

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

62 | 2010

Varia

« Deux comédies de Douglas Sirk » (coffret DVD Carlotta) : le tête à queue ou le retour du mélodrame

Frédéric Cavé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3818>

ISBN : 978-2-8218-0978-9

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2010

Pagination : 191-196

ISBN : 978-2-913758-64-3

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Frédéric Cavé, « « Deux comédies de Douglas Sirk » (coffret DVD Carlotta) : le tête à queue ou le retour du mélodrame », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 62 | 2010, mis en ligne le 01 décembre 2013, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3818>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

« Deux comédies de Douglas Sirk » (coffret DVD Carlotta) : le tête à queue ou le retour du mélodrame

Frédéric Cavé

RÉFÉRENCE

« Deux comédies de Douglas Sirk » (coffret DVD Carlotta) : le tête à queue ou le retour du mélodrame

NOTE DE L'AUTEUR

Ce texte a été écrit avant la sortie d'un coffret des mélodrames allemands (Carlotta, décembre 2009) sous-titré sur le site de l'éditeur : *4 films précurseurs des grands classiques américains* (je souligne). Signalons toutefois que quelques films tirés de la période allemande du cinéaste et de la première période américaine sont disponibles dans des collections bon marché.

- 1 Prolongeant une sortie en deux temps des mélodrames réalisés par Douglas Sirk à Universal au cours de la décennie 1950, les deux comédies *No Room for the Groom* (1952) et *Has Anybody Seen My Gal?* (*Qui donc a vu ma belle ?*, 1952) approfondissent la connaissance de l'œuvre d'un cinéaste qui, bien qu'estimé, reste méconnu au-delà du nouvel essor critique dont il fait l'objet : par exemple, la revue universitaire *Éclipses* consacre son dernier numéro au cinéaste et Patrice Blouin, dans les *Cahiers du cinéma* de ce début d'année (n° 652, janvier 2010), a qualifié la décennie 2000 de « sirkiennne ». Cependant, le discours critique et universitaire n'a guère profité, jusqu'ici, de cette actualisation pour renouveler son propos sur l'œuvre du cinéaste, en tenant compte des recherches internationales effectuées depuis près de quarante ans, et ce dans le contexte d'une édition DVD française ambiguë.

- 2 Suite à l'édition de deux coffrets consacrés aux mélodrames, celle de *No Room for the Groom* et *Qui donc a vu ma belle ?* permet en effet de relever l'ambiguïté de Carlotta à l'endroit de l'œuvre de Sirk. Apparaît, avant toute chose, un désir de cloisonnement. Les deux films constitueraient un diptyque autonome quand bien même ils appartiendraient à deux cycles de comédies distincts : *No Room for the Groom* avec *The Lady Pays Off* (1951) et *Week-end With Father* (1951) ; *Qui donc a vu ma belle ?* se devant d'être associé à *Meet Me at the Fair* (1952) et *Take Me to Town* (1953), tel qu'il est brièvement rappelé dans l'analyse de Pierre Berthomieu présente en bonus (rejoignant sur ce point Jon Halliday, dans *Conversation avec Douglas Sirk*, et le commentaire de *Qui donc a vu ma belle ?* par Jacques Lourcelles dans son *Dictionnaire des films*). Cette distinction s'explique par le fait que les autres comédies restent inédites en France et pour le moment impossible d'accès. L'occultation de ces films permet dans un premier temps de valoriser le potentiel d'un Douglas Sirk cinéaste (en cela qu'il est capable d'approcher plusieurs styles) et d'écarter sans doute la preuve d'une uniformisation par le système hollywoodien, sans prendre le risque de ne plus voir ces films sous l'angle unique de l'esthétique mais par le biais des aspects économiques et idéologiques. Ce silence permet aussi d'évoquer la diversité du cinéaste sans remettre en question l'argumentaire d'une thèse qui semble irréfutable : malgré sa participation à des comédies, Sirk est un auteur de mélodrames (le calcul est simple : deux comédies contre huit mélodrames). Pourtant, lorsque le cinéaste conclue ces deux cycles par *Take Me to Town* en 1953, le bilan s'avère plus équilibré : on compte neuf mélodrames (allemands) et sept comédies (toutes américaines), sans compter les autres genres abordés (le « whodunit » avec *Lured* (*Des filles disparaissent*, 1947), le film noir avec *Sleep, My Love* (*l'Homme aux lunettes d'écaillés*, 1948) et *Shockproof* (*Jenny, femme marquée*, 1949), le film de guerre psychologique avec *Mystery Submarine* (*le Sous-marin mystérieux*, 1950)...
- 3 La diffusion fragmentée des films par Carlotta s'opère ainsi par un classement générique : huit mélodrames, deux comédies, un film d'aventures, sans tenir compte de leur chronologie et par conséquent de l'aspect hétérogène de la carrière de Sirk qui réalise par exemple *Taza, Son of Cochise* (*Taza, fils de Cochise*, 1953) entre deux mélodrames, *All I Desire* (1953) et *Magnificent Obsession* (*le Secret magnifique*, 1954). Bien qu'elle soit signe de prudence, la sortie progressive des films dévoile cependant une conduite éditoriale délicate à plusieurs égards : cloisonner consciencieusement les films épars et en désirer pourtant l'attraction mutuelle, du moins en établir le lien indéfectible (peut-être pour mettre en place des « périodes esthétiques » qui, en définitive, n'existent pas ?). Ainsi, les longs métrages choisis sont tous issus de la période Universal postérieure à 1950, reléguant la période américaine antérieure (ainsi qu'une partie de la production allemande et suisse) dans les limbes. Cette omission est aussi bien physique (les films ne font pas partie des coffrets proposés) que discursive (les films « absents » ne sont jamais conviés à l'analyse). *Written On the Wind* (*Écrit sur du vent*, 1956) et *Battle Hymn* (*les Ailes de l'espérance*, 1957), mélodrames importants de la période faisant l'objet d'une sortie chez d'autres éditeurs, ne sont jamais sollicités pour une quelconque étude comparative – surtout le second souvent écarté. Quant à *Captain Lightfoot* (*Capitaine Mystère*, 1955), beau film d'aventures tourné en Irlande, il fait l'objet d'une édition (toujours chez Carlotta) résolument à part, comme s'il fallait séparer – même involontairement – le bon grain de l'ivraie.
- 4 Si ce détour par quelques considérations succinctes vis-à-vis des mélodrames me semblait nécessaire, c'est que les DVD des comédies ne cessent de faire appel au coffret

