



HAL
open science

Mélodrame et tragédie. Cinéma et théâtre hispano-américains contemporains (Mexique-Argentine)

Sophie Dufays, Françoise Heitz

► **To cite this version:**

Sophie Dufays, Françoise Heitz. Mélodrame et tragédie. Cinéma et théâtre hispano-américains contemporains (Mexique-Argentine): Introduction. *Savoirs en Prisme*, 2017, Mélodrame et tragédie. Cinéma et théâtre hispano-américains contemporains (Mexique-Argentine), 6, pp.5-20. 10.34929/sep.vi06.144 . hal-03179754

HAL Id: hal-03179754

<https://hal.univ-reims.fr/hal-03179754>

Submitted on 24 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Introduction.

Mélodrame et tragédie :

regards croisés entre le cinéma et le théâtre hispano-américains contemporains (Mexique – Argentine)

5

Sophie Dufays
Université de Louvain
Institut des Civilisations, Arts et Lettres (INCAL)
Françoise Heitz
Université de Reims Champagne-Ardenne
CIRLEP, EA 4299

Un vaste champ d'investigations

À première vue, ce sixième dossier de *Savoirs en prisme* pourrait sembler embrasser un champ interdisciplinaire moins vaste que les dossiers des numéros antérieurs (« Langue et musique » et « Les espaces du malentendu »). Mais une telle impression supposerait une méconnaissance des termes proposés à la réflexion : les questionnements sur le mélodrame et la tragédie, s'ils ressortissent en première instance au vaste champ de l'esthétique – on peut les considérer comme des (macro)genres intermédiaires, qui traversent et permettent d'articuler l'histoire du théâtre et du cinéma, entre autres arts –, s'ancrent dans une perspective tant philosophique que socio-historique. Le mélodramatique et le tragique en effet sont aussi des modes ou modalités, des sensibilités ou des « sentiments »¹ qui traduisent deux conceptions du monde, deux « versions de l'expérience » humaine (Heilman, 1968), lesquelles non seulement peuvent se combiner à tout autre genre fictionnel ou plus largement artistique, mais imprègnent l'ensemble de la culture moderne dans ses multiples formes. Ainsi, le mélodramatique, sous l'influence de Brooks (1976) et de Gledhill (1987) a été redéfini comme « *a mode of conception and expression, as a certain fictional*

1 Nous nous référons au « sentiment tragique de la vie » selon la célèbre expression d'Unamuno.

system for making sense of experience, as a semantic field of force »² (Brooks, xiii) qui prend ses racines dans la modernité post-révolutionnaire, tandis que le tragique en tant que modalité ne cesserait de « revenir » au xx^e et au xxi^e siècles (Domenach, 1967 ; Williams, 1979 ; Maffesoli, 2000), par-delà l'oubli relatif ou la « mort » (Steiner, 1956 et Sontag, 1966) de la tragédie en tant que genre à partir du mélodrame classique et du drame romantique. Les enjeux éthiques, affectifs, politiques, anthropologiques ou psychanalytiques – et plus généralement philosophiques – de ces modes demandent donc une interprétation qui dépasse largement le repérage classificatoire d'un répertoire plus ou moins stable de figures rhétoriques, de thèmes et de procédés.

Des références incontournables

Mais si ces *travelling concepts* sont des prismes au travers desquels peuvent être analysées la culture, les modes de communication et la politique contemporaines (voir par exemple Maffesoli, 2000 pour le tragique ou Elaesser 2014 pour le mélodramatique), les tentatives de les cerner et de les définir renvoient nécessairement aux œuvres qui les ont fondées ou popularisées³. Si, en ce qui concerne la tragédie, la référence au théâtre grec antique et à sa théorisation par Aristote s'avère incontournable (à côté du théâtre élisabéthain et du classicisme français), les études sur le mélodrame de leur côté s'inspirent aussi bien du théâtre français du début du xix^e siècle (avec les œuvres de Pixierécourt pour paradigme) que du mélodrame cinématographique classique (« l'âge d'or » des années 1930-1950) dans ses deux versions hollywoodienne et mexicaine. Non seulement le spectre des genres et formes esthétiques concernés est très vaste (du théâtre et du cinéma à la série télévisée et la *telenovela*, en passant par le roman⁴ sous ses multiples formes, notamment populaires – roman-feuilleton, roman gothique, roman noir, roman sentimental... – sans oublier la musique et la chanson), mais en outre l'aire géographique et culturelle où s'inscrivent au premier chef les traditions de la tragédie et du mélodrame comprend tout l'Occident dans son sens le plus large : l'Europe de l'Ouest et les États-Unis, mais aussi l'Amérique Latine.

Le corpus d'analyse

Pour aborder de manière à la fois relativement homogène et originale les relations multiples et complexes entre le mélodrame et la tragédie, le présent

2 Traduction : « un mode de conception et d'expression, un certain système fictionnel permettant de conférer du sens à notre vécu, en tant que champ de forces sémantiques » (2010 : 22 de l'édition française du livre).

3 Ainsi, par exemple pour Domenach, « [l]e tragique ne se confond pas avec la tragédie ; mais c'est elle qui nous permet de le caractériser, et l'on ne saurait les dissocier » (1967 : 58).

4 C'est ainsi que l'étude fondatrice de Brooks (1976) s'intéresse avant tout au mélodramatique romanesque chez Balzac et James.

dossier a opté pour trois restrictions du corpus d'analyse et concentre son attention sur : (1) les deux formes artistiques qui ont été les plus marquées – ou de manière particulièrement décisive et récurrente – par ces genres, soit le cinéma et le théâtre ; (2) l'Amérique hispanique, et plus particulièrement ces deux grands pôles culturels de la région que sont l'Argentine et le Mexique, dont les traditions théâtrale et cinématographique sont aussi riches que méconnues chez nous ; (3) des œuvres contemporaines, qui dialoguent avec plusieurs pratiques et interprétations des genres et nous obligent à revoir nos définitions et critères classiques pour interroger les évolutions multiformes du mélodramatique et du tragique en lien avec l'histoire et la société dont ils émanent.

