

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

34-35 | 2001  
Max Ophuls

---

# Lectures du mélodrame : Max Ophuls et le film de femme

Hilary A. Radner

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/175>

DOI : 10.4000/1895.175

ISBN : 978-2-8218-1032-7

ISSN : 1960-6176

### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

### Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2001

Pagination : 121-136

ISBN : 2-913758-05-3

ISSN : 0769-0959

### Référence électronique

Hilary A. Radner, « Lectures du mélodrame : Max Ophuls et le film de femme », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 34-35 | 2001, mis en ligne le 23 janvier 2007, consulté le 29 octobre 2024.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/175> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.175>

---

Ce document a été généré automatiquement le 29 octobre 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# Lectures du mélodrame : Max Ophuls et le film de femme

Hilary A. Radner

---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

Traduit de l'américain par Michelle Herpe-Voslinsky

- 1 Peter Brooks, dans son ouvrage à présent classique *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess* (1985), décrit le mélodrame comme la forme éthique et esthétique sous-jacente qui définira la narration dans la culture profane moderne. Il commence par citer Charles Nodier : « Qu'on n'aille pas s'y tromper, ce n'était pas peu de chose que le mélodrame ; c'était la moralité de la révolution. » (p. 1) Pour Brooks, « le mélodrame [...] semble une forme particulièrement moderne. » (p. 14) « Le mélodrame ne représente pas simplement une « chute » de la tragédie mais une réaction à la perte de vision tragique » ; en tant que tel il illustre un « moment épistémologique », défini par l'incertitude morale qui a pour résultat « l'invalidation des formes littéraires » comme la « tragédie » ou la « comédie de manières » (p. 15).
- 2 Cette définition du mélodrame comme un mode éthique permet à Brooks de développer une ample vision de la littérature, qui embrassera les nouvelles formes canoniques du féminisme tout en maintenant les contours plus larges d'un discours critique déjà établi. Dans ce contexte, l'évaluation critique et la réception des films de Max Ophuls témoignent des enjeux implicites dans la revalorisation du mélodrame en tant qu'expression culturelle. *Lettre d'une inconnue* (1948) et *Les Désespérés* (1949) s'articulent autour d'un moment d'exorcisme dramatique comme élément déterminant de la narration, et semblent reproduire les conventions de Hollywood où ces films furent réalisés. L'esprit d'un film comme *Lola Montès* paraît d'abord s'opposer à ces conventions ; cependant la définition du mélodrame proposée par Brooks autorise le critique à voir l'œuvre d'Ophuls comme l'expression d'une morale homogène – à

laquelle son ironie, sa curiosité du féminin et des tensions qui l'accompagnent, ses goûts stylistiques enfin prêtent une cohérence.

- 3 Certes, dans ses réalisations européennes, Ophuls évite les traits banals du mélodrame archétypal hollywoodien ; toutefois son œuvre exploite les stratégies plus littéraires que Brooks appelle « mélodramatiques ». Chez Balzac, écrit Brooks, « la dramatisation des rencontres humaines [...] tend vers des représentations intenses et excessives de la vie, qui dévoilent la façade des bonnes manières pour révéler à l'œuvre des conflits essentiels. » (p. 3) Ces remarques pourraient s'appliquer aux films d'Ophuls dans leur ensemble, à ses productions européennes comme hollywoodiennes<sup>1</sup>. De surcroît, au cours de sa carrière à Hollywood, il réalise des films que l'on pourrait appeler mélodramatiques dans le sens le plus évident du terme. C'est paradoxalement et précisément cet aspect dégradé de son œuvre qui attirera l'intérêt des critiques féministes. Aux États-Unis et en Grande-Bretagne, l'accueil de l'œuvre d'un « auteur » par les critiques féministes s'inscrit dans une perspective critique, qui envisage le discours narratif comme une construction sociale et historique. Mais au bout du compte, ces lectures doivent trouver un public dans la plus vaste communauté littéraire – où la notion d'auteur individuel définit toujours les conditions de la production culturelle et sa circulation.
- 4 L'accueil des films d'Ophuls par les féministes américaines et britanniques des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix jette une lumière sur le courant critique, et essentiellement politique, qui a privilégié le genre mélodramatique. Par exemple, dans son étude féministe si bien argumentée et illustrée des films d'Ophuls, Susan White établit le cinéaste comme un *auteur*<sup>2</sup> de premier plan. Parallèlement, ses lectures cherchent à légitimer l'œuvre d'Ophuls en montrant qu'elle offre un point de vue critique ou réfractaire sur la culture contemporaine. En particulier, elle la voit comme déconstruisant le rôle de la femme en tant que trope cinématographique à l'intérieur de la narration filmique. L'analyse par White d'Ophuls *auteur*<sup>3</sup> est ainsi liée à son rôle de réalisateur de films pour femmes et de mélodrames. Elle se fonde sur un équilibre précaire entre le statut d'auteur et la production culturelle, qui peut-être définit le mieux la portée de l'œuvre d'Ophuls et l'accueil qui lui fut réservé. White remarque :
 

