur Rank Org. ; producteur : Ronald Neame ; réalisateur : David Lean ; scénario : Eric Ambler d'après le roman de H. G. Wells ; photographie : Guy Greene ; direction artistique : John Byan ; monteurs : Jack Harris et Geofrey Foot ; musique : Richard Addinsell ; durée 91 minutes ; distibuteur : General Film Distributors ; interprétation : Ann Todd, Claude Rains, Trevor Howard, Isabel Dean, Betty Ann Davies. DVD, Paris, Carlotta Films, 2011.

Madeleine, 1950 ; produit par Cineguild ; producteur : Stanley Haynes ; réalisateur : David Lean ; scénario : Stanley Haynes et Nicholas Phipps ; photographie : Guy Greene ; direction artistique : John Byan ; monteur : Geofrey Foot ; musique : William Alwyn ; durée 114 minutes ; distributeur : General Film Distributors ; interprétations : Ann Todd, Ivan Desny, Norman Woland, Leslie Banks, Barbara Everest. DVD, Paris, Carlotta Films, 2011.

Le Mur du son (*The Sound Barrier*), 1952 ; produit par London Films ; producteur : David Lean ; producteur exécutif : Norman Spencer ; réalisateur : David Lean ; scénario : Terence Rattigan ; directeur de la photographie : Jack Hildyard ; direction artistique : Vincent Korda ; monteur : Geofrey Foot ; musique : Malcolm Arnold ; durée : 118 minutes ; distributeur : British Lion ; interprétation : Ralph Richardson, Ann Todd, Nigel Patrick ; John Justin ; Jess Peel ; Dinah Sheridan ; Joseph Tomelty. DVD, Paris, studio canal, 2020.

Chaussure à son pied (*Hobson's Choice*), 1954 ; produit par London Films ; producteur : David Lean ; producteur exécutif : Norman Spencer ; réalisateur : David Lean ; scénario : David Lean, Norman Spencer, Wynard Browne d'après la pièce de Harold Brighouse ; photographie : Jack Hildyard ; monteur : Peter Taylor ; musique Malcolm Arnold ; durée 107 minutes ; distributeur : British Lion ; interprétation : Charles Laughton, John Mills, Brenda de Banzie, Daphné Anderson. DVD, Paris, Tamasa, 2019.

Vacances à Venise (*Summertime*), 1955 ; produit par London Film ; productrice : Ilya Lopert ; producteur executif : Norman Spencer ; réalisateur : David Lean ; scénario : David Lean et H. E. Bates d'après la pièce Time of the Cuckoo d'Arthur Laurents ; monteur : Peter Taylor ; musique : Alessandro Cicognini ; durée : 100 minutes ; distributions : British Lion et United Artist ; interprétation : Katharine Hepburn, Rossano Brazzi, Isa Miranda, Darren McGaven, Mari Alson. DVD, Paris, Carlotta Films, 2011.

Le Pont de la rivière Kwai (*The Bridge on the River Kwai*), 1957 ; produit par Horizon Pictures ; producteur : Sam Spiegel ; réalisateur : David Lean ; scénario : Michael Wilson, Carl Foreman d'après le roman de Pierre Boulle ; photographie : Jack Hildyard ; monteur John Cox et John Mitchell ; musique : Malcolm Arnold ; durée : 161 minutes ; distributeur : Columbia ; interprétation : Alec Guinness, Sessue Hayakawa, William Holden, Jack Hawkins, James Donald, Geoffrey Horne, Andre Morell, Ann Sears. DVD, Paris, Sonny Pictures France, 2017.

Lawrence d'Arabie (*Lawrence of Arabia*), 1962 ; produit par Horizon Pictures ; producteur : Sam Spiegel ; réalisateur : David Lean ; scénario : Robert Bolt, Michael Wilson ; photographie : Freddie Young ; monteuse : Anne V. Coates ; directeur artistique : Eddie Fowlie ; musique : Maurice Jarre ; durée 1962 : 222 minutes, réédition 1971 : 187 minutes, restauration de 1989 : 217 minutes ; distributeur : Columbia ; interprétation : Peter O'Toole, Alec Guinness, Omar Shariff, Anthony Quinn, Jack Hawkins, Claude Rains, Anthony Quayle, Arthur Kennedy, Donald Wolfit. DVD, Paris, Sonny Pictures France, 2009.

Docteur Jivago (*Doctor Zhivago*), 1965 ; produit par Carlo Ponti et David Lean ; producteur executif Arvid L. Griffen ; Produteur Carlo Ponti ; réalisateur : David Lean ; scénario : Robert Bolt d'après le roman de Boris Pasternak ; photographie : Freddie Young ; monteur : Norman Savage ; musique : Maurice Jarre ; durée : 193 minutes ; distributeur : Metro-Goldwyn-Mayer ; interprétation : Omar Sharif, Julie Christie, Rod Steiger, Tom Courtenay, Ralph Richardson,

Alec Guinness, Geraldine Chaplin, Rita Tushingham. DVD, Paris, Warner Bros Home Entertainment France, 2010.

La Fille de Ryan (*Ryan's Daughter*), 1970 ; produit par Faraway Productions-MGM ; producteur : Anthony Havelock-Allan ; producteur executif : Roy Stevens ; réalisateur : David Lean ; scénario : Robert Bolt ; photographie : Freddie Young ; monteur : Norman Savage ; direction artistique : Roy Walker ; musique : Maurice Jarre ; durée 206 minutes ; distributeur : Metro-Goldwyn-Mayer ; interprétation : Sarah Miles, Robert Mitchum, Trevor Howard, Christopher Jones, John Mills, Leo McKern, Barry Foster. DVD, Paris, Warner Bros Entertainment France, 2006.

La route des Indes (*A Passage to India*), 1984 ; produit par Emmie Films et HBO ; producteurs : John Brabourne et Richard B. Goodwin ; producteurs executifs : John Heyman et Edward Sands ; réalisateur : David Lean ; scénario : David Lean d'après le roman de E. M. Forster ; musique : Maurice Jarre ; photographie : Ernest Day ; monteur : David Lean ; durée 163 minutes ; distributeur : Columbia ; interprétation : Judy Davis, Victor Banerjee, Peggy Ashcroft, James Fox, Alec Guinness, Nigel Havers, Richard Wilson, Antonia Pemberton, Michael Culver. DVD, Paris, Carlotta Films, 2013.

Bibliographie

Sur David Lean

Ouvrages :

Michael Anderegg, *David Lean*, Boston, Twayne Publishers, 1984.

Pierre Berthomieu, *Before the Epic, David Lean et l'âge d'or du cinéma britannique*, Paris, Carlotta Films, 2011.

Steven C. Caton, *Lawrence of Arabia, a film's anthropology*, University of California Press, 1999.

Ian Christie, *Docteur Jivago*, Londres, BFI, 2015.

Medhi Derfoufi, *L'esthétique de l'altérité dans le cinéma de David Lean, du Pont de la rivière Kwai (1954) à La route des Indes (1984)*, thèse de doctorat dirigée par Giusy Pisano soutenue en 2012, Université Paris-Est.

Richard Dyer, *Brief Encounter*, Londres, BFI Publishing, 1993.

Kevin Jackson, *Lawrence of Arabia*, Londres, British Film Institute, 2007.

Sandra Lean et Barry Chattington, *David Lean : un portrait intime*, St-Sulpice, édition Airelles, 2003.

Catherine Moraïtis, *The Art of David Lean, A Textual Analysis of Audio-Visual Structure*, Bloomington, AuthorHouse, 2004.

Gerard Pratley, *The Cinema of David Lean*, South Brunswick, Barnes, 1974

Constantine Santas, *The Epic Films of David Lean*, Plymouth, Scarecrow Press, 2012.

Alain Silver et James Ursini, *David Lean and His Films*, Los Angeles, Silman-James Press, 1991.

Stephen Silverman, *David Lean*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1989

Michael Tanner, *Troubled Epic, On Location With Ryan's Daughter*, Cork, The Collins Press, 2007, 2012.

Adrian Turner, *The Making of David Lean's Lawrence of Arabia*, Londres, Dragon's World, 1994

Mélanie Williams, *David Lean*, Manchester, Manchester University Press, Manchester, 2014.

Articles et chapitres d'ouvrages:

Nigel Andrews, « Ryan's Daughter », *Monthly Film Bulletin,* Vol. 38, No. 444, 1971, p. 13.

David Barber. Lawrence of Arabia (1962): A Dying Empire's Cri de Cœur » in *Film & History: An Interdisciplinary Journal* 47.1, 2017, pp. 28-45.

Elizabeth de Cacqueray, « Un voyage à la rencontre de l'Inde ou de soi-même ? La lecture de *A Passage to India* selon David Lean (1984) », René Gardies (dir), *Cinéma et Voyage*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 197-211.

Vincent Canby, « Sarah Miles Stars in Lean's 'Ryan's Daughter' » in *The New York Times*, 1970 https://www.nytimes.com/1970/11/10/archives/sarah-miles-stars-in-leans-ryans-daughter.html, consulté pour la dernière fois le 29/07/2023.

Ronny Chester, Sarah Miles, « Entretien avec Sarah Miles », *DVDclassik*, 16 aout 2013 https://www.dvdclassik.com/article/entretien-avec-sarah-miles, consulté pour la dernière fois le 29/07/2023.

Jay Cocks, « Adventures in the Dream Department », (*TIME*, 31 décembre 1984) in Steven Organ (dir), *David Lean: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009, pp. 58-66,

Richard Combs, « David Lean et *Vacances à Venise* » in *Typiquement British, Le cinéma britannique*, N.T. Binh et Philippe Pilard, Paris, Centre Pompidou, 2000, pp.141-144.

Katharyn Crabbe, « Lean's *Oliver Twist* : novel to film » in *Film Criticism*, Vol. 2, No. 1, 1977, pp. 46-51.

Bosley Crowther, « Screen: A Desert Warfare Spectacle », in *New York Times*, 1962 https://www.nytimes.com/1962/12/17/archives/screen-a-desert-warfare-spectaclelawrence-of-arabia-opens-in-new.html, consulté pour la dernière fois le 27/07/2023.

Des O'Rawe, « Venice in Film: The Postcard and the Palimpsest », in *Literature/Film Quarterly*, Vol. 33, No. 3, 2005.

Roger Ebert, « Ryan's Daughter », 20 Décembre, 1970, https://www.rogerebert.com/reviews/ryans-daughter-1970, consulté pour la dernière fois le 25/07/2023.

Fidelmina Farley, « Ireland the Past and British Cinema: Ryan's Daughter (1970) » in Claire Monk, Amy Sargeant (dir), *British Historical Cinema*, Londres, Routledge, 2002, pp. 129-143.