qui les a précédés. Ainsi, la jaquette et les suppléments, bien qu'espaces discursifs distincts, s'avèrent, sur ce plan, profondément complices. Sur la jaquette, *Qui donc a vu ma belle ?*, désigné comme « un complément admirable à “Tout ce que le ciel permet” », « annonce certaines thématiques propres aux futurs mélodrames du cinéaste ». Tandis que dans un bonus, Berthomieu souhaite illustrer « le style des comédies et la filiation avec les mélodrames » dans son analyse « La comédie humaine de Douglas Sirk » (27 minutes). Bref, si Sirk est un *auteur de mélodrames* réputé, il convient de toujours l'affirmer. Le genre devient l'étalon, le repère esthétique vers lequel les films comiques doivent tendre.

- 5 La qualité de la présentation de Berthomieu dans l'analyse qu'il propose en bonus sur les raccords possibles entre mélodrame et comédie est indéniable (couleurs, cadrages, luttes et oppositions des classes sociales). Cependant, dans cette perspective unique, la mise en parallèle des comédies et des mélodrames empêche malheureusement d'appréhender l'œuvre de Sirk de manière diachronique, enfin débarrassée de la perspective téléologique. L'analyse esthétique constate les liens avec ce qui vient *après* et opère alors une collusion *a posteriori* des plus délicates. Ce carcan téléologique oblige à voir ici en germe le style postérieur du cinéaste comme s'il s'agissait de considérer en permanence la logique causale et évolutionniste d'une pratique artistique. À croire que la « dévédéphilie de prestige » n'est pas prête de découvrir des œuvres éclectiques sans avoir recours de manière systématique au liant que constitue la notion d'auteur.
- 6 Le maniement de la « politique des auteurs », qui, dans le cas de Sirk, a toujours été problématique, joue une fois encore sur deux tableaux : l'association et la dissociation des deux films, entre eux cette fois. L'ambiguïté reste permanente et brouille les pistes de lecture. D'une part, chaque film est une œuvre indépendante et autonome, d'autre part, les films sont liés et forment un « tout » cohérent. Ici, l'association des films se construit sur une omission (importante, rappelons-le, puisqu'*a priori* les films ne sont pas censés faire partie du même cycle) : la jaquette suppose que *Qui donc a vu ma belle ?* appartient à une « trilogie légère et nostalgique sur le spectacle et l'Amérique rurale ». Force est de constater que *No Room...* peut se définir comme tel – le spectacle en moins – et donc faire partie de ce groupe de films, auquel il n'appartient pas en définitive. La collusion artificielle de ce faux diptyque s'effectue grâce à la présence de Piper Laurie, interprète du personnage principal dans les deux films.
- 7 La dissociation s'opère quant à elle lorsque *Qui donc a vu ma belle ?* est constamment rapproché du *weepie* (mélodrame sentimental) alors que *No Room for the Groom* est placé « dans la lignée des films de Preston Sturges et de Billy Wilder ». Cette filiation, plus originale, ne dépasse pas l'effet d'annonce. Les correspondances supposées ne feront pas l'objet d'un quelconque développement, abandonnées seulement à la référence.
- 8 Ainsi, jamais le DVD ne s'inquiètera d'un rapprochement discursif commun, au point que l'on se demande selon quels critères de ressemblances ils ont été sélectionnés. Les quatre suppléments confirment cette hypothèse. Outre l'analyse de Berthomieu précitée, ceux de *No Room for the Groom* se veulent forclos et reproduisent le schéma du film (et de son affiche) en séparant les deux acteurs dans des interviews intitulées « souvenir de groom » et « fille d'Eve » en référence au film, dans une traditionnelle séance de souvenirs anecdotiques (d'une durée sensiblement égale de 12 et 15 minutes).
- 9 À la difficulté d'affirmer clairement sa position éditoriale (défaut de cette édition, comme de beaucoup d'autres d'ailleurs) s'ajoute le fait de réduire le champ des informations à caractère historique. Rien sur la firme de production, aucune