La décision de se focaliser sur le Mexique et l'Argentine se justifie par l'importance tant quantitative que qualitative des traditions artistiques de ces pays et par la relative rareté des études du mélodrame et sur la tragédie en Amérique Latine⁵, surtout si on la compare au *boom* des études sur le mélodrame dans le cinéma et la culture (nord-)américains et globalisés⁶ et à l'intérêt constant pour les reconfigurations du tragique dans la littérature, le théâtre et la société surtout européens⁷. D'un côté, le choix du cinéma mexicain s'imposait par la prépondérance du « mélo » dans l'histoire culturelle et spécialement cinématographique de ce pays et par l'influence internationale qu'il a exercée depuis les années 1930 ; d'un autre, le théâtre argentin des dernières décennies (postérieur à la dictature de 1976-1983), particulièrement vivace, ne cesse de revisiter et réinterpréter les canons et les procédés de la tragédie classique⁸. Bien entendu, le cinéma argentin (représenté ici par un article) et le théâtre mexicain (non étudié ici) contemporains mériteraient également d'être analysés du point de vue des reconfigurations du tragique et du mélodramatique : le dossier espère contribuer à susciter un intérêt académique dans ce sens. Précisons que, si les œuvres analysées sont toutes en espagnol, le dossier respecte bien l'esprit plurilingue de la revue puisqu'il comprend cinq articles rédigés en espagnol et trois en français (précédés à chaque fois d'un résumé en anglais).

5 Outre les études fondatrices de Martín-Barbero (1987), Oroz (1995) et Herlinghaus (2002), on peut citer, plus récemment, les ouvrages collectifs édités par Sadlier (2009) et Smith (2015) (tous deux sur le cinéma latino-américain) et la monographie de Bush (2015) (consacrée à la littérature du continent). Notons que Carla Marcantonio, dans son récent ouvrage *Global Melodrama* (2015) analyse notamment deux films de réalisateurs mexicains (réalisés à Hollywood) : *Babel* de Iñárritu (2006) et *Gravity* de Cuarón (2013).

6 Après les textes classiques de Elsaesser (1974), Gledhill (1987) et Williams (1998), on peut mentionner plus récemment (sur le mélodrame hollywoodien ou « global » contemporain) : Zarzosa, 2013; Našta, Andrin et Gailly, 2014; Rooney, 2015; Marcantonio, 2015 ; Zamour, 2016... entre autres nombreuses études sur le sujet.

7 Voir par exemple Lazzarini-Dossin, 2004 ; Riesgo, 2007 ; Ricci, 2007 ; Vanden Berghe, Biet et Vanhaesebrouck, 2007 ; Cools, Crombez et Slegers, 2008 ; Felski, 2008 ; Ioannidou, 2017.

8 À ce propos, voir notamment Moro Rodríguez, 2012 ; Gambon, 2014 ; ou, sur les réécritures d'*Antigone*, Alonso Padula et Houvenaghel 2009. Sur la tragédie dans le théâtre mexicain, voir Gidi, 2014 et 2016.

Un statut culturel contrasté

8 | Les essais sur la tragédie et le tragique s'intéressent rarement au mélodrame, tandis que, du côté des études du mélodrame, la référence à la tragédie est presque inévitable – même si elle est rarement développée –. Le mélodrame, en effet, est fréquemment conçu comme une forme dégradée et désacralisée de la tragédie (suivant Brooks, 1976 : 14-15, qui identifie une rupture historique entre les visions tragique et mélodramatique du monde à partir de la Révolution française), ou comme une tragédie populaire et modern(isé)e (voir par exemple Gubern, 1983 : 256-261). La supposée supériorité intellectuelle de la tragédie et la présumée « facilité » du mélodrame se traduisent aussi dans les modes de théorisation distincts auxquels ces deux concepts renvoient principalement, comme l'explique bien Hermann Herlinghaus dans l'article qui ouvre ce dossier. En effet, si la tragédie et le tragique ont constitué un objet de réflexion récurrent de la philosophie esthétique européenne depuis le début du XIX^e siècle (Schelling, Hegel, Nietzsche, Schopenhauer, Benjamin... pour ne citer que des Allemands)⁹, le mélodrame a été théorisé, beaucoup plus récemment (depuis la fin des années 1970), dans le cadre des *cultural studies* d'abord anglo-saxonnes puis (peu et à peu) latino-américaines, suivant une perspective marquée par la psychanalyse, le féminisme et les *gender studies*.

D'après Zarzosa (2013 : 149), il y aurait une fatalité à recourir au mélodrame et un deuil nécessaire de la tragédie ; on peut ajouter que ce deuil tend tantôt vers une nostalgie restauratrice (un désir illusoire de reproduire la « grandeur » du tragique), tantôt vers la mélancolie (une conscience que la tragédie est à la fois définitivement perdue et indépassable). Toutefois, si l'on regarde du côté des essais sur le théâtre tragique (dont la tragédie ne serait qu'une modalité), on constate que c'est la modernité elle-même et ses « tragédies » au sens commun du terme (celui de « catastrophes ») qui favorisent le retour incessant d'un tragique. Ces tragédies, dont Auschwitz est le paradigme universel, sont incarnées dans l'histoire des pays qui nous intéressent ici par la dernière dictature militaire en Argentine et par le massacre de Tlatelolco au Mexique – outre la « guerre de la drogue » en cours –.

Mélodrame *versus* tragédie ?