Hadrien Fontanaud, « Lawrence of Arabia (David Lean, 1962) and the Western : Reframing the Imperialist Hero » in Hervé Mayer, David Roche (dir), *Transnationalism and Imperialism : Endurance of the Global Western Film*, Bloomington, Indiana University Press, 2022

Graham Fuller et Nicholas Kent, « Return Passage », *Stills*, 1985, in Steven Organ (dir), *David Lean: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009, pp. 87-96

Joseph Gelmis, « A Lean Portrait: An Audio Interview with David Lean », *Sound on Film* radio program #10 Novembre 1970, transcrit dans Steven Organ, *David Lean Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009, pp. 39-51

Noël Herpe, « David Lean ou l'horizon chimérique », *Positif*, n°278, 2000, pp. 88-90.

Andrew Higson, « Re-Constructing The Nation: "This Happy Breed", 1944 » in *Special Double Issue: British Cinema 1900–1975*, *Film Criticism*, Vol. 16, No. 1/2, 1991-92, pp. 95-110.

Pauline Kael, « Bolt & Lean » in *Chroniques Européennes*, Paris, Sonatine, 2010.

David Lean, « Brief Encounter », *Penguin Film Review*, Issue 4, 1947, in Steven Organ, *David Lean: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009, pp. 139-146.

June Perry Levine, « Passage to the Odeon: Too Lean », in *Literature/Film Quarterly*, Vol. 14, N° 3, 1986, pp. 139-150

Arthur Lindley, « Raj as Romance/Raj as Parody: Lean's and Forster's "Passage to India" » in *Literature/Film Quarterly*, Vol. 20, No. 1, 1992, pp. 61-67.

Charles Reynold, « David Lean On What You Can Learn from Movies », *Popular Photography* n°42, 1958, in Steven Organ (dir), *David Lean: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009, pp. 3-6.

Steven Ross, « In Defense of David Lean », *Take One*, no. 22, 1972, in Steven Organ (dir) *David Lean: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009, pp. 54-57.

Nicolas Saada, « David Lean, un immense artiste souvent sous-estimé », *Les Inrockuptibles*, 14 Juillet 2011, https://www.lesinrocks.com/cinema/david-lean-un-immense-artiste-souvent-mesestime-39123-14-07-2011/, consulté pour la dernière fois le 27/07/2023.

Adrian Smith, « Dawn of the Jet Age in Austerity Britain: David Lean's *The Sound Barrier* (1952) », in *Historical Journal of Film, Radio and Television* Vol. 30, No. 4, 2010, pp. 487-514.

Robert Stewart, « David Lean Interview », in Steven Organ (dir), *David Lean: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009, pp. 22-33.

Christian Viviani, « David Lean, l'ami passionné », in *Positif*, n°291, 1985, pp. 2-5.

Documentaire sur Lean:

Pierre Berthomieu, *Directed by David Lean*, bonus du coffret DVD « David Lean les premiers chefs-d'œuvre », Paris, Carlotta Films, 2011.

Biographie et mémoires :

Kevin Brownlow, *David Lean*, Une vie de cinéma, tad. Catherine Gaston-Mathé, Paris, Cinémathèque Française, 2003.

Noël Coward, *Present Indicative*, Londres, Methuen Drama, 1937, 1986.

Philip Hoare, *Noël Coward A Biography*, Londres, Sinclair-Stevenson, 1995.

Adrian Turner, *Scenes From Two Lives*, Londres, Hutchinson, 1998.

Histoire, critique, et théorie du cinéma

Ouvrages et articles généraux

Emmanuelle André, *Le choc du sujet, De l'hystérie au cinéma (XIXe-XXIe siècle)*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2011

Dennis Bingham, *Whose Lives Are They Anyway, The Biopic as Contemporary Film Genre*, Rutgers University Press, 2010.

James Chapman et Nicolas J. Cull, *Projecting Empire: Imperialism and Popular Cinema*, Londres, IB Tauris, 2009.

Tim Dolin, 'The Great Uncredited: Sir Walter Scott and Cinema', in *Screening the Past*, http://www.screeningthepast.com/issue-34-first-release/the-great-uncredited-sir-walter-scott-and-cinema/, consulté pour la dernière fois le 25/07/2023.

Derek Elley, *The Epic Film, Myth and History*, Oxon, Routledge, 1984, 2014.

Luke Gibbons, « Romanticism, Realism and Irish Cinema », in Kevin Rockett, Luke Gibbons et John Hill, *Cinema and Ireland*, Londres, New York, Routledge, 1987, 2014, pp. 194-257.

Isabelle Le Corf, *Le cinéma irlandais, Une expression postcoloniale européenne*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2014.

Hélène Machinal (dir), *Le Savant fou*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

Joss Marsh, « Dickens and Film » in John O. Jordan (dit), *The Cambridge Companion to Charles Dickens*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 204-223.

David Paroissien « Dickens and the cinema », *Dickens Studies Annual*, 1978, Vol. 7, 1978

Marion Poirson-Dechonne, « Entre métaphore et phantasme, le train des ombres du cinéma » in Albert Montague (dir), *Le train des cinéastes*, *CinémAction* n°145, Condé-sur-Noireau, Editions Charles Corlet, 2012, pp. 125-129.

Albert Montague (dir), *Le train des cinéastes*, *CinémAction* n°145, Condé-sur-Noireau, Editions Charles Corlet, 2012

James Naremore, *Acteurs : le jeu de l'acteur au cinéma*, Rennes Presse Universitaire de Rennes 2014

David Roche et Isabelle Schmitt-Pitiot, *Intimacy in Cinema*, Jefferson, McFarland & Company Inc. Plubishers, 2014.

Constantine Santas, *The Epic Film from Myth to Blockbuster*, Lanham, Plymouth, Rowman and Littlefield, 2008.

Graham Smith, *Dickens and the Dream of cinema*, Manchester, Manchester University Press, 2003

David Trotter, *Cinema and Modernism*, Malden, Oxford, Victoria, Blackwell Publishing, 2007

Belen Vidal, *Heritage Film, Nation, Genre, Representation*, New York, Columbia University Press, 2012

Christian Viviani, *Le Magique et le vrai : L'acteur de cinéma, sujet et objet*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2015.

Cinéma hollywoodien

Basinger Jeanine, *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930–1960*, Middletown, Wesleyan University Press, 1995.

Pierre Berthomieu, *Hollywood moderne, le temps des voyants*, Pertuis, Rouge profond, 2011.

David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, New York, Routledge, 1985.

Jean Loup Bourget,

- *Hollywood la norme et la marge*, Paris, Nathan, 1998, 2002.
- « D'un classicisme l'autre : Poussin, Ford, Hawks » in Jean-Loup Bourget et Jacqueline Nacache, *Le classicisme hollywoodien*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2009, pp. 23-47.

Serge Chauvin, « L'éternel retour de la fiction », in Jean Loup Bourget et Jacqueline Nacache (dir) *Le Classicisme hollywoodien*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2009, pp. 39-56.

Christophe Gelly, « Film Noir and Subjectivity » in Helen Hanson, Andrew Spicer, (dir), *A Companion to Film Noir*, Malden, Oxford, Wiley-Blackwell, 2013, pp. 337-352.

Sheldon Hall et Steve Neale, *Epics, Spectacles and Blockbusters, A Hollywood History*, Detroit, Wayne States University Press, 2010.

Helen Hanson, *Hollywood Heroines*, *Women in Film Noir and the Female Gothic*, Londres, New York, IB Tauris, 2007.

Jacqueline Nacache, *Hollywood, l'ellipse et l'infilmé*, Paris, L'Harmattan, 2001.

James Naremore, *More than Night, Film Noir in its Context*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1998, 2008.

Steve Neale, *Genre and Hollywood*, Londres, Routledge, 200.

Janey Place, 'Women in Film Noir' in E. Ann Kaplan, (dir), *Women in Film Noir*, Londres, New York, Verso, 1993, pp. 47-68.

Jules Sandeau, « *The Unsinkable Kate », l'évolution de la persona de Katharine Hepburn et sa réception aux États-Unis*, thèse de doctorat dirigée par Geneviève Seillier, soutenue le 10 novembre 2017, Université Bordeaux Montaigne.

Andrew Sarris, *The American Cinema, Directors and Directions 1929–1968*, University Press of Chicago, Chicago, 1985, 1968.

Scott Simmons, *The Invention of the Western Film*, *A Cultural History of the Genre's First Half-Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Murray Smith, « Film Noir: The Female Gothic and Deception », *Wide Angle* 10, 1, 1989, pp. 62-75.

Andrew Spicer, *Film Noir*, Harlow, Pearson, 2002.

Richard Slotkin, *Gunfighter Nation*, New York, Athenaeum, 1992.

Marc Vernet, « Freud : effets spéciaux — Mise en scène : U.S.A. » in *Communications*, 1975, n° 23, pp. 223-234.

Cinema britannique

Jean François Baillon, « Du savant fou à la folie de la science: raison et déraison dans le cinéma britannique à l'âge nucléaire 1950-1965 », in Helène Machinal, *Le Savant fou*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, https://books.openedition.org/pur/52933?lang=fr, consulté pour la dernière fois le 25/07/2023.

Jean François Baillon, N.T. Bihn, *Dictionnaire du cinéma britannique*, Paris, Vendémiaire, 2023.

James Chapman, « Cinema, Propaganda and National Identity, British film and the Second World War », in Justine Ashby, Andrew Higson (dir), *British Cinema, Past and Present*, Routledge, 2000, pp. 193-206.

Mervyn Cooke, « A Bridge too far ? Music in the British War Film 1945-80 », *in Michael Baumgartner, Ewelina Boczkowska, (dir)., Music, Collective Memory, Trauma, and Nostalgia in European Cinema after the Second World War,* New York, Londres, Routledge, 2020, pp. 86-106.

Raymond Durgnat, *A Mirror for England, British Movies from Austerity to Affluence*, Londres, BFI, Palgrave MacMillan, 1970, 2011.

John Ellis,

- « British Cinema As Performance Art, Brief Encounter, Radio Parade of 1935 and the circumstance of film exhibition » in Justine Ashby, Andrew Higson, *British Cinema, Past and Present*, Londres, New York, Routledge, 2000, pp. 95-109.
- « The Quality Film Adventure: British Critics and the Cinema, 1942-8 » in Andrew Higson (dir), *Dissolving Views*, Londres, Bloomsbury, 2016, pp. 66-93.

Wendy Everett, « Hidden Worlds and Unspoken Desire : Terence Davies and Autobiographical Discourse », in David Roche et Isabelle Schmitt-Pitiot, *Intimacy in Cinema*, Jefferson, McFarland & Company Inc. Plubishers, 2014, pp. 179-191.

Sue Harper, *Women in British Cinema*, Londres, New York, Continuum, 2000.

Sue Harper, Vincent Porter, *British Cinema of the 1950s, The Decline of Deference*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

Andrew Higson, « The Heritage Film and British Cinema », in Andrew Higson (dir), *dissolving views Key Writings on British Cinema*, Londres, Bloomsbury, 2016, pp. 232-248.