C'est dans la mesure où les films d'Ophuls ont été particulièrement définis comme des mélodrames destinés aux femmes qu'ils ont essuyé un certain mépris de la part de la critique. Aussi certains auteurs ont tenté de sauver Ophuls de « l'accusation » de mélodrame en soulignant l'ironie qu'il exerce même dans ses séquences les plus sentimentales. (p. 306)
- 5 Elle explique aussi comment les critiques de films ont relu le mélodrame, lui attribuant un rôle politique, celui d'exprimer une résistance à l'idéologie dominante, en particulier à ses constructions de la femme et de la famille. Si White croit fortement à l'importance de l'œuvre d'Ophuls, c'est surtout parce qu'il utilise l'ironie mais également à cause de ce nouveau courant critique qui voit le mélodrame comme au moins « potentiellement » subversif. Ici, la réputation d'Ophuls comme metteur en scène de femmes devient instructive.
- 6 En effet, dans le cadre de la critique féministe, ce statut a joué un rôle crucial pour associer certains films d'Ophuls, en particulier *Lettre d'une inconnue*, et à un moindre degré *Les Désespérés* et *Caught* (1949), au canon proto-féministe (cf. Cowie, Modleski, Studlar, Wexman, etc...). Inversant la hiérarchie historique d'auteur et de genre, la théoricienne féministe du film Mary Ann Doane justifiera son analyse de *La signora di tutti* en affirmant « qu'Ophuls, comme George Cukor, est connu comme un metteur en

scène de “femmes” » (p. 119). Le film fut tourné en 1934, il est donc antérieur aux réalisations hollywoodiennes d'Ophuls. Bien que celles-ci aient d'abord pu être rejetées en tant que films de femmes et mélodrames, elles finirent par être appréciées pour les mêmes raisons. Dans un certain sens, donc, le statut d'Ophuls comme auteur-réalisateur a été diminué par les théoriciennes féministes qui se sont emparées de son œuvre ; en même temps, la réputation de ses films, comme de ceux de Hitchcock, a été rehaussée par ce type d'attention critique.

- 7 L'importance des films hollywoodiens d'Ophuls a été soulignée par plusieurs approches qui ont ouvert la voie à une relecture féministe, en situant ses films comme symptomatiques du cinéma en tant qu'institution culturelle. À ce titre, Hollywood recherchait un public féminin tout en définissant le féminin avant tout comme image « subissant le regard », selon le vocabulaire à présent largement utilisé de Laura Mulvey. Stephen Heath écrivait en 1978 à propos de *Lettre d'une inconnue* :

Un film de Hollywood, un film d'Ophuls, *Lettre d'une inconnue* est exemplaire pour son atypique article indéfini – et en ce qu'il démontre les relations, poursuivies au cinéma en tant que tel, entre femme, regard, narration et scène. (p. 87)

- 8 Heath pointe ici le paradoxe du statut d'Ophuls comme réalisateur. Ce mariage exemplaire / atypique sera repris dans une grande partie de la critique par la suite.
- 9 Des spécialistes comme Heath et Paul Willemen offrent une perspective transitoire qui rend possible la réévaluation féministe d'Ophuls, tout en rappelant le travail de spécialistes plus anciens comme Richard Roud. Celui-ci commente le « dédain » des critiques « pour le film narratif traditionnel » (p. 4). La première réhabilitation d'Ophuls par des critiques comme Roud dépend du fait que, comme il l'explique : « Même si les films d'Ophuls racontent des histoires, dans bien des cas – particulièrement dans *Lola Montès*, mais aussi dans des œuvres comme *La signora di tutti* – l'histoire n'est pas l'élément principal du film. » (p. 4) Les critiques de cinéma des années soixante-dix et quatre-vingt, ainsi que les critiques féministes, ont montré comment l'histoire servait de « prétexte » à d'autres formes de réflexion, esthétique ou politique. Sous l'influence de la pensée post-structuraliste française, la notion d'auteur avait été remplacée par la notion du texte comme produit ou écrit culturel – et dont le sens était finalement défini par l'acte de lire plutôt que d'écrire. Dans sa préface, Willemen commence par citer Heath :