Les différences de statut culturel entre les deux objets et l'admiration continue du mélodrame pour la tragédie se fondent sur une série d'apparentes disparités thématiques et formelles. Mélodrame et tragédie sont perçus comme opposés du point de vue de la caractérisation de leurs personnages, de la nature du conflit qu'ils mettent en place et du dénouement de ce conflit, du public qui

9 Sorti de la tragédie, « le tragique » fait office de catégorie philosophique, comme le signalent par exemple Domenach (« Le tragique sort de la tragédie, puis il revient constamment provoquer la réflexion philosophique et l'action politique », 1967 : 11) et Szondi (« Depuis Aristote, il y a eu une poétique de la tragédie, depuis Schelling seulement, il y a une philosophie du tragique », 2003 : 8).

leur est associé et du type d'identification ou d'émotions que celui-ci est amené à ressentir. Examinons brièvement certains de ces éléments.

Les personnages d'abord : ils seraient schématiques et « monopathiques » (Heilman, 1968) dans le mélodrame – répondant à une polarisation manichéenne qui exclurait la complexité psychologique – et, dans la tragédie, « polypathiques » (Heilman), déchirés entre des impulsions et des impératifs contradictoires. La noblesse sociale du héros tragique contraste aussi avec le caractère socialement hétérogène mais en tout cas non aristocratique des protagonistes du mélo, qui peuvent être bourgeois, ouvriers ou autres petits travailleurs urbains ; dans le mélodrame latino-américain, ceux-ci peuvent tomber dans la misère et se voir contraints à la mendicité ou à la prostitution. Le mélodrame « de cabaretera » ou « prostibulario » constitue une variante spécifiquement mexicaine par rapport aux deux modèles dominants en Amérique, le mélodrame familial-domestique et le mélodrame épique qui revisite les grands événements de l'histoire nationale (on parle au Mexique de « mélodrame de la Révolution »). Le genre des protagonistes varie lui aussi d'un mode à l'autre : si dans la tragédie, le héros et la victime se confondent en un seul personnage qui est plus souvent masculin, dans le mélodrame ces rôles sont répartis entre une victime généralement féminine et un héros-justicier masculin (dans ce dossier, les articles de Cristina Breuil, Antoine Rodríguez et Françoise Heitz abordent notamment l'évolution du statut de victime de la femme dans le mélodrame). Le public du mélo est lui aussi réputé largement féminin, et populaire ou « massif », à l'inverse du public plus élitiste de la tragédie.

Dans le mélodrame comme dans la tragédie, un protagoniste (ou plusieurs) souffre face à un destin (injuste) de malheur et parvient *in fine* à une certaine forme de reconnaissance (Dufays et Piedras, 2017). Mais cette situation conflictuelle similaire est projetée sur des plans différents : le plan métaphysique ou existentiel du dilemme tragique (situé à l'intérieur de l'homme, confronté à l'ordre mythique des dieux et de la loi) s'opposerait à l'espace avant tout social du conflit mélodramatique (un conflit « *entre los hombres, y entre los hombres y las cosas en medio de lo ordinario de las convenciones* », Herlinghaus, 2002 : 13-14)¹⁰. La reconnaissance en jeu n'est donc pas de même nature. Si l'anagnorisis tragique « *is both self-recognition and recognition of one's place in the cosmos* » (Brooks, 1976 : 205), dans le mélodrame « *[the] recognition is essentially of the integers in combat and the need to choose sides* » (205)¹¹.

10 De même, pour Jean-Loup Bourget, « le fatum mélodramatique est toujours politique ou social plus que véritablement métaphysique. Le mélodrame est, en quelque sorte, une tragédie qui serait consciente de l'existence de la société » (Bourget, 1985 : 11).

11 Voici la citation complète de Brooks : « *The fall of the tragic hero brings a superior illumination, the anagnorisis that is both self-recognition and recognition of one's place in the cosmos. Tragedy generates meaning ultimately in terms of orders higher than one man's experience, orders invested by the community with holy and synthesizing power. Its pity and terror derived from the sense of communal sacrifice and transformation. Melodrama offers us heroic confrontation, purgation, purification, recognition. But its recognition is essentially of the integers in combat and the need to choose sides. It produces panic terror and sympathetic pity, but not in regard to the same object, and without the higher illumination of their interpenetration. Melodrama cannot figure the birth of a new society – the role of comedy – but only the old society reformed. And it cannot, in distinction to tragedy, offer reconciliation under a sacred mantle, or in terms of a higher synthesis. A form for secularized times, it offers the nearest approach to sacred and cosmic values in a world*

La manière dont les œuvres tragiques et mélodramatiques résolvent ce conflit de la reconnaissance contraste également. Là où la tragédie se termine nécessairement mal (mort, folie) – et conduit son public à accepter la fatalité d'un destin contre lequel on ne peut rien (ce serait le but de la catharsis) –, le mélodrame peut, lui, opter aussi bien pour une fin « tragique » que pour un *happy end* souvent invraisemblable. Les mélodrames mexicains classiques se finissent toujours par un retour à l'ordre moral initial, un ordre défini en termes chrétiens (avec les idées potentiellement mélodramatiques de péché, sacrifice, souffrance rédemptrice, abnégation, châtement) et patriarcaux. Mais en même temps, ce qui fait du mélodrame un objet si intéressant à analyser, c'est que par-delà sa fin destinée à satisfaire les codes de la morale en vigueur, il est un lieu où s'expriment les désirs et les contradictions d'une société dont les valeurs ont été remises en question par la modernité (qui au Mexique comme en France s'est imposée sous la forme d'une Révolution) – ou, pour les mélodrames contemporains, la post- ou hypermodernité –. Ces désirs et ces contradictions pourraient amener le public à questionner l'apparente leçon finale du mélodrame et l'inciter subrepticement (jamais explicitement) à protester contre l'injustice d'un destin (d'un ordre social) qui, dans le monde tragique, s'avère incontrôlable et incontestable. Ainsi, selon Williams,

*unlike tragedy, melodrama does not reconcile its audience to an inevitable suffering. Rather than raging against a fate that the audience has learned to accept, the female hero often accepts a fate that the audience at least partially questions*¹² (1991 : 325).