Marcia Landy, *British Genres, Cinema and Society 1930–1960*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

Antonia Lant, *Blackout Reinventing Women for Wartime British Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

Jim Leach, *British Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

Andrew Moor,

- « No Place Like Home : Powell, Pressburger, Utopia » in Robert Murphy (dit), *The British Cinema Book*, Londres, British Film Institute – Palgrave Macmillan, 1997, 2009, pp. 240–246.
- *Powell & Pressburger, A Cinema of Magic Spaces*, Londres, IB Taurisg, 2005

Robert Murphy,

- *Realism and Tinsel*, Londres, Routledge, 1989, 1992.
- « The Heart of Britain: British Cinema at War » in *The British Cinema Book*, (dir) Robert Murphy, Londres, BFI, Palgrave MacMillan, 1997, 2009, pp. 223-231.

John Orr, *Romantics and Modernists in British Cinema*, Edinbourg, Edinburgh University Press, 2010.

Tom Ryall, « Rural imagery in Second World War British Cinema », in Paul Newland (dir), *British Rural Landscapes on Film*, Manchester, Manchester University Press, 2016, pp. 59-70.

Jeffrey Richards, James C. Robertson, « British Film Censorship » in Robert Murphy (dir), *The British Cinema Book*, Londres, British Film Institute – Palgrave Macmillan, 1997, 2009, pp. 67-77.

Théorie du cinéma

Emmanuelle André, *Esthétique du motif, cinéma musique peinture*, Paris, Presse Universitaire de Vincennes, 2007.

Jacques Aumont, *Du Visage au Cinema*, Paris, Editions de l'étoile, Cahiers du Cinéma, 1992.

Jacques Aumont, « The Invention of Place: Danielle Huillet & Jean Marie Straub's *Moses and Aaron* », in Martin Lefebvre (dir), *Landscape and Film*, New York, Londres, Routledge, AFI Film Readers, 2006, pp. 1-18.

André Bazin, « Théâtre et Cinéma », *Esprit*, Nouvelle série, No. 180, 6, 1951, pp. 891-905

David Bordwell,

- *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.

- *Poetics of Cinema*, Londres, Routledge, 2008.

Edward Branigan, *Point of View in the Cinema*, Berlin, De Gruyter, 1984.

James Buhler, *A Theory of the Soundtrack*, New York, Oxford University Press, 2019.

Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 2019, 2e édition.

Gilles Deleuze,

- *Cinéma 1, L'image mouvement*, Paris, Les éditions de minuit, 1983.
- *Cinéma 2, L'Image Temp*s, Paris, Editions de Minuit, 1985.

Sergei Eisenstein, *Dickens et Griffith*, trad. Marina Berger, Paris, Stalker, 2007.

André Gardies, « Le Paysage comme moment narratif » in Jean Mottet (dir), *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Champ-Vallon, 1999, pp. 141-153.

Antoine Gaudin, *L'espace cinématographique, esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015.

André Geaudreault et François Jost, *Le Récit Cinématographique*, *Films et séries télévisées*, Paris, Armand Colin, 2017 (troisième édition).

Jacques Gerstenkorn, *La Métaphore au cinéma*, *les figures de l'analogie dans les films de fiction.* Paris, Méridiens-Klincksieck, 1999.

Youssef Ishagpoor, *Le Cinéma. Histoire et théorie*, Paris, édition Verdier, 2015.

Sarah Kozlof, *Invisible Storytellers, Voice Over Narration in the American Fiction Film*, Berkeley, University of California Press, 1988.

Martin Lefebvre, « Between Setting and Landscape in the Cinema », in Martin Lefebvre (dir), *Landscape and Film*, New York, Londres, Routledge, AFI Film Readers, 2006, pp. 19-59.

James MacDowell, *Irony in Films*, Londres, Palgrave MacMillan, 2016

Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968

Yannick Mourren, *Le Flashback, analyse et histoire*, Paris, Armand Colin, 2005.

Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Visual and Other Pleasure*s, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 1989, pp. 14-26.

François Niney, *Le Subjectif de l'objectif*, Paris, Klincksieck, 2014

Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Editions Points, 2001.

Karel Reisz, *The Technique of Film Editing*, Burlington, Oxford, Elsevier Focal Press, 1953, 2010.

Paul Adams Sitney « Le paysage au cinéma, les rythmes du monde et la caméra » in Jean Mottet (dir), *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Champ-Vallon, 1999, pp. 107-140.

Robert Stam, *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Oxford, Blackwell Publishing, 2005.

Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood*, Cambridge, Londres, Harvard University Press, 1999.

Maureen Turim, *Flashback in Films, Memory and History*, Londres, Routledge, 1989, 2014.

Verstraten, Paul. « L'ellipse, catalyseur au Cinema » in Bertrand Rougé (dir), *Ellipses, blancs, silences*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1992, p. 199-207.

Virginia Woolf, « Le cinéma » (1926) in *Essais Choisis*, trad. Catherine Bernard, Paris, Gallimard, 2015, pp. 296-304.

Damien Ziegler, *La représentation du paysage au cinéma*, Paris, Bazaar&co, 2010.

Histoire, critique et théorie littéraire :

Ouvrages généraux :

Aristote, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Le Live de Poche, 1990

Martin Aurell, Michel Pastoureau (dir), *Les Chevaliers de la Table ronde, Romans arthuriens*, Paris, Gallimard, 2022.

Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, 1990.

Douglas Cardwell, « The Well-Made Play of Eugène Scribe », *The French Review*, May, 1983, Vol. 56, No. 6, 1983, pp. 876-884.

Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Points, 1965.

Monika Fludernik, « The Eigteenth-century legacy » in David Paroissien (dir), *A Companion to Charles Dickens*, Oxford, Blackwell Publishing, 2008, pp. 65-80.

Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Toronto, University of Toronto Press, 1957, 2006.

Gerard Genette, *Discours du récit*, Paris, Points, 2007.

René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Pluriel, 1961, 2010.

Florence Goyet, « Conclusion : pour une approche organique de l'épopée » in Eve Feuillebois-Pierunek (dir), *Epopée du monde, Pour un panorama (presque) général*, Paris, Classique Garnier, 2011, pp. 437-455.

Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1981.

Frances Gray, *Noël Coward*, Londres, MacMillan Publishers, 1987.

Marie-Geneviève Grossel, « Une femme à sa fenêtre : de la lyrique à l'hagiographie » in Chantal Connochie-Bourgne, *Par la fenestre : Études de littérature et de civilisation médiévale*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2003 http://books.openedition.org/pup/2205, consulté pour la dernière fois le 25/07/2023.

George Lukacs,

- *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1920, 1968.
- *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965.

Guy de Mallac, « Zhivago versus Prometheus », in *Books Abroad*, Vol. 44, No. 2, 1970, pp. 227-231.

Julian Moynahan,

- « Seeing the Book, Reading the Movie » in Michael Klein, Gillian Parker (dir), *English Novel and the movie*, New York, Ungar, 1981, pp. 143-154.
- « The Hero's Guilt: The Case of Great Expectations », *Essays in Criticism*, vol. X, issue 1, pp. 60-79.

Lynn Pickett « Dickens and Criticism » in David Paroissien (dir), *A Companion to Charles Dickens*, Oxford, Blackwell Publishing, 2008, pp. 470-485.

Catherine Naugrette, « De la *catharsis* au cathartique : le devenir d'une notion esthétique », *Tangence*, n°88, 2008, pp. 77–89.

Edward Said, *L'Orientalisme, L'Orient crée par l'Occident*, Paris, Points, 1980, 2005.

Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Points, 2001.

John G. Peters, *The Cambridge Introduction to Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

John Russell Taylor, *The Rise and Fall of the Well-Made Play*, Londres, Methuen, 1967.

Sur le romantisme

Isaiah Berlin, *Les racines du romantisme*, trad. Thomas Bourdier, Paris, R&N éditions, 1999, 2020.

Charles Baudelaire, *L'Art romantique, Littérature et musique*, Paris, Garnier-Flamarion, 1968, 2021.

Thomas Carlyle, *Les Héros : le culte des héros et l'héroïque dans l'Histoire*, trad. J.B.J Izoulet-Loubatières, Paris, Armand Colin, 1888.

Gilles Castagnés, « L'antiromantisme des premiers réalistes : originalités et contradictions » in *Romantisme*, 4, n°182, 2018, pp. 49-59.

Peter Cochran, « Byron's Influence on European Romanticism », in Michael Ferber (dir), *A Companion to European Romanticism*, Blackwell Publishing, 2005, pp.67-85.

Michel Crouzet, « Préface, Walter Scott et la réinvention du roman », in Walter Scott, *Waverley, Rob-Roy, La Fiancée de Lammermoor*, Paris, Robert Laffont, 1981.

Robert Escarpit, « Byron figure politique » in *Byron*, *Romantisme* : *revue de la société des Études romantiques*, n°7, 1974, pp.8-15.

Michael Ferber (dir) *A Companion to European Romanticism*, Oxford, Blackwell Publishing, 2005.

Lilian R. Furst, *Romanticism*, Londres, Methuen & co Ltd, 1969, 1976.

Howard Gaskill (dir), *The Reception of Ossian in Europe*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2004.

Georges Gusdorf, *Le romantisme, Tome I : Le savoir romantique* ; *Tome II : L'homme et la nature*, Paris, Payot, 1993.

Victor Hugo, « Préface », in *Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion, 1827, 1968.

Beth Lau, « Coleridge's Reflective Moonlight », *Studies in English Literature*, 1500–1900, Vol. 23, No. 4, 1983, pp. 533-548.

Yvon Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Paris, Champs-Vallon, 2007.

Maurice Levy, *Le roman « gothique » anglais 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995.

Arthur O. Lovejoy, « On the Discrimination of Romanticisms », *Publications of the Modern Language Association*, Vol. 39, No. 2, 1924, pp. 229-253.

Peter J. Manning, *Byron and His Fictions.* Detroit, Wayne State University Press, 1978.

Philip W. Martin, « Heroism and History: Childe Harold I and II and the Tales » in Drummond Bones, *The Cambridge Companion to Byron*, Cambrige, Cambridge University Press, 2004, pp. 77-98.

James C. Mckusick, « Nature » in Michael Ferber (dir), *A Companion to European Romanticism*, Oxford, Blackwell Publishing, 2005, pp. 413-432.

Jules Michelet, *Le Peuple*, Paris, GF Flammarion, 1846, 1974.

Alfred de Musset, *Lettres de Dupuis et Cotonet*, Clichy la Garenne, France Univers, 2010.

Florence Naugrette, *Le théâtre romantique, Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 2001.

Henri M. Peyre, *Qu'est-ce que le romantisme?*, Paris, Presse Universitaire de France, 1971, 1979.

François Picquet, *Le romantisme anglais, émergence d'une poétique*, Paris, Presse Universitaire de France, 1997.