Que le nom d'« Ophuls » soit synonyme d'une certaine exaspération de la production standard régnant alors à Hollywood est sans doute le cas, de même que cette exaspération repose sur un véritable maniérisme de la vision, et de la vision de la femme. (p. IV)

- 10 Willemen suggère que la mission de son anthologie devrait être de formuler « un compte-rendu des déterminants discursifs/institutionnels qui, organisés hiérarchiquement, se combinent pour produire la présente brochure. » (p. IV) Il n'offre pas de solution à cette situation critique qui rend impossible la position du spécialiste de films confiné institutionnellement à l'étude des cinéastes – projet qu'il considère à présent comme théoriquement intenable.
- 11 Paru quelques années plus tard, un numéro spécial de *Movie* intitulé *Ophuls and Melodrama* montre la persistance de ces deux tendances dans la critique de films : celle d'organiser l'analyse en fonction d'un réalisateur donné, et celle de poser le cinéma comme discours social. V.F. Perkins conclut son article par un clin d'œil à Heath. Décrivant Lisa, l'héroïne de *Lettre d'une inconnue*, il écrit : « Le même engagement qui lui

permet de sentir l'intégrité de sa vie l'entraîne vers la désintégration. En cela elle n'est pas typique, mais elle est peut-être exemplaire. » (p. 72) En citant Heath, Perkins semble reprendre son point de vue ; toutefois, en restaurant le personnage comme construction psychologique, il réaffirme l'autonomie de la vision d'Ophuls dans l'élaboration de la figure de Lisa. Il apprécie aussi le film comme manifestation de l'ironie d'Ophuls en tant qu'*auteur*, et donc réalisateur anti-hollywoodien. « Pourtant il est sûrement évident que l'ironie d'Ophuls embrasse tous les personnages du film, et que la conduite des hommes n'est en rien remarquable par sa rationalité. » (p. 71)

- 12 Dans le même numéro, Michael Walker tient pour acquis que *Lettre d'une inconnue* est un « film de femme », et choisit de « se concentrer plutôt sur la manière dont le film utilise et transforme les conventions liées au sexe. » (p. 44) Ce faisant, il souligne la notion de « sous-texte » (p. 60). Cette idée d'un sous-texte qui se révèle au lecteur éclairé se fonde en partie sur celle du mélodrame comme une forme dont les enjeux sociaux et esthétiques ne sont pas évidents. Walker explique :

Si j'applique le modèle du mélodrame, c'est pour indiquer en quoi il est utile pour explorer les voies par lesquelles les deux principaux sous-textes cheminent dans le film. Je dirais qu'une grande partie de l'intérêt d'un film comme *Les Désespérés* réside dans ces sous-textes, domaines largement ignorés de la critique traditionnelle. (p. 60)

- 13 Cette stratégie analytique appliquée au film hollywoodien permet à Douglas Pye de déclarer que *Le Plaisir* (un film non hollywoodien) pose « une série de questions qui apparaissent déjà dans d'autres films d'Ophuls : l'emprisonnement dans le temps, le fossé entre désir et assouvissement, les tentatives de trouver une valeur transcendante. » (p. 80) Nous remarquons qu'ici c'est le mélodrame qui pose les termes de cette analyse.
- 14 D'une manière peut-être encore plus révélatrice en ce qui concerne les positions en présence, celles de Willemen et du groupe de *Movie*, Andrew Britton critique Willemen en résumant le paradoxe qu'il associe à son point de vue : « Ayant abandonné "Ophuls" comme origine et seul géniteur, nous concluons que les films eux-mêmes ne posent rien d'autre qu'"Ophuls". » (p. 98) Britton qualifie cette position de « pseudo-féminisme » (p. 105). Par contraste, il propose une perspective historique où l'œuvre d'Ophuls serait définie selon « d'une part, les structures et l'inconographie du mélodrame cinématographique, et de l'autre, le roman d'adultère du XIX<sup>e</sup> siècle – ce genre persistant de réalisme bourgeois. » (p. 104) Bien qu'il parle ici de *Madame de...*, nous pouvons généraliser : Britton veut que chaque film soit considéré comme le produit riche et singulier d'une intertextualité fondée sur l'histoire. Cette méthode se justifie parce qu'elle nous permettra de comprendre le féminisme radical des films d'Ophuls, qui en fin de compte confirmera son statut d'*auteur*<sup>4</sup>-réalisateur.