Reprenant les propositions de Ana María López (1994) à propos du cinéma mexicain, l'une de nous a synthétisé dans un autre texte (co-écrit avec Pablo Piedras) :

el melodrama latinoamericano clásico suele formular los conflictos de justicia y reconocimiento desde las determinaciones de una

where they no longer have any certain ontology or epistemology » (1976 : 205). Traduction : « La chute du héros tragique apporte une illumination supérieure, l'anagnorisis qui est à la fois la reconnaissance de soi-même et la reconnaissance de sa place dans le cosmos. En définitive, la tragédie fournit du sens en termes d'ordres plus grands que les ordres de l'expérience humaine, des ordres investis d'un pouvoir sacré et synthétique par la communauté. Le mélodrame nous offre une confrontation, une purgation, une purification, une reconnaissance héroïques. Mais sa reconnaissance est essentiellement la reconnaissance des entités en lutte et le besoin de choisir son camp. Elle entraîne une terreur panique et une pitié compatissante, mais cela non pas pour le même objet et sans une plus grande illumination de leur interpénétration. Le mélodrame ne peut pas figurer la naissance d'une nouvelle société – ce qui est le rôle de la comédie – mais seulement l'ancienne société réformée. Et il ne peut pas, contrairement à la tragédie, offrir une réconciliation abritée par le manteau sacré ou définie en termes d'une plus grande synthèse. Forme des temps séculaires, il offre *l'approche* la plus proche des valeurs sacrées et cosmiques dans un monde où elles n'ont plus d'ontologie et d'épistémologie certaines. » (2010 : 251-52 de l'édition française du livre).

12 « À la différence de la tragédie, le mélodrame ne réconcilie pas son public avec une souffrance inévitable. Plutôt que s'emporter contre un destin que le public a appris à accepter, l'héroïne accepte souvent un destin que le public questionne au moins partiellement » (nous traduisons).

cultura patriarcal y cristiana y de un proyecto nacional modernizador, vinculado con un discurso civilizador. En México, este discurso se redefinió a partir de la (post) Revolución y, en la Argentina, se estructuró a partir de las ideas liberales de modernización política, cultural y económica, en contraposición con el espacio del campo como reservorio de la tradición y de los valores originarios de la patria. (Dufays et Piedras, 2017)¹³

Les oppositions latino-américaines entre ville et campagne, civilisation et barbarie, révolution et tradition, indépendance nationale et héritage colonial, développement et sous-développement, famille patriarcale et désirs sexuels inavoués, mais aussi, au Mexique, entre la Vierge de Guadalupe et la traîtresse Malinche ou la « Chingada » (qui renvoient au rôle doublement originaire de la femme-mère dans la construction nationale, cf. López, 1994 : 257), constituent le terrain fertile où la culture mélodramatique a pris son essor¹⁴. Le mélodrame passe généralement pour conservateur et réactionnaire, mais les conflits qu'il met en scène, issus d'un contexte plein de contradictions, compliquent souvent toute identification idéologique claire ; et « *even when their narrative work suggests utter complicity with the work of the Law, the emotional excesses set loose and the multiple desires detonated are not easily recuperated* »¹⁵ (López, 1994 : 259).

La constance de l'excès

Cette dernière remarque nous invite à souligner une catégorie centrale aussi bien dans le mélodrame que dans la tragédie : celle de l'excès. Dans la seconde, l'excès est la faute du héros, la démesure (*hybris*) qui entraîne le châtement des dieux ; son spectacle produit une catharsis, les fameux sentiments de terreur et de pitié censés « purifier » les spectateurs et les empêcher de commettre les mêmes excès auxquels ils ont assisté. Dans le mélodrame, l'excès ne définit pas seulement les émotions et les actions des personnages, mais la forme et le style même des œuvres, profondément redondants et hyperboliques. L'excès du mélodrame qui contient « *una victoria contra la represión, contra una determinada 'economía' del orden, la del ahorro y la retención* »¹⁶ (Martín-Barbero, 1987 : 131)

13 « Dans le mélodrame latino-américain classique, les conflits de justice et de reconnaissance sont formulés dans le cadre déterminant d'une culture patriarcale et chrétienne et d'un projet national de modernisation lié à un discours civilisateur. Au Mexique, ce discours s'est redéfini à partir de la (post)Révolution et, en Argentine, il s'est structuré à partir des idées libérales de modernisation politique, culturelle et économique, en opposition avec l'espace rural comme réservoir de la tradition et des valeurs originelles de la patrie. »

14 Bien sûr, les oppositions citées ne sont pas propres à l'Amérique Latine, mais elles y ont pris un sens identitaire particulièrement aigu, qui s'explique pour une large part par les difficultés et contradictions de la situation postcoloniale de la région (conflit fondamental entre imitation et autonomie).

15 « même quand leur trame narrative suggère une complicité totale avec la Loi, les excès émotionnels déchainés et les multiples désirs déclenchés ne sont pas facilement récupérés. »

16 « une victoire contre le refoulement, contre une certaine « économie » de l'ordre, celle de l'épargne et de la rétention ».

conduit au *pathos*, lequel, s'il se distingue traditionnellement des passions plus « élevées » de la tragédie, « *is never a matter of simply mimicking the emotions of the protagonist, but, rather, a complex negotiation between emotions and between emotion and thought* »¹⁷ (Williams, 1998 : 45).