Giovanna Pina, « Météorologie poétique : les nuages chez Goethe » in Jackie Pigeaud (dir), *Nues, Nuées, Nuages, XIVes Entretiens de la Garenne Lemot*, Rennes, Presses universitaires de

Rennes, 2010, https://books.openedition.org/pur/38569, consulté pour la dernière fois le 29/07/2023.

Diego Saglia, « Orientalism », in Michael Ferber (dir), *A Companion to European Romanticism*, Oxford, Blackwell Publishing, 2005, pp. 467-485.

Atara Stein, *The Byronic Hero in Film, Fiction and Television*, Southern Illinois University Press, 2009.

Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales, Europe XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Seuil, 2001.

Antoine Thivel. « Prométhée, personnage romantique ». in *Le Romantisme et la Grèce*, *Cahiers de la Villa Kérylos*, vol. 4, 1994. pp. 14-27.

Peter Thorslev, *The Byronic Hero, Types and Prototypes*, Mineapolis, University of Minnesota Press, 1962.

Alain Vaillant (dir), *Le Dictionnaire du Romantisme*, Paris, CNRS Editions, 2012.

Alain Vaillant, *Qu'est-ce que le romantisme*, Paris, CNRS Editions, 2012, 2016.

Sur le modernisme

Murray Beaumgarten, « Fictions of the City » in John O. Jordan, *The Cambridge Companion to Dickens*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 106-119.

Gillian Beer, « Negation in *A Passage to India* » in *Essays in Criticism*, vol. XXX, n°2, 1980, pp. 151-166.

Michael Bell, « The Metaphysics of Modernism » in Michael Levenson (dir), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 9-32.

Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) » in *Œuvres, III*, Gallimard, 2000, pp. 269-316.

Sara Blair, « Modernism and the politics of culture » in Michael Levenson (dir), Michael Levenson (dir), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 158-173.

Peter Child, *Modernism*, Londres, New York, Routledge, 2000.

Maud Ellmann, *The Nets of Modernism, Henry James, Virginia Woolf, James Joyce and Siegmund Freud*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

Peter Faulkner, *Modernism*, Londres, New York, Methuen, 1977.

Joseph Frank, « La forme spatiale dans la littérature moderne », trad. Jacques Flescher, *Poétique*, 10, 1972, pp. 244-266.

Andrea Huyssens, *After the Great Divide, Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Londres, MacMillan Press, 1986.

Michael Levenson (dir), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Glen Macleod « The Visual Art » in Michael Levenson, *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 194-216.

Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Londres, New York, Routledge, 1987.

Laurent Mellet, *L'œil et la voix dans les romans de E. M. Forster et leur adaptation cinématographique*, Montpellier, Presse Universitaire de la Méditerranée, 2012.

Sur Gustave Flaubert et le bovarysme

Per Buvik, « Enjeux éthiques et esthétiques de la pensée de Jules de Gaultier sur le bovarysme » in Anne Herschberg Pierrot (dir), *Flaubert Éthique et esthétique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2012, pp. 95-108.

Eric Le Calvez (dir), *Dictionnaire Flaubert*, Paris, Classique Garnier, 2017.

Yvan Leclerc, « Le bovarysme, histoire d'une notion » in Yvan Leclerc, Nicole Terrien, *Le bovarysme et la littérature de langue anglaise*, *op. cit.*, https://books.openedition.org/purh/7271?lang=fr, consulté pour la dernière fois le 26/07/2023

Philippe Chardin, « Mal du siècle et mal du lieu : bovarysme et romantisme mêlés dans les deux grands romans modernes de Flaubert », *Flaubert* [En ligne], *Style/Poétique/Histoire littéraire*, mis en ligne le 24 janvier 2010, http://journals.openedition.org/flaubert/913, consulté pour la dernière fois le 29/07/2023.

Gustave Flaubert, Bernard Masson (choix et présentation), *Correspondance*, Paris, Gallimard Folio, 1975, 1998.

Jules de Gaultier, *Le Bovarysme. La Psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, Paris, Librairie Léopold Cerf, 1892.

Jules de Gaultier, *Le Bovarysme*, suivi d'une étude de Per Buvik : *Le Principe bovaryque*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1902, 2006.

Gérard Gengembre, *Gustave Flaubert « Madame Bovary »*, Paris, Presse Universitaire de France, 1990.

Delphine Jayot, « Destin du bovarysme et effets de lecture » in Nicole Terrien et Yvan Leclerc, *Le Bovarysme et la littérature de langue anglaise,* Publications de l'université de Rouen, Rouen, 2004 https://books.openedition.org/purh/7272?lang=fr, consulté pour la dernière fois le 25/07/2023.

Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille* Tome 1, 2 et 3, Paris, Gallimard, 1972, 1988

Gisèle Séginger, *Flaubert. Une poétique de l'histoire,* Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000

Nicole Terrien et Yvan Leclerc, *Le Bovarysme et la littérature de langue anglaise,* Publications de l'université de Rouen, Rouen, 2004.

Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1935.

Ouvrage adaptés par David Lean

Pierre Boulle, *Le Pont de la rivière Kwai*, Paris, Julliard, 1952.

Harold Brighouse, *Hobson's Choice*, Londres, Heinemann, 1992.

Noel Coward,

- *Still Life* in *Noel Coward Collected Plays: Three*, Londres, Methuen, 1979, 1999, pp. 263-300.
- *Blithe Spirit* in *Noel Coward Collected Plays: Plays: Four*, Londres, Methuen, 1979, 1999, pp. 1-131.
- *This Happy Breed* in *Noel Coward Collected Plays: Plays: Four*, Londres, Methuen, 1979, 1999, pp. 249-372.

Charles Dickens,

- *De Grandes Espérances* (1861), trad. Sylvere Monod, Paris, Gallimard, 1999.
- *Les Aventures d'Oliver Twist* (1837), trad. Francis Ledoux, Paris, Gallimard, 1973.

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, in *Œuvres complètes, 1851-1862*, Paris, Galimard, 2013.

Edward Morgan Forster, *La route des Indes*, trad. Charles Mauron, Paris, Le Bruits du Temps, 1924, 2013.

Arthur Laurents, *The Time of the Cuckoo*, New York, Samuel French, 1954.

Thomas Edward Lawrence, *Les sept piliers de la sagesse*, trad. Julien Deleuze, Paris, Gallimard, 1992.

Boris Pasternack, *Le Docteur Jivago*, Paris, Gallimard, 1972.

Herbert Georges Wells, *The Passionate Friend : a Novel*, Londres, Hogarth, 1986.

Ouvrages littéraires cités

Lord Byron,

- *Prométhée* (1816) in *Poèmes*, trad. Florence Guilhot et Jean-Louis Paul, Paris, éditions Allia, 2012, pp. 89-91.
- *Manfred* (1817), trad. Gaëlle Merle, Paris, éditions Allia, 2013.
- *Le pèlerinage de Childe Harold* (1812-1818), trad. Jean Pavans, Paris, Manifeste Editions, 2022.
- *Le Giaour,* in *Le Corsaire et autres poèmes orientaux*, trad. Jean Pavans, Paris, Gallimard, 2019, pp. 50-139.

Samuel Taylor Coleridge, *La Harpe éolienne* in *La Ballade du Vieux Marin et autres textes*, trad. Jacques Darras, Paris, Gallimard, 2007, pp.114-119.

Joseph Conrad, *Le Cœur des ténébres* (1899), trad. André Ruyters, Paris, Le Livre de Poche, 1925, 2012.

Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther* (1774 ; 1784), trad. Joseph François Angeloz, Paris, Garnier Flammarion, 1968.

Victor Hugo,

- *Les Misérables, vol. 1 et 2* (1862), Paris, Le Livre de Poche, 1985, 1998.
- *L'Homme qui Rit* (1869), Paris, Gallimard, 2002.

John Keats, « When I have fears that I may cease to be », traduction Robert Davreu, *Seul dans la splendeur*, Paris, Points, 2009, p.55.

Percy Bysshe Shelley,

- *Mont-Blanc* in *Poémes*, trad. Robert Ellrodt, Paris, Imprimerie Nationale, 2006, pp. 124-133.
- « preface », *Prometheus Unbound*, in *The Major Works, including poetry, prose, and drama*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 229-232.
- *Ozymandias*, in *The Major Works, including poetry, prose, and drama*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 198.

Walter Scott, *Waverley* in *Waverley, Rob Roy, La Fiancée de Lamermoor*, Trad. Michel Crouzet, Paris, Robert Laffont, 1981.

Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, trad. Marie-Claire Pasquier, Paris, Gallimard, 2012.

William Wordsworth, « Les jonquilles » in *Poèmes*, trad. François-René Daillie, Paris, Gallimard, 2001, p. 133.

Le mélodrame et le mode mélodramatique

Théâtre et littérature

Peter Brooks,

- *L'imagination mélodramatique, Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Paris, Édition Classiques Garnier, 2010.
- Peter Brooks, « psychoanalysis and melodrama » in Carolyn Williams, Carolyn Williams (dir), *The Cambridge Companion to English Melodrama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 277-288

Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio essais, 1978, 1993.

Christine Gledhill, « Domestic Melodrama », in Carolyn Williams (dir), *The Cambridge Companion to English Melodrama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp 61-77.

Jacques Goimard, *Critique des Genres*, Paris, Pocket, 2004.

Carolyn Williams, « Melodrama and the Realist Novel », Carolyn Williams (dir), *The Cambridge Companion to English Melodrama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 209-223.

Franco Moretti, « Kindergarten », in *Signs Taken for Wonders, Essay in the Sociology of Literary Forms*, Londres, New York, Verso, 1983, 1997, pp. 157-181.

Cinéma

Jean Loup Bourget,

- *Le Mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock, 1985.
- « Mélodrame et théorie des modes », in Dominique Nasta, Muriel Andrin et Anne Gailly (dir), *Le Mélodrame filmique revisité/Revisiting Film Melodrama*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2014.

Pam Cook,

- *Screening the Past, memory and nostalgia in cinema*, Londres, Routledge, 2005.
- « Neither Here Nor There: National Identity in Gainsborough Costume Drama », in Andrew Higson (dir), *dissolving views Key Writings on British Cinema*, Londres, Bloomsbury, 2016.

Mary Anne Doane, *The Desire to Desire*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

Thomas Elsaesser, « Tales of Sound and Fury, Observations on the Family Melodrama » in *Home is Where the Heart Is, Studies*, *in Melodrama and the Woman's Film*, Christine Gledhill (dir), Londres, BFI Publishing, 1987.

Janet M. Gaines, « Moving Picture Melodrama », in Carolyn Williams (dir), *The Cambridge Companion to English Melodrama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp.245-261.

Christine Gledhill, *Home is Where the Heart Is, Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Londres, BFI Publishing, 1987.

Sue Harper, « Historical Pleasure, Gainsborough Costume Melodrama », in Christine Gledhill (dir), *Home is Where The Heart Is*, Londres, BFI Publishing, 1987.