On ne saurait plus clairement accuser la superficialité formaliste de la lecture de Willemen qu'à travers son échec à opérer les discriminations nécessaires dans l'œuvre<sup>5</sup>... La critique de l'assujettissement des femmes à des relations sociales patriarcales, de leur chosification pour le regard, le plaisir et le profit des hommes, est systématisée dans les films de très bonne heure... et il n'est jamais question de complicité directe. (p. 105)<sup>6</sup>

- 15 Ophuls est ainsi doublement réalisateur-auteur. Outre qu'il est engagé dans une esthétique et une perspective données, c'est un réalisateur féministe, dont le féminisme ne vient pas d'un genre mais de son propre « engagement profond dans une métaphysique de la "femme" comme le lieu d'une authenticité perpétuellement trahie

– la source d’une transcendance possible éternellement perdue au sein de relations d’oppression. » (p. 105) L’importance qu’accordent les films d’Ophuls au féminisme est ici cruciale, ainsi qu’à une sensibilité proto-féministe qu’il exprime en tant qu’auteur<sup>7</sup>.

- 16 De même, le travail de Stanley Cavell, qui attribue une nouvelle épistémologie féminine à certains mélodrames de Hollywood, et la réévaluation du mélodrame par Peter Brooks dérivent au moins en partie de l’influence des critiques féministes. Ces dernières, cherchant à valoriser les œuvres qui s’adressent à un public féminin, ont invité à reconsidérer les hiérarchies traditionnelles de l’art et de la culture populaire. Il y avait là un plus ample désir de voir la culture comme expression démocratique de la totalité d’une société – et non plus comme le porte-parole privilégié de la classe dominante. Cela reposait sur une prise en compte de la destination du texte, de son public, autant que sur ses qualités formelles et l’identité ou la sensibilité de son créateur. Pam Cook explique :

Le « film de femme » n’évoque pas seulement un mode d’adresse spécifique et exclusif, il suggère aussi un objet d’échange, voué à être consommé par un groupe particulier. Son existence indique que l’industrie du film reconnaît l’importance des femmes comme public... (p. 255)

- 17 Cette réévaluation eut pour conséquence imprévue de renverser la hiérarchie de telle sorte que le mélodrame, *vox populi* incarnée, la voix des opprimés, prit le pas sur les formes narratives comme la tragédie. Rétrospectivement ces formes en vinrent à être vues comme la manifestation d’un régime oppressif dépassé. Sous ce nouvel angle, le film de genre fonctionnait comme culture authentique ou même émancipatrice. Et comme je l’ai dit, le film ophulsien occupait une place essentielle qui permettait une alliance précaire entre auteurisme et féminisme. La définition des films d’Ophuls dans le contexte hollywoodien confirmait leur statut de « films de femme », et le sien de « metteur en scène de femmes » ; sa position d’auteur était significative, dans la mesure où il était aussi capable de fonctionner comme le *medium* par lequel un discours social pouvait s’informer dans un genre.
- 18 L’accueil populaire contemporain des films hollywoodiens d’Ophuls avait établi leur statut de films de genre. Par exemple, *Lettre d’une inconnue* fut salué à la fois par le *New York Times* et par *Variety* comme étant avant tout un film de femme. *Variety* décrit le film comme « résolument féminin ». « Si l’exploitation montait en épingle l’attrait féminin et les grandes qualités de la production, les retombées au box-office devraient être intéressantes. » (14 avril 1948) Le *Times* qualifie le film de « mélo à tirer son mouchoir ». « Si vous cherchez de la sensibilité et de l’émotion raisonnable dans un film, méfiez-vous de cette “lettre” trop écrite. Elle vous submergera sous la rhétorique et un flot d’inepties. »
- 19 On remarque que *Variety* et le *Times* s’accordent à juger que le film repose sur une formule établie, mais pas quant aux conséquences de cette formule.
- 20 À l’origine de la notion de genre populaire, telle que l’exposent John Cawelti ou Thomas Schatz, il y a l’idée qu’il est fondé sur une formule et donc régi par les contextes de réception et de production des films autant que par les films eux-mêmes. Cette formule est posée comme l’attribut d’une forme populaire et donc véritablement « américaine » et démocratique. Schatz, dans sa description du genre, met l’accent sur les caractéristiques de l’intrigue mélodramatique :
- En règle générale, « mélodrame » s’appliquait à des histoires d’amour populaires qui dépeignaient un individu (habituellement une femme) ou un couple (d’amants)