Se référant à Carlos Monsiváis (1983 : 70) qui interprète le manque de limites du mélodrame mexicain/latino-américain comme une défense ou un défi contre le modèle culturel nord-américain dominant, López propose : « *the melodrama's exaggerated signification and hyperbole – its emphasis on anaphoric events pointing to other implied, absent meanings or origins – become, in the Mexican case, a way of cinematically working through the problematic of an underdeveloped national cinema* »¹⁸ (1994 : 258). Dans cette perspective d'inspiration post-coloniale, la tragédie représenterait en Amérique Latine un prestigieux modèle culturel d'origine européenne et notamment espagnole (Calderón étant l'un des plus grands représentants du genre) que les artistes de la région ne pourraient s'approprier qu'à partir d'une réécriture au moins partiellement subversive.

Le présent dossier met bien en évidence les contradictions propres au mélodrame (contradictions multipliées comme on l'a vu dans le contexte latino-américain), mais il révèle aussi toutes sortes d'hybridations, d'évolutions et de transgressions entre ce macro-genre ou mode et celui de la tragédie. Ce qui apparaît, c'est une profonde interdépendance entre les deux. On observe aussi – comme le signalait déjà Domenach (1967 : 260) – que le tragique se mêle au comique, dans une redéfinition de la modernité où s'abolissent les frontières génériques. Le dossier montre à quel point les configurations du mélodramatique et du tragique sont multiples et métissées ; certaines contributions permettent ainsi de se demander si le mélodrame n'est pas capable de produire des personnages et des émotions aussi complexes que les héros et les conflits tragiques.

Prolégomènes : les fondements théoriques

Par le biais d'un panorama des grands auteurs qui ont théorisé la question au fil des siècles, Hermann HERLINGHAUS s'interroge sur les hybridations entre les deux genres (tragédie et mélodrame), l'axe moderne du second accompagnant l'esprit de démocratisation des sentiments, tandis que dans la tragédie, les héros luttent contre la loi divine ou humaine. L'auteur rappelle comment Gramsci, face aux esthétiques du sublime, avait cherché à remettre en valeur l'aspect affectif propre aux masses populaires, dans une anthropologie alternative de la modernité. Nietzsche, quant à lui, se détourne de la prédestination naturelle du héros dans la tragédie grecque comme du moment apolli-

17 Le *pathos* « ne consiste pas simplement à imiter les émotions du protagoniste, mais plutôt en une complexe négociation entre les émotions et entre l'émotion et la pensée ».

18 « La signification exagérée et hyperbolique du mélodrame – son insistance emphatique sur des événements anaphoriques qui renvoient à d'autres significations ou origines absentes impliquées – devient, dans le cas mexicain, une manière de résoudre cinématographiquement la problématique d'un cinéma national sous-développé. »

nien, modéré et rationnel, pour lui préférer le dionysiaque, excessif et enivrant. Dans la mesure où elles favorisent ce qui est affectivement excessif, les lectures modernes du dionysiaque peuvent associer aussi des traits de l'esthétique mélodramatique. Par la « loi tragique », Aristote organisait les transgressions, le héros tragique intériorisant la faute et succombant à son destin, dont la mise en récit favorise la catharsis. D'après Heilman, le lien évident entre tragédie et mélodrame est celui, dramaturgique, de la catastrophe. Mais les stratégies affectives divergent, le « mélo » ayant migré dans la culture de masses. Par ailleurs, la perte des repères identitaires est le fruit du métissage dans l'histoire culturelle de l'Amérique Latine. Au Mexique, le culte à la Vierge de Guadalupe, lorsqu'il prend des allures profanes, ou l'inflation des « *telenovelas* », sont les marques de cette « démocratisation » parfois excessive. Le statut précaire et dévalorisé du mélodrame fait l'objet d'une socialisation collective et sentimentale. Ainsi s'opposent deux perspectives paradigmatiques : le savoir tragique, héritier d'une longue tradition européenne, et l'imagination mélodramatique latino-américaine, matrice d'une épistémologie féminine, dans un contexte de nouveaux regards sur une modernité hétérogène. Les narrations mélodramatiques d'Amérique Latine peuvent impliquer des expériences tragiques sans pour autant partager l'esprit universaliste d'un sens tragique eurocentré. La modernité du mélodrame s'opposant, de façon démocratique et conciliatrice, au tragique aristocratique ou nihiliste, les postures esthétiques se recomposent à partir des expériences du monde latino-américain.

Du Mexique à l'Argentine : variations sur la subversion du mélodrame au cinéma

Françoise HEITZ s'attache à un film mexicain récent, *Los insólitos peces gato* (*Les drôles de poissons-chats*, Claudia Sainte-Luce, 2013) et rappelle les codes classiques du cinéma hollywoodien qui enfermait les personnages dans des comportements stéréotypés, fruits de codes moraux imposés par une société rigide. L'âge d'or du cinéma mexicain a consacré la figure victimaire de la mère, sacrifiant sa vie pour sa progéniture. La « comédie dramatique » de Sainte-Luce brosse un portrait tout autre de figure maternelle, élaborée en modèle par la restauration d'un paradoxal hédonisme vécu au seuil de la mort. Le dépassement de la traditionnelle dichotomie entre le « cinéma des larmes » (mélodrame) et le « cinéma pour rire » (comédie) trouve sa justification, outre la rupture des barrières génériques propre aux catégories esthétiques de la modernité, devenues perméables, par la dimension autobiographique du film, laquelle confère un surplus d'authenticité à la dénonciation sociale comme à l'hymne vitaliste. Seule la mise en scène de l'incipit emprunte à la symbolique tragique, tandis que la suite fait place à une revisitation des codes mélodramatiques, où l'intrigue laisse une place à l'humour, consacrant ainsi le mélange des tonalités, où un certain réalisme social est transcendé par le traitement des émotions sensibles.