Molly Haskell, *From Reverence to Rape, The Treatment of Women in the Movies*, Chicago, University Press of Chicago, 1974, 1987.

Marcia Landy, « Melodrama and Femininity in World War II British Cinema », in Robert Murphy (dir), *The British Cinema Book,* Londres, BFI, Palgrave MacMillan, 1997, 2009 (3e edition),

Robert Lang, *Le Mélodrame américain, Griffith, Vidor, Minnelli*, Trad. Noël Burch, Paris, L'Harmattan, 2008

David Mayer, « Melodrama in Early Film » in Carolyn Williams, *The Cambridge Companion to English Melodrama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 224-244.

Laura Mulvey, « Notes on Sirk and Melodrama », in *Visual and Other Pleasures*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 1989, pp. 39-44.

Steve Neale,

- « Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term "Melodrama" in the American Trade Press **»,** *The Velvet Light Trap*, 32, 1993, pp. 66-89.
- « Melodrama and Tears », *Screen*, Volume 27, n°6, 1986, pp. 6-22.

Geoffrey Nowell-Smith, « Minnelli and Melodrama » in Christine Gledhill (dir), *Home Is Where the Heart Is*, Londres, BFI Publishing, 1987, pp. 70-74.

Linda Williams,

- « Film Bodies: Gender, Genre, and Excess », *Film Quarterly*, Summer, 1991, Vol. 44, No. 4, 1991, pp. 2-13.
- « Melodrama Revised », in Nick Browne (dir), *Refiguring American Film Genres, Theory and History*, Berkley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1998, pp. 42–88.
- *On The Wire*, Durham, Londres, Duke University Press, 2014

Françoise Zamour, *Le mélodrame dans le cinéma contemporain, Une fabrique de peuples,* Rennes, Presse Universitaire de Rennes, 2016

Philosophie esthétique, histoire de l'art

Emmanuel André, *L'attrait de la lune*, Crisnée, Yellow Now, 2020.

Edmund Burke, *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Baldine Saint Girons, Paris, Librairie philosophique J. Vrin (Bibliothèque des textes philosophiques), 2014.

Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Presse Universitaire de France, coll. Quadrige, 1989, 2000.

Gabrielle Dufour-Kowalska, *Caspar David Friedrich. Aux sources de l'imaginaire romantique*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1992.

Georg Friedrich Hegel, *Esthétique Tome I et 2*, Paris, Le Livre de Poche, 1997

Michael Jakob, *Le Paysage,* Gollion, InFolio, 2008

Vladimir Jankelevitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Garnier Flammarion, 1974.

Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renaut, Paris, Garnier Flammarion, 1995.

Joseph Léo Koenner*, Caspar David Friedrich and the subject of landscape*, Londres, Reaktion Books, 1990, 2009.

Pseudo Longin, *Du Sublime*, Texte établi et traduit par Henri Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1952

Lynda Nead, *The Tiger in the Smoke, Art and Culture in Post-War Britain*, New Haven, Londres, Paul Melon Center for the Studies of the British Art, Yale University Press, 2017.

Camille Paglia, *Sexual Personae, Art and Decadence from Nerfitti to Emily Dickinson*, Londres, New Haven, Yale University Press, 2001

Platon, *La République, Livre VII*, trad. Georges Leroux, in Luc Brisson (dir), *Platon, Œuvres Complètes*, Paris, Flammarion, 2008

Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1989

Baldine Saint Girons, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005

Raphael Samuel, *Theatres of Memory vol I, Past and Contemporary Culture*, Londres, Verso, 1994

Anne Souriau et Etienne Souriau (dir), *Le Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presse Universitaire de France, coll. Quadrige, 1990, 2010.

Pierre Watt, *Naissance de l'art romantique*, Paris, Flammarion, coll. Champs Arts, 1998, 2012

Index des noms propres

Addinsell, Richard, 187, 286, 290

Anderegg, Michael, 25, 47, 52n82, 71n126, 78, 80n144, 185, 196n404, 234, 235n474, 245n506, 246, 323n679, 346, 366-368, 395, 404n840, 412, 414, 421, 429, 430.

André Emmanuelle, 197, 198, 316, 323n677

Andrews, Nigel, 366-367

Aristote, 96, 217, 225, 226, 267n560

Arliss, Leslie, 170-172

Arnold, Malcolm, 162,

Asquith, Anthony, 167

Aumont, Jacques, 211, 316-317n662

Baillon, Jean-François, 24, 84, 85, 445

Balcon, Michael, 167

Basinger, 22, 23n16, 146n283

Balzac, Honoré de, 168, 195, 231n468

Banerjee, Victor, 133, 393

Barber, David, 57

Barber, Samuel, 448

Bates, H.E., 128

Baudelaire, Charles, 124, 136

Bazin, André, 396,

Beaumgarten, Murray, 403n838

Beckett, Samuel, 434,

Beckford, William, 58

Beethoven, Ludwig van, 40, 41, 76, 77, 109, 114, 126, 290, 292-294

Beer, Gillian, 385

Bell, Michael, 383n786

Benjamin, Walter, 418, 419,

Berlin, Isaiah, 38, 39, 41, 56, 59

Berthomieu, Pierre, 74, 214, 275, 299, 306, 331n687, 381, 392, 411, 412, 449

Bingham, Dennis, 424

Binh, N.T., 24

Blair, Sarah, 403

Blanchot, Maurice, 388

Bolt, Robert, 21, 88, 104, 105, 113, 115, 116, 150, 220, 228, 239

Bordwell, David, 34, 152, 262-266 268, 281, 282, 396, 397, 407, 440, 443

Boulle, Pierre, 443

Boulting, John et Roy, 28

Bourget, Paul, 117

Bourget, Jean Loup, 142, 195-197, 199, 223, 238n485, 251, 254, 260, 263n547, 268, 295, 296

Brannagh, Kenneth 449

Branigan, Edward, 305n637, 306n638, 328n685

Brooks, Peter, 34, 147, 152, 168, 188, 189, 193n386, 194, 196, 197, 210, 225, 227, 228, 235, 242, 243, 247, 248, 433-435, 439, 451,

Brownlow, Kevin, 21n11, 27n24-25, 28n29, 42n66, 51n81, 78n138, 153, 167n337, 269n568, 271n572, 337n710, 394n809, 408n849

Brighouse, Harold, 26, 139, 150, 323, 443

Bryan, John, 263, 264

Buvik, Per, 118

Buhler, James, 286, 287

Burke, Edmund, 333, 337-339, 345, 349,

Byron, Georges Gordon (dit Lord Byron), 28, 32, 39, 40, 41, 53, 58, 76, 77, 84, 85, 96,

102-104, 106n196, 107n198, 109, 110, 126, 235

Cacqueray, Elizabeth de, 357, 361-362, 390

Calvert, Phillys, 172

Canby, Vincent, 367

Cardwell, Douglas, 151n305

Castagnés, Gilles, 37

Caton, Stephen C., 105, 350, 352, 354n735, 428

Cauquelin, Anne, 311

Cavalcanti, Alberto, 401

Chaplin, Charles, 380

Geraldine Chaplin, 27

Champollion, Jean-François, 58

Chapman, James, 43n68, 56n101, 105, 167, 170n353, 244, 245n505, 350n727

Chardin, Philippe, 119, 123

Chauvin, Serge, 274

Child, Peter, 379

Chion, Michel, 289, 290

Christie, Ian, 241n489

Christie, Julie, 27, 55, 95, 240,

Cochran, Peter, 41, 53

Coleridge, Samuel Taylor, 29, 66, 75, 327

Combs, Richard, 130, 418

Conrad, Joseph, 249, 379, 434, 443

Constable, John, 318, 375

Cook, Pam, 33n42, 171n357, 173, 176, 191n382, 243

Cornelius, Henry, 167

Courtenay, Tom, 55, 90

Coward, Noel, 26, 42-44, 47, 60, 148, 150-154, 158, 169, 275, 301, 394, 395, 442, 443,

Crabbe, Katharyn, 234-235, 244-245

Crabtree, Arthur, 172, 383

Crichton, Charles, 167

Crouzet, Michel, 100,

Crowther, Bosley, 275

Cruikshank, George, 404

Cocks, Jay, 111, 143

Cooke, Mervyn, 291n616

Cull, Nicholas J., 56n101, 105, 244, 245n505, 350n727

Davis, Judy, 133, 200-202

Davies, Terrence 448, 449, 451, 452

Day, Robert, 85

Delacroix, Eugène, 58

Deleuze, Gills, 276, 277, 279, 282-285, 345, 427, 431, 432, 440,

Derfoufi, Medhi, 20n5, 24, 25, 134n262, 221, 223, 251n517-520, 326n692, 358, 365, 423-424

DeMille, Cecil, 355, 271

Dickens, Charles, 26, 34, 39, 52, 66, 150, 168, 181, 195, 223, 224n453, 229, 231, 234-237, 242, 244, 263, 267-270, 280, 335, 336, 339, 377, 381, 399, 403, 404, 442, 444

Doane, Mary Anne, 22, 111, 112n203, 136, 146n283, 191n382, 198, 199n419, 238, 383, 384n787, 391

Dolin, Tim, 100n187

Doré, Gustave, 404

Dufour-Kowalska, Gabrielle, 318n668,

Durgnat, Raymond, 28, 29, 446, 452

Dyer, Richard, 126n254, 136-138, 169, 174, 178, 198, 289, 399

Ebert, Roger, 119

Eco, Umberto, 195n394, 225, 230-231, 247, 255n223, 256, 266n556

Eisenstein, Serguei , 224n453, 267, 283

Eliot, Thomas Stearn, 378, 389, 380

Elley, Derek, 78n141, 97

Ellis, John 398n821, 446n909

Ellmann, Maud, 379

Elsaesser, Thomas, 23, 34, 149, 195, 196, 235, 238n483, 254

Escarpit, Robert, 41n65

Everett, Wendy, 448

Farley, Fidelmina, 368n752, 384

Featherstone, Simon, 325n681

Ferber, Michael, 30n39, 38n52

Fielding, Henry, 267,

Flaubert, Gustave, 21, 22, 31, 37, 39, 110, 112-115, 117-120, 123, 124, 128, 136, 146, 188, 212, 228-230, 239, 254, 433, 434, 438, 439, 440

Ford, John, 350

Forster, Edward Morgan, 133, 325, 326n682, 357, 363, 385n791, 388-390, 442-444

Fox, James, 133

Frye, Northrop, 234-236, 245

Frank, Joseph, 388

Friedrich, Caspard David, 63, 64, 68, 111, 280, 314, 315, 317, 318, 332, 372, 375

Fuller, Graham, 262n541

Furst, Lilian R., 30, 38n52

Freud, Siegmund, 198, 207, 378, 379

Gardies, André, 66-69, 311, 312, 313n649, 385, 342, 345, 350, 352, 354, 361, 367,