considération sur l'état de la comédie américaine au seuil des années 1950 (il y aurait pourtant fort à dire sur la reconduction des duos comiques, tel Abbott et Costello à Universal, sachant que *No Room* et *Qui donc...* disposent de nombreuses joutes entre deux protagonistes). Il est regrettable également que des apports minimaux sur ce qu'il serait aisé de considérer comme « l'équipe Sirk » (Russel Matty, directeur de la photographie, Frank Skinner, compositeur, Russell Schoengarth, monteur ou autres collaborateurs fidèles) ne soient pas proposés ainsi que des informations sur Joseph Hoffman (scénariste) ou Ross Hunter (producteur), qui auraient sans doute permis une contextualisation plus marquée. Il manque aussi à l'entreprise générale une réévaluation de la notion de genre à laquelle les recherches universitaires ont contribué et de voir au sein d'un studio la porosité des codifications, notamment par l'apport mutuel de techniciens, et l'hybridation esthétique qui en découle (à quand la confrontation des deux extrêmes *a priori* dissemblables que sont la science-fiction et le mélodrame, par exemple – tous deux soumis à l'exacerbation des formes ?). Ajoutons que les dates de sorties françaises n'étant pas mentionnées (*Qui donc...* sort le 13 septembre 1973. Je n'ai pas trouvé de date précise pour celle de *No Room...* sans doute à la même période), l'analyse de la réception des films en France s'en trouve brouillée.

- 10 La volonté éperdue d'une affirmation de l'auteur unique ne s'en tient finalement qu'à un formalisme stylistique maintes fois répété dans les discours de la cinéphilie française. Or, les caractéristiques du travail comique des films jouent, entre autres, sur un mode métatextuel qui prolonge par conséquent les analyses possibles. En 1971, dans la revue anglaise *Screen*, Paul Willemen entreprit une lecture de ce mode mis en jeu dans les mélodrames (« Distanciation and Douglas Sirk », *Screen*, n° 12, 1971). Partant de considérations générales sur le parcours et l'esthétique du cinéaste, il assurait que l'enjeu des films de Sirk n'était pas la stylisation exacerbée, mais la distance que celle-ci exerce sur le prétexte narratif. Quand bien même, continuait-il, cette distance ne fut pas perçue par les spectateurs, rien n'empêche son analyse interne. À sa suite, il m'apparaît que les comédies de Sirk font partie de ces « films apparemment représentatifs de la chaîne idéologique à laquelle ils semblent assujettis mais où, par le travail véritable à l'œuvre par et dans le film, s'installe un décalage, une distorsion, une rupture, entre les conditions d'apparition (le projet idéologique réconciliateur – voire franchement réactionnaire – faiblement critique) et le produit terminal [...] » (Jean-Louis Comolli, Jean-Narboni, « Cinéma / idéologie / critique », *Cahiers du cinéma*, n° 217, octobre 1969).
- 11 Les comédies de Sirk s'installent, par exemple, dans le sillage de Frank Capra et ne cessent dès lors de lui faire à la fois écho et contre-pied. D'une manière ténue, comme, dans *Qui donc...*, le personnage de Samuel Fulton qui n'a pas renoncé à son ambition pour devenir employé de banque – ce que fait, en quelque sorte, George Bailey dans *It's a Wonderful Life* (*la Vie est belle*, 1946) –, ou d'une façon plus marquée, comme le canevas scénaristique de *No Room for the Groom* qui rencontre en plusieurs points celui de *You Can't Take It With You* (*Vous ne l'emporterez pas avec vous*, 1938). Les exemples pourraient faire florès et cette entrée permettrait de concevoir les multiples supports comiques (passage par la *Screwball comedy*, comédie sophistiquée, réemploi de comédiens comme Spring Byington qui joue dans *Vous ne l'emporterez pas avec vous* et dans *No Room for the Groom*) utilisés par Sirk pour satisfaire sa critique de l'*americana* et de proposer dès lors, par un recours à une soi-disant conformité, un discours idéologique antagoniste (Capra n'est pas le seul visé, le Minnelli de *Meet me in St Louis* [*le Chant du Missouri*, 1944] l'est tout autant). Contre l'idée reçue d'une partie de la presse française, loin du stéréotype