vertueux, victimes de circonstances sociales répressives et injustes – qu’elles ressortissent au métier, au mariage ou au noyau familial. (p. 222)

- 21 Jean-Loup Bourget poursuit cette tradition. Comme Schatz et Cawelti, il reconnaît l’importance sociale du mélodrame et cite en fait Peter Brooks. Toutefois, son analyse se concentre sur des aspects thématiques et sur la forme adoptée par ces films, plutôt que sur la dimension éthique articulée par Brooks ou Cavell ; il s’attache à la circonstance plus qu’à la métaphysique. Il s’agit notamment de distinguer un mode de production hollywoodien de son équivalent européen, mais aussi de légitimer le mélodrame en tant que forme populaire. Ainsi précise-t-il qu’il est intéressé par le *romantic drama* déjà défini par Schatz (p. 13), et que « le *fatum* mélodramatique est toujours politique ou social plus que véritablement métaphysique » (p. 11). C’est ici qu’apparaît son désaccord essentiel avec des auteurs comme Brooks et Cavell. Il poursuit : « Le mélodrame est, en quelque sorte, une tragédie qui serait consciente de l’existence de la société » (p. 11). Il rejoint certaines analyses féministes, en soulignant cette dimension sociale du mélodrame par rapport à la dimension morale ou transcendante de la tragédie. Et d’ajouter que certaines vedettes jouent aussi un rôle déterminant dans l’articulation du genre. De même, l’analyse féministe rappelle l’identification féminine avec des actrices particulières (cf. Gledhill). Bourget note :

Un indice souvent décisif d’appartenance au genre consiste en la présence de certaines actrices, notoirement spécialisées dans l’interprétation de victimes pathétiques : Joan Crawford et Margaret Sullavan, Olivia de Havilland et Ingrid Bergman, Joan Fontaine et Jane Wyman... d’où l’appellation fréquente de *women’s pictures*, à peu près synonyme, à la nuance péjorative près, de *romantic drama*. (p. 14)

- 22 De ce point de vue (qui semble faire écho aux propos de Heath cités plus haut), *Lettre d’une inconnue* est un parfait exemple de ce type – même s’il refuse d’identifier Ophuls au genre. « Max Ophuls ne fit pas carrière à Hollywood, et, s’il réalisa, avec *Letter from an Unknown Woman* un parfait chef-d’œuvre, c’est un film d’esprit européen et qui reste isolé. » (p. 231) Pour Bourget cependant, *Une nuit seulement* (1934), réalisé par John Stahl (qu’il considère comme le cinéaste mélodramatique exemplaire des années trente), annonce *Lettre d’une inconnue*. Sa description du film de Stahl pourrait s’appliquer aussi bien au second film, en remplaçant simplement Margaret Sullavan par Joan Fontaine – qui figure d’ailleurs parmi les actrices spécialisées dans l’interprétation de victimes mélodramatiques.

Très subtilement, tout en réalisant un mélodrame fidèle à tous les canons du genre (thématiquement : la femme victime, narrativement : la construction circulaire, stylistiquement : l’interprétation de Margaret Sullavan) Stahl critique non seulement son héros masculin, coupable de double moralité et d’insensibilité, mais aussi son héroïne, dont l’admirable fidélité paraît s’être trompée d’objet. (p. 243)