Gaskill, Howard, 43n70

Gaultier, Jules de, 22, 117-119, 125, 126, 136

Gelmis, Joseph, 19

Gelly, Christophe, 400, 401n834, 407, 408

Genette, Gérard, 295, 298, 396

Gengembre, Gérard, 116, 118

Gerstenkorn, Jacques, 298, 337

Gledhill, Christine, 147, 152, 154, 155, 160, 198n416, 199, 207,

Gibbons, Luke, 369

Giliat, Sidney, 167, 178,

Girard, René, 118, 126, 132, 139

Goethe, Johann Wolfgang, 64, 76, 84, 318, 325

Goimard, Jacques, 191n381, 194n389, 195n396, 242n495, 251n519

Gorris, Marleen 444, 447

Goyet, Florence, 98n182

Gracq, Julien, 124-125

Granger, Stewart, 172, 173

Green, Guy, 51, 263, 264, 408

Greenaway, Peter, 445, 447

Grierson, John, 401

Griffith, D. W., 198, 224n453, 261, 267, 271, 380, 401, 443

Grossel, Marie-Geneviève, 111n202

Guinness, Alec, 41, 54, 100, 224, 249, 366

Gusdorf Georges, 39n60

Hall, Sheldon, 23n19

Hanson, Helen, 401

Harper, Sue, 138, 171, 172, 196, 399,

Haskell, Molly, 22, 146, 147,

Hawthorne, Nathanial, 189

Hegel, Georg Friedrich, 259, 260, 288

Herpe, Noël, 24, 109, 396

Higson, Andrew, 44n74, 47n78, 158, 159, 273, 443

Hitchcock, Alfred, 151n302, 181, 199, 306, 400,

Hoare, Philip, 158n331

Howard, Trevor, 49, 204, 212

Hudson, Hugh 144

Hugo, Victor, 22, 34, 52, 58, 74, 76, 114, 116, 152, 231n468, 235, 242, 259, 260, 269, 330

Ibsen, Henryk, 152

Ingram, Rex, 271

Ishagpoor, Youssef, 262

Ivory, James 443, 444

Jakob, 313, 341n718

Jackson, Kevin, 104, 283n597, 312n648

James, Henry, 168, 195, 231n468, 242, 316, 379, 434, 420, 421, 444, 449

Jankélévitch, Vladimir, 59, 60n108

Jarre, Maurice, 93, 289

Jarman, Derek, 445, 447

Jayot, Delphine, 118n228, 136

Johnson, Celia, 46, 155, 202-207, 283-285

Jost, François, 396, 407

Joyce, James, 378, 379, 389, 434

Kael, Pauline, 20, 115, 119,

Kafka, Franz, 378, 434

Kant, Emmanuel,

Kent, Nicholas, 262n541, 318

Keats, 28, 40, 41, 64, 74, 76, 126, 289, 322

Kipling, Rudyard, 134

Koenner, Joseph Léo, 315n658

Korda, Alexandre, 27, 43, 82, 171

Korda, Zoltan, 244

Kozlof, 398n818, 407

Landy, Marcia, 26n23, 33n42, 46, 84, 149, 150, 155, 158, 172, 176, 177, 179, 192n384, 220, 221, 243, 244, 350, 399

Lang, Fritz, 401

Lang, Robert, 196, 229, 254

Lant, Antonia, 169, 170n354, 179n371, 198

Lawrence, D. H., 385, 434

Lau, Beth, 327

Launder, Frank, 167, 179

Laurents, Arthur, 128, 150, 443

Leach, Jim, 171n355, 173n362

Leclerc, Yvan, 22n15, 126,

Lefebvre, Martin, 311, 312, 317, 361, 376

Le Corff, Isabelle, 69, 123, 188, 369

Le Scanff, Yvon, 332-334

Levy, Maurice, 335n708, 337n712

Lindley, Arthur, 133, 325n681, 363

Lockwood, Margaret, 172, 173, 184

Lovejoy, Arthur O., 38

Lukacs, Georg, 46n75, 98-99, 256, 395

Machinal, Hélène, 84

MacDowell, James, 290

Malick, Terence 449

Manning, Peter J., 107

Martin, Philip W., 53

Marsh, Josh, 267

Mason, James, 184,

Mason, Richard, 28

Mayer, David, 195n396, 443n902,

Mckusick, James C., 66n115

Metz, Christian, 295, 297, 298

Mills, John, 44, 46, 139, 201, 202, 339, 386, 387

Miles, Sarah, 114, 367, 369

Mitchum, Robert, 187

Montague, Albert, 415n857

Moor, Andrew, 43n72, 446n908

Moraïtis, Catherine, 25, 289n611, 398

Moretti, Franco, 217-219, 230,

Monk, Claire, 443n904

Mourren, Yannick, 391n807

Mulvey, Laura, 33n42, 191, 192, 243, 244, 414

Murphy, Robert, 43, 167n336, 170, 173, 179, 244, 296

Musset, Alfred de, 38, 152

Nacache, Jacqueline, 295, 296, 300

Napoléon Ier, 43, 77, 104, 106, 110, 372, 372

Naremore, James, 197, 400-402

Naugrette Catherine, 225n455

Naugrette Florence, 152n307, 195

Nead, Lynda, 400n826, 409

Neale, Steve, 23n19, 33, 147, 149n295, 152, 168, 218-220, 230, 238, 239, 255

Niney, François, 34, 313.

Nowell-Smith, Geoffrey, 207

Ophuls, Max, 415

O'Rawe, Des, 128n256

Orr, John, 29, 30, 82, 124, 202, 212, 381, 420, 421, 430, 452

O'Toole, Peter, 23, 41, 181, 210, 211, 283, 284

Owen, Wilfred 385

Paglia, Camille, 208

Paroissien, David, 267n561

Pasternak, Boris, 88, 92, 442, 443

Perry Levine, June, 325, 326

Picquet, François, 38n54-56

Pina, Giovanna, 318n672, 325n680

Pinero, Arthur Wing, 152,

Place, Janey, 400

Platon, 362n741

Poirson-Dechonne, Marion, 415

Potter, Sally 444, 445

Pound, Ezra, 378

Poussin, Nicolas, 196

Powell, Michael, 28, 43, 170, 445-447

Pratley, Gerard, 25

Pressburger, Emeric 43, 170, 445, 446

Proust, 378, 389

Peters, John G., 249n515.

Peyre, Henri M., 39, 74, 370.

Pseudo-Longin, 332

Quinn, Anthony, 106

Rachmaninov, Sergueï, 169, 178, 204, 288

Rancière, Jacques, 380

Rains, Claude, 103, 187, 286

Rattigan, Terence, 81, 151, 448

Reisz, Karel, 263

Reed, Carol, 167

Richardson Ralph, 41, 81, 285, 420, 423

Richardson Samuel, 34, 149

Robbe-Grillet, Alain, 389

Roc, Patricia, 172

Roche, David, 23n18

Ross, Steven, 21n10, 262n540

Rousseau, Jean-Jacques, 66, 149

Reynold, Charles, 262, 263n545

Russell Taylor, John, 151-152, 269

Russell, Ken 447

Samuel, Raphael, 406

Sartre, Jean-Paul, p. 136

Sarris, Andrew, 24, 274,

Saada, Nicolas, 303

Saglia Diego, 58n105

Said, Edward, 57

Saint Girons, 332,

Sandeau, Jules, 132

Santas, Constantine, 25, 78n141n143, 90, 96, 246-247, 271-272

Schlegel, August Whilhelm, et Friedrich, 38

Schoenjes, Pierre, 31n40, 119, 212

Schmitt-Pitiot, Isabelle, 23n18

Scott, Ridley 449

Scott, Walter, 22, 39, 46, 52, 56, 96, 98-102, 114, 235

Scribe, Eugène, 151

Séginger, Gisèle, 188n379

Sharif, Omar, 27, 41, 91, 181, 242

Shaw, Georges Bernard, 152

Shelley, Percy Byshe, 29, 68, 84, 247, 332

Shelley, Mary Wolstoncraft, 84

Sitney, Paul Adams, 334

Stam, Robert, 228-229

Stewart, Robert, 91n166, 260n534, 262n539,

Silver, Alain, 25, 28-29, 49, 52, 74, 83, 86n162 120, 140, 184, 223, 241, 322, 323n679, 351n733, 355n736, 396, 407.

Silverman Stephen, 82n150, 114, 115, 116n230, 120

Simmons, Scott, 351

Slotkin, Richard, 78

Smith, Adrian, 81

Smith, Graham, 263, 269

Smith, Murray, 401

Spicer, Andrew, 400n826

Spielberg, Steven 449

Steiger, Rod, 90, 413

Stein, Atara, 77, 105, 110

Stroheim, Erich von, 261, 401

Tanner, Michal, 19n4, 437

Thibaudet, Albert, 37

Thivel, Antoine, 84n153

Thiesse, Anne-Marie, 43n70

Thompson, Kristin, 152, 266, 267, 270, 308, 440,

Thorslev, Peter, 77, 84n156, 103n189, 184n374

Todd, Ann, 29, 82, 124, 140, 181, 199, 212-215

Tolstoï, Léon, 63

Trotter, David, 379-381, 418n863

Turner, Adrian, 114n206, 228n458

Turner, Joseph William Mallord, 318, 372-375

Turim, Maureen, 54, 100, 382, 383, 385

Ursini James, 25, 28-29, 49, 52, 74, 83, 86n162, 120, 140, 184, 223, 241, 322, 323n679, 351n733, 355n736, 396, 407

Vaillant, Alain, 30, 37- 39, 43n71, 52, 53, 55, 65, 66, 144, 259n526

Vernet, Marc, 199n419, 391n805

Verstraten, Paul, 298

Vidal, Belen, 443n904

Vidor, King, 300n634

Viviani Christian, 197, 203-204, 215

Walsh, Kay, 46, 200-202, 335

Watt, Pierre, 280n591, 314n657, 318

Welles, Orson, 261, 394, 401

Wells, H. G., 84, 443

Williams, Carolyn, 168n342, 169n347, 195n395, 231n468, 239n487

Williams, Linda, 34, 147, 148, 168, 196, 198, 208, 210, 242, 254, 256, 439

Williams, Melanie, 19n4, 25, 28, 44, 50, 52n82, 63n110, 78, 88, 95, 111, 115, 123, 124, 128n255, 134n262, 138, 184n375, 187, 208-209, 212n434, 214n436, 232, 247, 251, 263, 283, 286, 299n631, 301n635, 320, 322-323, 358n739, 360, 368, 397, 406, 416n861, 419, 421, 423n874, 430, 432, 439

Woolf, Virgnia, 378, 379, 380, 385, 427, 444, 445

Wordsworth, William, 66

Wright, Joe, 449-452

Ziegler, Damien, 314, 317, 334, 350

Index des titres

À Cor et à crie (*Hue and Cry*, Charles Crichton, 1947), 167

Ailes de la colombe, les (*The Wings of the Dove*, Henry James, 1902), 379

Amant de Lady Chatterley, l' (*Lady Chatterley's Lover*, D. H. Lawrence, 1928), 115, 385