Antoine RODRIGUEZ s'intéresse à deux films mexicains contemporains mettant en scène deux adolescentes marquées par des événements graves en rapport avec la sexualité. Dans *Perfume de violetas* (Maryse Sistach, 2001), une adolescente victime de viols tue par accident sa meilleure amie, et dans *Perras* (Guillermo Ríos, 2011), dix adolescentes, après la mort d'une élève, sont enfermées dans la salle de classe pour dénoncer la responsable de l'homicide. Comme il sied à l'ingrédient archétypal du mélodrame, la révélation, n'intervient qu'à la fin. La trame narrative est structurée par une matrice mélodramatique, même si les éléments résiduels de « l'imagination mélodramatique » se retrouvent dégradés dans les deux films. En effet, le noyau familial, le quartier populaire, les espaces de la ville déshumanisée sont convoqués pour narrer les expériences quotidiennes des individus. Mais ils prennent le contre-pied des films de l'âge d'or du mélodrame mexicain, où les pauvres faisaient la démonstration de leur capacité de solidarité. Ici, toute figure héroïque est évacuée du récit. L'une des mères rappelle la figure buñuelienne de *Los Olvidados*, tandis que l'autre, qui tient pourtant à sa fille un discours patriarcal normatif, évoque le stéréotype de la femme de mauvaise vie. Le propos parfois machiste de *Perras* (à l'opposé de la vision féministe de Sistach), constitue aussi une réminiscence du mythe biblique de la femme tentatrice, si souvent exploité dans le mélodrame. Les personnages des jeunes filles sont marqués du double signe de la cruauté et de la victimisation. Et l'analyse de l'auteur se clôt sur l'exégèse de l'ambiguïté interprétative du dénouement de *Perfume de violetas*.

Maria FORTIN analyse *Así es la vida* du cinéaste mexicain Arturo Ripstein (2000), film présenté comme une « mélotragédie » contemporaine, transposition de *Médée*, la tragédie latine de Sénèque. Les personnages projetés à l'écran constituent une version dégradée de leurs lointains modèles, frisant le grotesque, comme la figure de Créon, devenu un cacique obèse surnommé « La Marrana » (« La Truie »). De même, la fin contrevient à la règle du mélodrame classique mexicain, qui repose sur la résolution du conflit par un dénouement conforme à la morale en vigueur. Ici, le double infanticide n'est pas caché, mais exhibé, levant tous les tabous, dans une négation du statut de personnage mythique, et prenant aussi le contre-pied du mélodrame en exemplifiant la maternité comme un poids. À la lumière de rappels d'autres œuvres ripsteinienues, l'auteure étudie tous les présages funestes qui jalonnent le récit filmique, et souligne la dérision du chœur antique, ici transmué en trio de *mariachis*. Arturo Ripstein s'affirme comme le maître d'un cinéma d'auteur qui transgresse tous les codes.

Bénédictte BRÉMARD choisit l'exemple de *El secreto de sus ojos* (*Dans ses yeux*, Juan José Campanella, 2010) pour interroger les spécificités du mélodrame cinématographique en Argentine. L'histoire nationale dans laquelle se trouvent bafouées les notions de droit et de justice est mise en scène dans le film où s'entremêlent enquête policière et intrigue amoureuse. « Mélodrame à rebours », il s'insère dans un contexte historique qui met en partie à distance le versant sentimental de l'œuvre. L'auteure analyse aussi le remake américain du film (*Secret in their eyes*, Billy Ray, 2015), qui modifie profondément l'ancrage spatio-tempo-

rel et relègue au second plan l'histoire amoureuse. Les épilogues des deux films reconfigurent les rôles traditionnels des victimes et des bourreaux et invitent à réfléchir sur les multiples variantes de la culpabilité historique.

Le théâtre argentin contemporain ou quand mélodrame et tragédie sont revisités

Luz RODRÍGUEZ prend comme objet d'étude les « tragédies optimistes » de Rafael Spregelburd. Pour éclaircir ce titre, une introduction théorique revient sur différentes visions des genres de la tragédie et du drame bourgeois (plus tard, du mélodrame), pointant les oppositions entre Peter Szondi et Walter Benjamin par exemple. Elle rappelle que pour Raymond Williams (vision historiciste), dans le mélodrame, l'individu n'est pas responsable, mais victime de ses actes, alors que dans la tragédie, la conscience individuelle et la responsabilité sont déterminantes. Robert Heilman a établi les bases de la structure mélodramatique, dans laquelle l'homme constitue un tout indissociable, en conflit avec des êtres ou des éléments extérieurs ; dans la tragédie, l'être est scindé, et vit un conflit intérieur. Le dramaturge argentin Rafael Spregelburd (également metteur en scène et acteur), est hanté par la tentative de créer une pièce « sans dialectique ». Il entend par là une alternance indéfinie de thèse et antithèse, sans véritable synthèse, une tragédie « où l'attente de l'hécatombe est minée par un optimisme surprenant ». La fin est ainsi repoussée, ce qui est un trait propre au mélodrame, élément qui n'entre pas en contradiction avec la conception tragique. D'après l'auteure, le dramaturge adopte ainsi aussi bien la dialectique hégélienne que son refus par Adorno. La juxtaposition des éléments formels du mélodrame et de la tragédie correspond à une perspective contemporaine. Paradoxalement, la faille, la scission intérieure du personnage tragique opère ici grâce à la « totalité » mélodramatique. La suite de l'article est une analyse de trois œuvres de Spregelburd, *Bizarra* (2003), *Apátrida, doscientos años y unos meses* (2011) et *Spam* (2013). Que ce soit dans la « teatronovela » ou dans les « opéras parlés », l'auteure relève des traits constants : personnages qui semblent répondre à des stéréotypes sans relief mais surprennent brusquement par des actions inattendues, rôle interchangeable des victimes et des bourreaux, procédés mélodramatiques si exagérés qu'ils provoquent le rire, mais distanciation qui peut soudainement faire place à la tragédie et à l'émotion.