- 23 Comme beaucoup de féministes des années quatre-vingt-dix, dont Susan White<sup>8</sup>, Bourget attribue à Stahl une sensibilité proto-féministe – celle-là même que White et d’autres retrouvent chez Ophuls comme une caractéristique du film de femme et du drame romantique en général... Bourget n’en voit pas moins en Ophuls un réalisateur européen (contrairement à Stahl, qui comme beaucoup d’autres cinéastes hollywoodiens est d’origine européenne). Il est significatif qu’il ne mentionne ni *Caught* ni *Les Désemparés*, films dont l’action se situe aux États-Unis, et inspirés de romancières populaires – ni le premier film d’Ophuls à Hollywood, *L’Exilé*, mélodrame historique (plutôt qu’histoire d’amour) avec Douglas Fairbanks Jr. Et comme on pouvait s’y attendre, puisque ce n’est pas un film de femme selon la définition traditionnelle de la



catégorie, les critiques féministes ont en général ignoré *L'Exilé* ou n'y ont fait que des allusions (cf. White).

- 24 Par ailleurs, *Caught* et *Les Désespérés* ont été commentés par la critique féministe. Mary Ann Doane revendique *Caught* comme féministe, parce qu'y est exposée la contradiction d'une logique cinématographique qui pose le féminin comme objet de regard et pourtant s'adresse à la femme en tant que spectatrice (cf. *The Desire to Desire*). Elizabeth Cowie décrit finement *Les Désespérés* comme l'articulation d'un fantasme pré-œdipien, qui reconnaît et neutralise la fonction oppressante d'une symbolique œdipienne, tout en se soumettant à sa règle :

*Les Désespérés* soutient la logique de sa structure fantasmatique, qui est une logique de paradoxe. Lucia a aimé, aime Donnelly et elle reprend volontiers son rôle dans sa famille, sa place d'épouse. Elle a le beurre et l'argent du beurre. (p. 161)

- 25 S'inspirant d'un article de Roger Lang, Susan White souligne combien ce film constitue « une critique de la famille patriarcale » (p. 101). Faisant écho à Walker, tous deux classent le film comme un mélodrame familial où le féminin est défini non en termes de couple – mais selon un jeu de relations plus complexes, notamment entre les générations<sup>9</sup>. Selon Walker, la subversion de « l'idéologie dominante » révèle la capacité d'Ophuls de transcender le vulgaire film de genre (p. 54). Selon des critiques comme David Rodowick et Thomas Elsaesser, et à un moindre degré Thomas Schatz, c'est précisément la fonction du mélodrame familial et un signe de l'affiliation du film au genre.
- 26 Le contexte où est tourné le film est celui du mélodrame hollywoodien : Walter Wanger le produit ; le scénario est tiré d'une longue nouvelle, *Le Mur nu*, publiée dans *Ladies Home Journal* comme « le roman complet dans ce numéro », encadrée de réclames pour des vitamines, des chaussures, des gaines et des balais mécaniques... Si parfois Bourget semble suggérer que *Lettre d'une inconnue* est un *remake* d'*Une nuit seulement*, on sait que le film d'Ophuls, dont l'action se situe à Vienne, est tiré d'une nouvelle de Stefan Zweig, écrivain et intellectuel viennois. Mais *Le Mur nu* exprime une sentimentalité confuse qui contraste vivement avec la prose maîtrisée de Zweig ; l'hystérie de son personnage féminin, déchirée par les exigences de sa famille, est flagrante face au calme narcissisme du héros de Zweig. Et cette histoire est transposée presque intacte à l'écran – à ceci près que le film est tourné en Californie (et non sur la Côte Est), que le personnage de Donnelly est développé aux dépens des relations entre mère, fille, et domestique... et que dans la nouvelle, c'était curieusement le grand-père (ici le père de Lucia) qui tuait accidentellement le petit ami de sa petite-fille en le « poussant à l'eau » (p. 172). Implicite à la manière d'un sous-texte dans les lectures féministes du film, la condamnation de la vie de Lucia est explicitement articulée dans la nouvelle par la fille : « Je préférerais être morte que d'avoir une vie comme la tienne » (p. 178). Les commentaires pré-féministes du film d'Ophuls minimisaient son statut de mélodrame. Richard Roud se réfère à Claude Beylie quand il maintient que « ce film n'est un mélodrame qu'en apparence », et retrouve chez le personnage de Lucia une héroïne « authentiquement » tragique – voire racinienne (p. 32). Dans son effort pour situer Ophuls parmi les « grands réalisateurs », Roud attire aussi l'attention sur son usage de la caméra :