Amants passionnés, les, 22, 29, 31, 50, 60, 62, 65, 68, 69, 70, 81, 88, 89, 124, 125, 142, 150, 180, 181, 187, 207, 211, 212, 213, 215-218, 224-226, 283, 285, 287, 288, 290, 306, 322, 331, 382, 402, 420, 421, 423, 429, 433

Ambassadeurs, les (*The Ambassadors*, Henry James, 1903), 379

Anna Karénine (Léon Tolstoï), 146

Au Cœur des ténèbres (*Heart of Darkness*, 1902), 249, 379

Brève Rencontre, 26-28, 30, 31, 40, 42, 48-51, 54, 60, 62-64, 65, 66, 69-71, 78, 80, 86, 88, 92, 112, 113, 116, 124-127, 132, 133, 136-138, 142, 146, 148-151, 154, 156, 157, 169-171, 173-180, 181, 186, 187, 192, 193, 198, 199, 202-207, 209-211, 216, 217, 224-226, 244, 255, 256, 277, 279, 283-286, 288, 289, 290, 296, 301, 306, 315, 347, 349, 377, 382, 384, 388, 393, 395-397, 399, 401, 407, 410, 411, 415, 420, 421, 428-430, 433, 435, 439, 444, 448, 449

Ballad of the East and West, the (Rudyard Kipling), 134n263

Caravaggio (Derek Jarman, 1986), 445

Ceux de chez nous (*Millions Like Us*, Sidney Giliatt, Frank Launder, 1943), 167, 171, 179

Corridors of Blood (Robert Day, 1958), 85

Ceux qui servent en mer, 25, 26, 31, 42, 44-46, 54, 79, 80, 86, 97, 150, 153, 155, 167, 169, 382, 384, 388, 393-397, 402, 435, 449

Citizen Kane (Orson Welles, 1940), 306, 394, 424, 428, 429

Chambre avec vue (*Room With a View*, James Ivory, 1985), 443

Chaussons rouges, les (*The Red Shoes*, Michael Powell et Emeric Pressburger, 1948), 446

Chaussure à son pied, 26, 31, 139, 140, 141, 150, 160-163, 320, 322-324, 402, 403

Chariots de feu, les (*Chariots of Fire*, Hugh Hudson), 444, 447, 451

Chemin des étoiles, le (*The Way to the Stars*, Anthony Asquith, 1945), 167

Conte de Canterbury, le (*A Canterbury Tale*, Michael Powell et Emeric Pressburger, 1944), 43

Contes d'Hoffman, les (*The Tales of Hoffmann*, Michael Powell et Emeric Pressburger, 1951), 446

Corsaire, le (*The Corsair*, Lord Byron, 1814), 104

Dangerous Moonlight (Briand Desmond Hurst, 1941), 383

David Copperfield (Charles Dickens, 1849-1850), 267

Deux-mille femmes (*Two Thousand Women*, Frank Launder, 1944), 179

Deep Blue Sea, the (Terence Davies, 2011), 448

Distant Voices, Still Lives (Terence Davies, 1988) 448

Dix Commandements, les (The Ten Commandements, Cecil B. DeMille 1956), 355,

Docteur Jivago, 19, 21, 27-30, 51, 54-56, 65-67, 79, 80, 86-94, 99, 109, 114, 143, 144, 150, 166, 220, 230, 238-241, 256, 294, 296, 300, 303, 304, 306-309, 311, 315, 320, 321, 322, 331, 349, 377, 382, 411, 412, 413, 415, 449

Education sentimentale, l', 188

Esprit s'amuse, l', 26, 42, 161, 166, 274

Expiation (*Atonement*, Ian McEwan, 2001), 449

Endymion (Keats, 1818), 322

Etrange cas du docteur Jekyll et Mr Hyde, l' (*The Strange Case of Doctor Jekyll and Mr Hyde*, Robert Louis Stevenson, 1886), 84

Fille de Ryan, la, 19-23, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 40-42, 50, 61-67, 69, 70, 71, 73, 75, 79, 88, 96, 99, 102, 107-109, 113, 115, 116, 119, 120-124, 126, 127, 137, 138, 144, 150, 166, 180, 181, 186-192, 226, 228, 229, 262, 265, 277, 286, 289-291, 293, 296, 299, 300, 314, 315, 317, 319, 349, 366, 367, 370, 371, 373, 374, 376, 382, 384, 385, 387, 441, 445, 449, 450

Fosse aux serpents, la (*The Snake Pit*, Anatole Litvak, 1949), 199

Four-Sided Triangle (Terence Fisher, 1953), 85

Frankenstein ou le Prométhée moderne (Mary Shelley, 1818), 84

Flèche brisée, la (*Broken Arrow*, Delmer Daves, 1950), 350n728

Giaour, le (*The Giaour*, Byron, 1813), 53, 107

Grandes Espérances, les, 26, 31, 48-51, 80, 231, 232, 234-238, 255, 261, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 270, 306, 331, 335-342, 344, 382, 384, 403, 404, 406-408, 410, 433,

Harpe éolienne, la (*The Eolian Harp*, Coleridge, 1795), 75

Henry V (Lawrence Olivier, 1944), 170

Héroïque parade, l' (*The Way Ahead*, Carol Reed, 1944), 167

Heures sombres, les (*The Darkest Hour*, 2017), 449, 450

Heureux mortels, 25, 26, 31, 42, 44-48, 50, 54, 60, 61, 80, 86, 97, 116, 125, 143, 150, 151, 157, 158, 160-162, 163, 169, 192, 199-202, 255, 267, 273, 274, 300-302, 309, 395, 420, 448, 449

Homme des vallées perdues, l' (*Shane*, Georges Stevens), 350n728

Homme en gris, l' (*The Man in Grey*, Leslie Arliss), 171, 172, 181, 182, 184

Homme invisible, l' (*The Invisible Man*, H. G. Wells, 1897), 84

Homme qui rit, l' (Victor Hugo, 1869), 74, 330

Jeune monsieur Pitt, le (*Young Mr Pitt*, Carol Reed, 1942), 43

*Joan the Woman (*Cecil B. DeMille 1916), 271

Jonquilles, les (*The Daffodils*, William Wordsworth, 1804), 66

Inconnu du nord express, l' (*Strangers on a Train*, Alfred Hitchcock, 1951), 306

Intolerance (D. W. Griffith, 1916), 271

Lady Hamilton (*That Hamilton Woman*, Alexander Korda, 1941), 43

Lawrence d'Arabie, 21, 23, 24, 27, 29, 34, 51, 53, 54, 56, 58, 60, 67, 74, 77-80, 96, 100, 101-107, 109-111, 122, 140, 143, 150, 181, 208, 210, 211, 220, 230, 243, 244, 245,

251-253, 255, 265, 271-273, 275-277, 279, 283, 284, 290, 300, 306-309, 311, 312, 314, 317, 323, 331, 332, 349-351, 353, 355, 356, 357, 359, 376, 377, 382, 420, 423-426, 429, 431-433, 439, 441, 447, 448, 450

Lettre d'une inconnue (*Letter From an Unknown Woman*, Max Ophuls, 1948), 415

Love Story (Leslie Arliss, 1945), 172, 289

Lord Jim (Joseph Conrad, 1900), 379

Madame Bovary (Gustave Flaubert, 1857), 21, 31, 37, 109, 112, 113, 115, 116, 117, 119, 120, 122, 124, 125, 136, 140, 142, 146, 188, 212, 228, 230, 442

Madeleine, 22, 29, 31, 42, 65, 66, 70, 71, 72, 73, 81, 113, 124, 138, 139, 141, 160, 161, 163, 164, 180-186, 199, 211, 212, 214, 215, 256, 277, 278, 280-282, 294, 298, 299, 306, 322, 377, 382, 399, 400, 420

Madone aux deux visages, la (*Madonna of the Seven Moon*, Arthur Crabtree 1945), 172, 199

Maison du docteur Edwards, la (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945), 198-199

Manfred (Lord Byron, 1817), 104

Marche du colonel Bogey, la (F. J. Ricketts, 1914), 290, 291

Masque aux yeux verts, le (*The Wicked Lady*, Leslie Arliss), 170

Maurice (James Ivory, 1987), 443

Meurtre dans un jardin anglais (*The Draughtsman's contract*, Peter Greenaway, 1982), 445

Misérables, les (Victor Hugo, 1862), 330

Mrs Dalloway (Virginia Woolf, 1925), 385, 403

Mrs Dalloway (Marleen Gorris, 1997), 444, 445, 447

Mur du son, le, 26, 28, 29, 31, 41, 79-83, 85, 87, 90, 92, 109, 141, 150, 192, 206, 208, 209, 242, 255, 285, 320, 322, 323, 324, 328, 343-347, 349, 402, 423

Lettre écarlate, la (*Scarlet Letter*, Nathaniel Hawthorne, 1850), 189

Naissance d'une nation (*Birth of a Nation*, D.W. Griffith, 1915), 271

Narcisse noir, le (*Black Narcissus*, 1947), 446

Neon Bible, the (Terence Davies, 1995) 448

Nouvelle Héloïse, la (Jean-Jacques Rousseau, 1761), 149

Oliver Twist, 26, 68, 74, 178, 231, 233-235, 239, 244, 265, 268, 269, 270, 280, 281, 317, 320, 322, 331, 335-338, 341-345, 367, 403, 404, 406, 407, 421, 422, 429, 434, 439, 448

Orgueil et Préjugés (*Pride and Prejudice*, Joe Wright, 2005), 449

Orlando (Sally Potter, 1992), 444, 445

Ozymandias (Percy Bysshe Shelley, 1817), 247

Papiers posthume du Pickwick Club, les (*The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, Charles Dickens, 1836-1837), 267

Passeport pour Pimlico (*Passeport to Pimlico*, Henry Cornelius, 1949), 167

Pèlerinage de Childe Harold, le (*Childe Harold's Pilgrimage*, Lord Byron, 1812-1818), 53, 104, 106, 106

Pont de la rivière Kwai, le, 23-25, 27, 28, 34, 41, 42, 51, 67, 79, 80, 96, 99, 143, 196, 220-222, 224, 225, 230, 243-250, 265, 273, 276, 286, 288, 290, 292, 294, 349, 367, 377, 423

Prisonnière du désert, la (*The Searchers*, John Ford, 1956), 350

Procés Paradine, le (*The Paradine Case*, Alfred Hitchcock, 1947), 181

Prométhée (*Prometheus*, Lord Byron, 1816), 84

Prométhée Déchainé (Percy Bysshe Shelley, 1820), 84

Quatre plumes blanches, les (*The Four Feathers*, Zoltan Korda, 1839), 244

Quatre cavaliers de l'apocalypse, les (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, Rex Ingram, 1921), 271