Cristina BREUIL choisit d'analyser une pièce inédite de Santiago Serrano, *Las Hijas de Eva (Les Filles d'Ève)*, écrite fin 2008 et mise en scène pour la première fois en mai 2009, fruit d'un échange entre l'auteur et l'atelier de théâtre de l'université de Grenoble. Pour ce faire, elle suit l'ordre chronologique des six tableaux successifs. Le dispositif est celui du théâtre dans le théâtre, répétition d'une pièce à douze personnages féminins. On y trouve une metteuse en scène dominatrice liée à la cause féministe, son assistante romantique et méprisée, Eva, qui arrive d'un long voyage à travers les siècles et sert de prétexte à une réécriture fantaisiste et subversive de la Genèse, suivie d'une cohorte de femmes

diverses. Le dramaturge revisite les stéréotypes de la féminité, parfois dans un élan caricatural, pour dénoncer ses assujettissements (dont fait partie l'insertion du boléro « Una mujer », surinterprétation d'une féminité normative) et les mesquineries d'une société prise dans une fièvre du paraître et de l'avoir. La metteuse en scène mime la violence de l'Histoire favorisant l'intériorisation progressive du tragique. Le monologue d'Iseut démolit la légende machiste, tandis que le « mélodrame de la maternité non désirée » rappelle le crescendo dramatique d'une « telenovela ». La femme robot du sixième tableau, celle du futur, refuse de se soumettre aux injonctions, porteuse d'une parole collective, où le fil de la tragédie est entrelacé avec ceux de la comédie et du mélodrame. Les migrations génériques offrent la liberté d'adaptations différentes en fonction des pays et des contextes (le texte se prolonge aussi par une parole vivante qui intègre celle des spectateurs), rappelant que la tragédie et le mélodrame ne sont pas de simples formes, mais des discours et des visions du monde qui n'ont cessé de construire les imaginaires du féminin et du masculin.

Brigitte NATANSON se penche sur le théâtre argentin contemporain qui met en scène l'histoire nationale des luttes pour l'Indépendance dans une perspective désacralisée. Dans un corpus fourni, les héros de la Patrie subissent une entreprise de démolition systématique, et leur pouvoir dérisoire est contaminé par la folie. Par exemple, dans *El ahorcado*, Leandro emprisonné est poursuivi par les têtes des victimes de la répression qu'il a exercée suivant les instructions de Rosas. Par une distorsion du temps, les personnages sont confrontés à des situations tragiques qui sont contemporaines de l'époque d'annonce. Les confusions temporelles se mêlent à divers jeux intertextuels. Des citations tirées de textes canoniques comme *Facundo* s'insinuent ainsi dans la pièce de Huertas, et l'ombre terrible de Facundo parcourt la pièce de María Laura Fernández, condamnée, telle une âme en peine dans les limbes de la mythologie grecque, à errer dans la nuit. Loin de la focalisation schématique sur les protagonistes victimes comme dans le mélodrame, c'est la complexité des personnages qui est mise en valeur à partir du point de vue des bourreaux. Les dramaturges ont souvent recours, de façon métaphorique, à la tragédie classique pour parler du contexte répressif de la dictature, contemporaine de leur écriture. Le traumatisme historique durable rejaillit sur le théâtre de l'après-dictature, où le jeu corporel prime sur les dialogues, traduisant l'impossibilité de la communication entre les personnages et entraînant en revanche la forte implication émotionnelle du public.

Œuvres citées

- ALONSO PADULA, Laura y HOUVENAGHEL, Eugenia (2009): « *Antígona Vélez*, la tragedia clásica releída como rito fundacional de un espacio argentino ». *Neophilologus*. 93.3. 439-452
- BERETTA, Alain (2000) : *Le Tragique*. Paris : Ellipses.
- BOURGET, Jean-Loup (1985) : *Le Mélodrame hollywoodien*. Paris : Stock.

- BROOKS, Peter (1976) : *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press. [Pour la traduction française : BROOKS, Peter (2010) : *L'Imagination mélodramatique : Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, trad. par Emmanuel Saussier et Myriam Faten Sfar. Paris : Garnier]
- BUSH, Matthew (2015) : *Pragmatic Passions: Melodrama and Latin American Social Narrative*. Madrid: Iberoamericana.
- COOLS, Arthur; CROMBEZ, Thomas; SLEGGERS, Rosa (2008): *The Locus of Tragedy*. Leiden : Brill.
- DOMENACH, Jean-Marie (1967) : *Le Retour du tragique*. Paris : Éditions du Seuil.
- DUFAYS, Sophie et PIEDRAS, Pablo (2017) : « La justicia entre el mito y la historia. Tragedia y melodrama en *El secreto de sus ojos* (Campanella, Argentina, 2009) y *El infierno* (Estrada, México, 2010) ». *Bulletin of Spanish Studies. Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America* vol. 94 (University of Glasgow) [à paraître]
- ELSAESSER, Thomas (2014): « Le mélodrame: entre globalisation de l'empathie et standardisation de l'intime », in Dominique Nasta, Muriel Andrin et Anne Gailly (dir.), *Le mélodrame filmique revisité: Revisiting Film melodrama*. Bruxelles : Peter Lang, « Repenser le cinéma / Rethinking Cinema », n° 5, p. 31-47.
- ELSAESSER, Thomas [1972] (1991) : « Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Drama ». *Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama*. Ed. Marcia Landy. Detroit: Wayne State University Press. 68-91.
- FELSKI, Rita (dir.) (2008) : *Rethinking Tragedy*. Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- GAMBON, Lidia (2014): « Nuestras y 'otras': Mujeres trágicas en el teatro argentino actual ». *Aletria: Revista de Estudios de Literatura*. 24.1 : 109-122.
- GIDI, Claudia (2014): « La pervivencia de la tragedia y sus ecos en el teatro mexicano: Las adoraciones de Juan Tovar ». *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, n° 28, p. 93-115.
- GIDI, Claudia (2016): *Tragedia, risa y desencanto en el teatro mexicano contemporáneo*. México : Paso de Gato.
- GLEDHILL, Christine (1987). « Introduction ». *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London : British Film Institute, 1987. 43-69.
- GUBERN, Román (1983) : « Teoría del melodrama ». *La imagen y la cultura de masas*. Barcelona: Ed. Bruguera. 193-237.
- HEILMAN, Robert (1968) : *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*. Seattle: University of Washington Press.
- HERLINGHAUS, Hermann (2002): « Prólogo: Lagunas filosóficas, aporías estéticas, pistas culturales » y « La imaginación melodramática. Rasgos intermediales de una categorías precaria », in Hermann Herlinghaus (dir.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: ed. Cuarto Propio, 2002: 11-20 et 21-59.
- IOANNIDOU, Eleftheria (2017): *Greek Fragments in Postmodern Frames. Rewriting Tragedy 1970-2005*. Oxford ; New York : Oxford University Press.
- LANG, Robert (2011): « Deconstructing Melodramatic "Destiny": *Late Marriage* (Dover Koshashvili, 2001) and *Two Lovers* (James Gray, 2008) ». *Film Journal* 1, (consulté le 29/12/2014)
- LAZZARINI-DOSSIN, Muriel (2004) : *Théâtre, tragique et modernité en Europe (XIX^e et XX^e siècles)*. Bruxelles : Peter Lang.