Beaucoup de commentateurs en France (et ailleurs) considèrent à présent que l'évolution de la caméra à l'intérieur d'une séquence est plus importante que d'un plan à l'autre. Cette idée a été particulièrement développée par Henri Agel, Alexandre Astruc, André Bazin et d'autres. Et bien sûr, s'il y a une chose tout à fait



caractéristique chez Ophuls, c'est qu'il préfère les mouvements de caméra au montage. (p. 3)

- 27 Pour des critiques comme Roud, la continuité de certains choix stylistiques pouvait sauver un film d'abord rejeté comme « mélodrame ». À l'inverse, et bien qu'elle puisse tenir compte du style, l'analyse de genre s'intéresse davantage au contenu qu'à la forme, à l'idée qu'à l'expression. Elle évalue donc les films en général et ceux d'Ophuls en particulier, précisément par rapport à leur contenu.
- 28 En commentant *Les Désespérés* et *Caught*, les critiques du *New York Times* s'attachaient déjà au contenu – mais en fait pour justifier leur rejet de ces films... *Les Désespérés* est « un film de Walter Wanger » (c'est au producteur, non au réalisateur, qu'on prête une intention d'auteur), et il est résumé comme « un drame médiocre, léger, d'une dureté éhontée. On pardonne sa folie à l'héroïne, mais ce ne sera pas le cas pour le film. » (30 décembre 1949) La description de *Caught* était tout aussi sévère.
- Ce film est une historiette de quatre sous, filmée à grand renfort de dollars [...] Une fois posés ces éléments artificiels [...], le réalisateur Max Ophuls les fait mousser comme s'il s'agissait d'une aventure immortelle. Mais manifestement les balivernes de l'histoire n'ont pu être efficacement déguisées. (18 février 1949)
- 29 En un sens, le *Times* condamne ces films pour les mêmes qualités qui les rendront significatifs pour la critique féministe en tant que manifestations d'un inconscient culturel – tout en ignorant ou minimisant les qualités de style qui permettent à Roud de désigner Ophuls comme un grand cinéaste. Dans chaque cas, la critique répond à certaines attentes de son public autant qu'au texte du film lui-même.
- 30 La réinterprétation des films d'Ophuls dans diverses perspectives critiques (*auteurisme*, analyse de genre, féminisme, critique contemporaine) montre combien la lecture d'un film est assujettie aux préoccupations politiques d'un moment et d'un groupe de lecteurs donnés. Le statut de « mélodrame » varie. C'est tantôt une catégorie – étroitement définie ou largement dessinée, un rejet péjoratif ou un signe d'authenticité et de valeur. En outre, la diversité de la carrière d'Ophuls rend son travail particulièrement sujet à de multiples interprétations contradictoires. L'histoire de ces transformations rappelle que les spécialistes du cinéma doivent étudier non seulement les conditions de réalisation d'un film mais, de plus en plus, la trajectoire que celui-ci a suivie en tant qu'objet d'analyse critique. Nous avons atteint le point où la critique elle-même doit être lue comme parlant à un moment précis d'une période historique précise.

## BIBLIOGRAPHIE

BOURGET, Jean-Loup. *Le Mélodrame hollywoodien*. Paris : Stock, 1985.

BRITTON, Andrew. « Metaphor and Mimesis : *Madame de...* », *Movie* n° 29/30, été 1982.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New York : Columbia University Press, 1985.