Rebecca (Alfred Hitchcock, 1940), 400

Retour à Howards End (*Howards End*, James Ivory, 1992), 443

Reviens-Moi (*Atonement*, 2007), 449

Route des Indes, la, 24, 25, 31, 53, 59, 60, 67, 88, 111, 113, 125, 130, 133, 135, 139, 142-144, 180, 181, 186, 199, 200-202, 262, 273, 277, 279, 283, 290, 314, 320, 325, 326, 328-330, 349, 357, 359, 360, 362, 364, 370, 376, 377, 381, 382, 384, 385, 388, 389, 391, 393, 437, 441-445

Sardanapale (Lord Byron, 1821), 53

Concerto pour piano n°2 (Sergueï Rachmaninov 1900-1901), 178, 288-290, 398

Concerto pour violon (Samuel Barber, 1940), 448

Le secret derrière la porte (*The Secret Beyond the Door*, Fritz Lang, 1947), 400-401

Septième voile, le (*The seventh veil*, Compton Bennett, 1945), 170, 199, 289, 383

So Evil My Love (Lewis Allen, 1948), 181

Souffrances du jeune Werther, les (*Die Leiden des jungen Werthers*, Goethe, 1787), 64

Stevenson, Robert Louis, 84

Terre Vaine, la (*The Waste Land*, T.S. Eliot), 380

Travailleurs de la mer, les (Victor Hugo 1866), 330

Troisième Symphonie, dites « Héroïque » (Ludwig Van Beethoven, 1803-1804), 290, 294

Ulysses (James Joyce, 1922), 403

Un Soir de rixe (*Waterloo Road*, Sidney Gilliat, 1945), 179

Vacances à Venise, 22, 28, 30, 42, 50, 51, 53, 61, 65, 66, 113, 124, 128, 129-133, 138, 150, 180, 181, 187, 192, 207, 244, 273, 297, 298, 344, 346-348, 370, 411, 416, 419, 420

Vathek (William Beckford, 1782), 57

Verdict de l'amour, le (*Perfect Strangers*, Alexandre Korda, 1945), 171

Waverley (Walter Scott, 1814), 56, 99-101

Wind cannot read, the (Richard Mason, 1928), 28

When I have fears that I may cease to be (John Keats, 1818), 41

Where Angels Fear to Tread (James Sturridge, 1991), 443

Index des Notions

Bovarysme, 21-22, 27, 31, 117-120, 122, 125-129, 130-135, 138-139, 419, 433-434, 438-440, héroïne bovaryste 33, 40, 111-113, 114-115, 122, 124-126, 139-142, 149, 151, 188, 191, 193, 437-439, et hystérie, 135-137, 198, et mélodrame, 187-188, 191-193, 228-230, 238-239, 254-257, et romantisme, 32-33, 37, 39-40, 109-110, 123, 142-144, 148, 229, 235-238, 323-325, 451, et sexualité, 138, 174-176

Classicisme, cinéma classique, 32, 34, 43, 259-261, 262-267, 316, film épique 271-273, image-action (grande forme et petite forme) 276, 277-283, image-affection, 283-285, 294, influences mélodramatiques, 195, 259, 268-269, 442, 451, musique et image affection, 286-287, et psychanalyse, 383-384, 390

Dialectique de l'expressivité et de la retenue, ellipse, 277, 281, 294-300, litote, 197, 294, 298, 300, 306, 309, hyperbole, 68-69, 196, 200-201, 226, 283-285, 294, 298-300, métaphore, 39, 45, 74, 76, 122, 132, 150, 179, 192, 208, 282, 298-300, 305-306, métonymie, 45, 155, 294, 297-299, 303, 306, 308-309, 422, 428, synecdoque 297-308, dialectique de la litote et de l'hyperbole, 226-227, 296, 300-306, 309-310

Flashback, et cinéma classique, 54, 153-154, 282, et fatalité, 49, 50, 54, 62, 157, romantisme, 57, 59-62, 398-399, et bovarysme, 108, 138-139, 174, 177-178, et mélodrame, 166, 176, 179-180, 205, 212, 215, 242, 391, et histoire, 54, 182, 382-383, potentiel moderniste, 385-388, 429-431, 441-442, 444-445

Héros romantique, 33, 40-41, 77-79, 80-81, byronien, 102-109, 184, 251, 437-438, prométhéen, 39-40, 83-85, 86-87, 89-91, 102-104, 143, 208-210, 242, 247, 322-325, 349, 351, 356, 423, 438, 442, tragique, 83-84, 86, 96-97, 103-104, 109-110, 140, 143, 149, 273, 308, 352, 428, 438, 446

Histoire, 23, 39, 188, 256, 396, et romantisme 52-57, 76, 77-79, 88-91, 106, 108-109, 288, 308-310, 434, 441-442, 449, 451, et mélodrame, 153-154, 239-242, 300-305

Intime et épique 23-24, 26-27, 32-33, 42, 66-67, 78, 80, 87-89, 96-99, 113, 115, 122-124, 144, 151, 154, 181, 187, 191-193, 196, 208, 244-245, 256, 260, 271, 274-283, 296, 300-305, 316-317, 334-335, 347, 367, 375, 377, 383, 394-395, 434, 438-439

Ironie, 31, 106, 116, 128, 130, 136, 224, 423, 428, et bovarysme, 119, 120-123, 188, 230, 237, 245-246, 247, ironie et musique 290-294

Mélodrame, 23, 33-34, 39, 41-42, 50, 142-144, 146-148, 251, 383, 390-391, 420, 433, 437, 438-440, 445, 448-449, catharsis, 225-227, 230, 393, consolation, 229-230, 247, 254, contradiction, 192-193, 199, 208-211, 229-230, 239, 242-244, 248-251, dramaturgie du désir, 148, 149, 168-169, 172-177, 184-189, 191-193, 197-199, 215-219, 228-230, 238-242, 254-257, esthétique mélodramatique (excès et retenue), 147-148, 199-208, 226, 283-286, 300-301, mélodrame familial, 80, 86, 149-151, 154-159, mélodrame « Gainsborough », 170-173, 181-182, 184, mode mélodramatique, 194-199, 280-283, 387-388, 400-402, 413, 435, 446, moralité occultée, 189-190, 227, 242, musique, 147, 161-162, 169, 178, 195-196, 204-205, 209, 215, 226, 256, 283, 286, et la pièce bien faite 151-153, et psychanalyse, 197, 198 et réalisme, 167-169, 173-180, 187-188, 192, et le tragique,

229-230, 239, 242, scénographie et dramaturgie du foyer, 160-166, 243-253, 265, 182, et le *woman's film*, 22-23, 27, 30-31, 32-24, 143-144, 146-152, 154n323, 155, 163, 170-173,

Modernisme, 378-379, 381, 382, 385, et cinéma classique, 380-381, 385-393, 399-402, doute épistémologique, 381, 383, 392, 428, opacité, 31, 381, 411-412, 421, 422-423, 425-428, 429-430, 435, image-temps, 389, 427, 430-431, 432, 442, image-cristal, 432-433, nappes de passé et pointes de présent, 430-431

Paysage romantique, 26, 28, 43, 53, 59, 60, 66-70, 88, 96, 101, 107-108, 111-113, 119-120, 132, 187, 226-227, 247-248, 280, 283, 307-308, 309-310, 320-322, 366-368, paysage et lieu, 311-312, 354-355, 360-363, 364-367, 375-376, mysticisme, 326-331, peinture romantique, 317-320, 372-375, paysage-expression, 68-69, 319-320, 337, 342, *pathetic fallacy*, 69, 202, 441, paysage-exposant, 66-67, 316-317, 335, paysage-drame, 345, 350, 352-354, 367-369, 372-375, paysage-catalyse 351-352, 354-357, désir et rejet, 346-348, 359-360, 363-364, conquête, 345-346, 351, 356-357, fusion, 370-375, orientalisme, 349, 358-359, 363-364, altérité, 74, 100, 131, 133, 134, 343, 347, 349, 351, 364-366, 376, 390, 393,

Romantisme, romantique, romance, 19-21, idéal, 21-22, 33, 37-39, 41, 51-52, 55-56, 62, 64-66, 75-76, 77-80, 90, 92-93, 95, 108-110, 116-119, 120-124, 130, 141, 142, 160, 208-209, 229, 234, 241, 244, 246, 251, 253, 256, 260, 291-194, 320-322, 323, 415, 422, 434-435, 437-438, mouvement littéraire et artistique, 28-30, 32, 37-39, 43, 52-53, 75-76, 144, musique, 93, 95, 114, 140, 214, 288-290, 398, nature, 30, 33, 64, 65-76, 83, 85, 88, 92-94, 101, 119-122, 247-248, 251, 280, 290, 299-300, 305, 309-310, 311-315, 317-331, 331-334, 337, 341-344, 345-346, 349-352, 358, 364-365, 369-371, 373-376, 377, 415, 438, 441, 450, nostalgie, 30, 33, 39, 52-57, 59-61, 76, 109, 133, 159, 179, 301, 437, 447, 448-449, , 39, 52, 59, 62-64, 70, 74, 76, 108-110, 132-133, 135-136, 202, 228, 416, 438, 449-450, orientalisme, 56-59, 133-134, 253, 358-359, 363-364, 390, panthéisme 65-66, 74-75, 92-94, 109, 241, 318-322, 325-331, 363, 370, 372-374, 376, 385, 409, 441, 449, poète romantique, 32, 33, 41, 80-81, 91-95, 102, 143, 241, 305, 320-322, 377, 411, 414-415, 423, romance (genre littéraire), 20-21, 30, 37, 40-41, 122, 126, 229, 234-237, 244-245, 253, 255, romantisme et sentimentalité, 19-23, 30, 76, 108-110, 115-117, 119-120, 127-128, 139-140, 142, 144, 149, 173-175, 177, 192, 196, 202, 209, 235, 449-451, 319-321, 323-325, 327-328, 338-344, 354, 377, 394-399, 411-414, 441

Roman historique, 39, 46, 52, 55-56, 98-102, 109, gothique, 26, 117, 163-164, 184-185, 238, 268, 335-337, 345, 399-401, 406, 409, moderniste 379, 385, 388-389, 442-443, réaliste, 195, 228-231, 254, 378, 451 sentimental, 34, 149

Subjectivité 22, 34-35, 305-306, romantique, 30-32, 39, 50, 259, 306-308, 314-317, subjectivité, et flashback 32, 34, 305-306, 38182, 384, 393-398, 420-421, 424, 428, moderniste,385-388, 403-411, 416-422, 429-432, 433-435, et paysage, 312-315, 323-325, 333-334, 337-344, 347-349, 351, 354, 363, 365-366, 376,

Sublime, romantique, 67-68, 70, 85, 187, 269, 290, 314, 323, 331-334, et individuation 338-340, et désindividuation, 337-338, 341-344, selon Longin, 332, selon Burke, 333, 337-338, selon Kant, 333-334