- LÓPEZ, Ana María [1985] (1991) : « The Melodrama in Latin America: Films, Telenovelas, and the Currency of a Popular Form », in Marcia Landy (dir.), *Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama*. Detroit: Wayne State University Press. 596-606.
- LÓPEZ, Ana María (1994): « Tears and Desire: women and melodrama in the “old” Mexican cinema », in Diane Carson, Linda Dittmar et Janice R. Welsch (dir.), *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. University of Minnesota Press. 254-270.
- MAFFESOLI, Michel (2000) : *L'Instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. Paris : Denoël.
- MARCANTONIO, Carla (2015) : *Global Melodrama : Nation, Body, and History in Contemporary Film*. New York : Palgrave Macmillan.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1987) : « Melodrama: el gran espectáculo popular ». *De los medios a las mediaciones*. Barcelona : Gustavo Gili. 124-132.
- MONSIVÁIS, Carlos (1983) : « Reír llorando ». *Política cultural del estado mexicano*. Coord. Moisés Ladrón de Guevara. México : CEE. 15-91
- MONSIVÁIS, Carlos (1994): « Se sufre, pero se aprende (el melodrama y las reglas de la falta de límites) ». *Archivos de la Filmoteca*.16. 6-19.
- MORO RODRÍGUEZ, Pablo (2012) : « La tragedia de la inmigración: la poética trágica como intertexto para la formación del grotesco criollo », in Aurora López López, Andrés Pociña Pérez, Maria de Fátima de Sousa e Silva (coord.), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*: Coimbra: Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. 339-345.
- NASTA, Dominique, ANDRIN, Muriel et GAILLY, Anne, dir (2014) : *Le Mélodrame filmique revisité: Revisiting Film melodrama*. Bruxelles : Peter Lang, « Repenser le cinéma / Rethinking Cinema », n° 5, p. 31-47.
- OROZ, Silvia (1995) : *Melodrama. El cine de lágrimas de América latina*. México : UNAM.
- RICCI, Évelyne (2007) : *Le Retour du tragique dans le théâtre espagnol contemporain (Valle-Inclán, Alberti, Lorca)*. Paris, Armand Colin.
- RIESGO, Begoña (2007) : « Variations sur le tragique : esquisse d'une problématique », in Begoña Riesgo (coord.), *Le Retour du tragique : le théâtre espagnol aux prises avec l'histoire et la rénovation esthétique, 1920-1996*. Nantes : Éditions du Temps. 7-15.
- ROONEY, Monique (2015). *Living Screens : Melodrama and Plasticity in Contemporary Film and Television*. London : Rowman & Littlefield International.
- SADLIER, Darlene J. (dir.) (2009) : *Latin American Melodrama. Passion, Pathos, and Entertainment*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- SMITH, Paul Julian, (dir.) (2015) : *La comedia y el melodrama en el audiovisual iberoamericano contemporáneo*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- SONTAG, Susana (1966): « The Death of Tragedy ». *Against Interpretation, and Other Essays*. New York : Farrar, Straus & Giroux. 132-139.
- STEINER, Georges (1956) : *La Mort de la tragédie*. Paris : Éditions du Seuil.
- SZONDI, Peter (2003) : *Essai sur le tragique*. Belval : Circé.
- VANDEN Berghe, Paul ; BIET, Christian, et VANHAESEBROUCK, Karel (2007) : *Œdipe contemporain ? Tragédie, tragique, politique*. Vic la Gardiole (France) : Entretemps.
- WILLIAMS, Linda (1991): « Something Else besides a Mother: *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama », in Christine Gledhill (dir.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London : British Film Institute. 299-325.

- WILLIAMS, Linda (1998) : « Melodrama Revised », in Nick Browne, *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Berkeley: University of California Press. 42-88.
- WILLIAMS, Raymond (1979): *Modern Tragedy*. London : Verso Editions.
- Zamour, Françoise (2016) : *Le Mélodrame dans le cinéma contemporain : une fabrique de peuples*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- ZARZOSA, Agustín (2013): « Conclusion: Tragedy and Melodrama ». *Refiguring Melodrama in Film and Television: Captive Affects, Elastic Sufferings, Vicarious Objects*. Plymouth: Lexington Books, 2013. 145-150.

Partie 1

Prolégomènes : les fondements théoriques