- CAVELL, Stanley. *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago : University of Chicago Press, 1996.
- CAWELTI, John. *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago : University of Chicago Press, 1976.
- COOK, Pam. « Melodrama and the Women's Picture », in *Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama* (sous la direction de Landy). Detroit : Wayne State University Press, 1991, pp. 248-262.
- COWIE, Elizabeth. *Representing the Woman. Cinema and Psychoanalysis*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1997.
- DOANE, Mary Ann. *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington : Indiana University Press, 1987. « The Abstraction of a Lady : *La signora di tutti* », in *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York : Routledge, 1991, pp. 119-141.
- ELSAESSER, Thomas. « Tales of the Sound and Fury : Observations on the Family Melodrama », in *Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama. Op. cit.*, pp. 68-91.
- FISHER, Lucy. *Shot/Counter-shot. Film Tradition and Women's Cinema*. Princeton : Princeton University Press, 1989.
- GLEDHILL, Christine, dir. *Stardom. Industry of Desire*. London : Routledge, 1991.
- HOLDING, Elizabeth Sanxay. « The Blank Wall », *Ladies Home Journal* n° 64, oct. 1947.
- HEATH, Stephen. « The Question of Oshima », in *Ophuls* (sous la direction de Paul Willemen). London : The British Film Institute, 1978, pp. 75-87.
- LANG, Robert. « Lucia Harper's Crime : Family Melodrama and Film Noir in *The Reckless Moment* », *Literature/Film Quarterly* n° 17/4, 1989.
- MODLESKI, Tania. « Time and Desire in the Woman's Film », *Cinema Journal* n° 23/3, printemps 1984.
- MULVEY, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in *Film Theory and Criticism. Introductory Readings* (sous la direction de Braudy et Cohen). New York : Oxford University Press, 1999, pp. 833-844.
- PERKINS, V.F. « *Letter from an Unknown Woman* », *Movie*, op. cit.
- PYE, Douglas, « *Le Plaisir* », *ibid.*
- RIVETTE, Jacques, TRUFFAUT, François. « Entretien avec Max Ophuls », *Cahiers du cinéma* n° 72, juin 1957.
- RODOWICK, David. « Madness, Authority and Ideology in the Domestic Melodrama of the 1950s » in *Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama. Op. cit.*, pp. 237-247.
- ROUD, Richard. *Max Ophuls. An Index*. London : British Film Institute, 1958.
- SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres. Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York : Random House, 1981.
- STUDLAR, Gaylyn. « Masochistic Performance and Female Subjectivity in *Letter from an Unknown Woman* », *Cinema Journal* n° 33/3, printemps 1994.
- WALKER, Michael. « Ophuls in Hollywood », *Movie*, op. cit.
- WEXMAN, Virginia Wright, dir. *Letter From an Unknown Woman. Max Ophuls, Director*. New Brunswick : Rutgers University Press, 1986.

WHITE, Susan. *The Cinema of Max Ophuls. Magisterial Vision and the Figure of Woman*. New York : Columbia University Press, 1995. « I Burn for Him : Female Masochism and the Iconography of Melodrama in Stahl's *Backstreet* », *Post Script* n° 14/1-2, 1994-1995.

WILLEMEN, Paul, dir. *Ophuls. Op. cit.*

## NOTES

1. Dans un entretien avec Jacques Rivette et François Truffaut, Ophuls indique que non seulement il aime Balzac mais qu'il a été influencé par sa vision : « J'aime Balzac depuis très longtemps. Déjà quand j'avais lu *La Duchesse de Langeais*, j'aimais beaucoup qu'il fasse subir aux gens la pression des événements politiques : ses personnages sont toujours splendides d'indécision. Lorsqu'ils sont précipités comme cela d'un côté ou de l'autre, ils nous font toujours l'effet d'être de pauvres victimes... Chez Balzac, les hommes font très souvent moins bonne figure que les femmes face aux événements politiques : les femmes ont encore une conviction parce qu'elles ne sont probablement pas liées d'assez près à la politique ; elles ont le courage de se forger une opinion.

Tandis que les hommes sont toujours opportunistes. »

2. En français dans le texte.

3. En français dans le texte.

4. En français dans le texte.

5. En français dans le texte.

6. Dans cette querelle riche et complexe, Britton est en désaccord avec Willemen sur un certain nombre de points ; je souligne ce désaccord sur des questions importantes pour la considération du mélodrame.

7. En français dans le texte.

8. Susan White, « I Burn for Him : Female Masochism and the Iconography of Melodrama in Stahl's *Backstreet* », *Post Script* n° 14/1-2, 1994-1995.

9. Lang décrit *Les Désespérés* comme « la réalisation américaine la plus réussie d'Ophuls » (p. 261). Ce qui compte ici n'est pas le succès au box-office, mais la manière dont le film entre dans un certain discours public. Cf. Schatz pour une étude approfondie des caractéristiques du genre.

## AUTEUR

**HILARY A. RADNER**

Elle enseigne dans le département de cinéma, télévision et théâtre de l'Université de Notre Dame, Indiana. Elle est le co-éditeur de *Film Theory Goes to the Movies. Constructing the New Consumer Society*, et l'auteur de *Shopping Around. Feminine Culture and the Pursuit of Pleasure*.