auquel elle fut souvent associée, sous une stylisation volontiers allusive (et non pas, comme on l'a souvent dit, grossière), la mise en scène de Sirk permet une lecture nouvelle de ce qui se joue et révèle l'envers de l'idéologie traditionnelle de la comédie américaine.

- 12 Si, à mon sens, « Sirk n'est [...] pas un "auteur" qui ressasse des thèmes qui lui sont chers, mais un artiste qui sait se faire le porte-parole de divers thèmes appartenant à la tradition cinématographique » (Jean-Loup Bourget, « Situation de Sirk (sur Douglas Sirk. 1.) », *Positif*, n° 137, avril 1972), il n'en demeure pas moins que son projet initial d'un travail sur l'Amérique trouve, par le recours à des genres variés et à des combinaisons contradictoires, le moyen retors de parvenir à ses fins : parasiter le lien entre les codes usuels de la comédie ou du mélodrame et l'idéologie qui les sous-tendent. Sa supposée appartenance à une Amérique confinée dans ses représentations jouit au contraire d'une distanciation cruelle et Sirk reste l'un des principaux maniéristes en cela que la norme et l'idéal sont utopiques, que l'harmonie préétablie entre le fond et la forme, entre l'expression externe et la structure interne est brisée. Si le maniérisme peut être couramment vu comme un formalisme exacerbé, cela n'empêche pas Douglas Sirk d'y ajouter un contre-discours idéologique qui s'épanouit dans les deux comédies, à l'instar de ses mélodrames. Cet exemple, malheureusement trop bref, montre à quel point un regard déplacé comme celui de Paul Willemen aide à concevoir des filiations nouvelles permettant une étude diachronique débarrassée des mélodrames comme uniques figures tutélaires. Si cette interprétation du travail de Sirk mériterait une étude plus complète, elle n'en demeure pas moins stimulante, car à la croisée de l'histoire culturelle et d'un rapprochement de formes esthétiques, malgré leur apparente dispersion, au-delà des catégories instaurées.
- 13 Si cette édition manifeste un regain d'intérêt pour l'œuvre de Douglas Sirk, elle révèle, d'autre part, un relatif mépris critique. Les films permettent pourtant des entrées nouvelles. Malgré cette opportunité manquée, Carlotta revendique l'édition de « films mineurs » de l'auteur en insistant sur *ce qui vient après*, dans la désignation d'une œuvre « complémentaire au mélodrame », ce qui en restreint nécessairement la réception. Si ce rapprochement me semble peu perspicace, il convient de déplorer plus encore l'apathie des commentateurs qui auraient pu trouver en ces objets suffisamment de matière pour tenter une relecture salutaire (à la manière du célèbre texte publié dans les *Cahiers* en 1969 sur *Young Mr. Lincoln*, par exemple, puisque ce film appartient à la même catégorie forgée par Comolli et Narboni). Au demeurant, la diffusion de ces films reste essentielle à condition d'en accepter la diversité et l'originalité. Celles-ci se découvriront peu à peu si les universitaires (Bourget et Berthomieu en bonus investissent systématiquement les mêmes espaces de la création) acceptent la mise en place d'une pensée *différenciée* et si l'éditeur veut bien se donner la peine de contenir certaines tentatives analogiques de films qui, *in fine*, ne sont pas – ne doivent pas – être comparables.