



HAL
open science

Les “ mélodrames gangstéristes ” américains des années 1990 : formes ”pathétiques” de la romance et de l’affect amoureux masculin

Antoine Gaudin

► To cite this version:

Antoine Gaudin. Les “ mélodrames gangstéristes ” américains des années 1990 : formes ”pathétiques” de la romance et de l’affect amoureux masculin. Peter Lang. Le mélodrame filmique revisité, 2014. <hal-01390186>

HAL Id: hal-01390186

<https://hal.science/hal-01390186v1>

Submitted on 31 Oct 2016

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.



HAL Authorization

Les « mélodrames gangstéristes » américains des années 1990 : Formes pathétiques de la romance et de l'affect amoureux masculin

Antoine GAUDIN

Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle

Au milieu des années 1990, on a vu apparaître dans le cinéma américain quelques films de gangsters qui présentaient la particularité d'approfondir – à l'aide d'insistantes solutions narratives et formelles – la question de la romance homme/femme en général, et celle du vécu affectif masculin en particulier. Ces thèmes sont bien sûr parmi les plus répandus au cinéma, et ils sont loin d'être absents de l'histoire du *film criminel* – même s'ils sont souvent plus en retrait dans sa subdivision « film de gangsters », qui se fonde avant tout sur la description d'un milieu. En concentrant l'analyse sur deux films représentatifs de ce petit cycle – *Carlito's Way* (Brian De Palma, 1993) et *Casino* (Martin Scorsese, 1996) – je voudrais montrer que la question amoureuse y fait l'objet d'un traitement tout à fait singulier et inhabituel. La romance n'est plus seulement un « ingrédient » du spectacle : elle tend plutôt à en devenir l'enjeu principal.

Le but de cette étude n'est pas de prétendre que ces films devraient, pour cela, être requalifiés en mélodrames. Il ne s'agit pas ici de se livrer à un jeu d'étiquetage à leur sujet, mais plutôt de partir de leur identité générique manifeste (le film de gangsters, dont ils participent par leur iconographie, leurs personnages, leurs situations narratives, etc.¹) et d'explorer les enjeux du dialogue instauré avec les codes du mélodrame – notamment avec la grammaire visuelle et sonore

¹ Pour de plus amples développements sur le genre du film de gangsters, se reporter par exemple à Thomas Schatz, *Hollywood Genres : Formula, Filmmaking and the Studio*, New York, Random House, 1981.

du mélodrame flamboyant de l'époque classique, et avec la tonalité subjective et fataliste du « mélodrame au masculin »² que constituait le Film noir à la même époque.

Mon hypothèse est qu'à l'intérieur de ces films, le rapport réflexif aux genres historiques du cinéma sert de support à une perspective critique sur le statut du pathétique sentimental à la fin du XX^e siècle – dans les arts de la fiction tout du moins. Pour en prendre toute la mesure, il faut commencer par poser les enjeux du « dialogue générique » dont il est question ici.

Le premier de ces enjeux, assez évident, est que ces films deviennent le lieu d'une tension spécifique, d'un conflit, entre l'univers générique de départ (celui du film de gangsters : sa violence endémique, ses structures économiques envahissantes, etc.) et l'exposition d'un sujet (l'affect amoureux) a priori difficilement compatible avec cet univers, surtout lorsqu'il fait l'objet d'un traitement qui en assure la surintensité. C'est ce traitement, justement, que je propose de nommer « forme pathétique », en précisant d'emblée que cette dernière constitue au cinéma une structure polysémique.

En effet, la notion de pathétique ne désigne pas seulement une certaine tonalité émotionnelle : elle engage également un registre thématique et une opération esthétique. En tant que registre thématique, le pathétique renvoie au champ sémantique de la passion et de ses excès. L'étymologie grecque de *pathos* associe déjà la notion de sentiment à celle de souffrance. Dans le champ amoureux, à partir du XVI^e siècle, les *Traités* des passions insistent sur l'idée d'attachement excessif et obsessionnel, de *captivité* et de *passivité* du sujet amoureux, mais aussi sur l'idée d'altération de l'ordre harmonieux du monde qui en découle³.

En tant qu'opération esthétique, le pathétique s'inscrit dans la lignée théorique des écrits d'Eisenstein, qui en fait un problème de composition qui excède la simple emphase expressive. Le pathétique est pour lui un moyen d'échapper au naturalisme, à l'illusion dramatique, au vraisemblable aristotélicien – bref à ce que l'histoire du cinéma a pris l'habitude de désigner sous le terme de transparence. Cela peut bien sûr concerner les solutions « évidentes » du jeu d'acteur (le « *comportement extatique à l'écran* »), de l'atmosphère et du décor (« *la frénésie*

² L'expression a été proposée par Frank Krutnick, *In A Lonely Street : Film Noir, Genre, Masculinity*, Londres, Routledge, 1991.

³ Pour un panorama plus détaillé de la notion de passion et des doctrines successives qui se sont fondées sur elle, on se référera utilement à Philippe Fontaine, *La passion*, Paris, Ellipses, 2004.

s'étendant à l'environnement »), de la musique (qui dépasse sa fonction d'illustration pour conférer à l'image une « *qualité nouvelle* »)⁴.

Mais ces procédés expressifs empathiques ne peuvent suffire à caractériser la structure du pathétique cinématographique, laquelle ne se réduit pas à une simple emphase expressive. Pour Eisenstein, le pathétique s'appuie surtout sur les « *possibilités purement cinématographiques, impossibles sous cette forme et sous un tel volume pour tout autre art* ». Il faut donc « *un bond hors du domaine des moyens expressifs et des possibilités du milieu lui-même* ». C'est donc au montage, langage spécifique du cinéma, que revient la fonction de faire « *sauter hors d'elles-mêmes* » les choses que montre l'image, les faire sauter « *d'une intensité à une autre intensité* », ce qui revient à faire émerger une nouvelle qualité, une nouvelle puissance, un « *changement absolu de dimension* » dans l'image elle-même.

Dans des films comme *Casino* et *Carlito's Way*⁵, cette structure formelle du pathétique s'exerce à partir de l'adoption constante et affirmée du point de vue subjectif, celui du personnage principal masculin. C'est le deuxième enjeu du dialogue générique à l'œuvre ici : l'élaboration d'un véritable « cinématisme » de l'intériorité affective, inhabituel au regard de la tradition générique dans laquelle s'inscrivent ces films.

Précisons que c'est moins la *nature* de ce projet qui en fait la spécificité (tout film de fiction entend plus ou moins communiquer les états d'âme de son héros), que l'intensité du déploiement des moyens expressifs qu'il mobilise : le montage épouse les moindres soubresauts de l'économie émotionnelle du protagoniste ; l'affect hante l'espace diégétique et confère à ce dernier une dimension expressionniste ; les cadres et les écrans internes reflètent les structures de pensée et

⁴ Toutes citations tirées de Sergueï M. Eisenstein, « L'organique et le pathétique » (1939), in *La non-indifférente nature*, Paris, U.G.E., 1976.

⁵ Réalisé en 1993 par Brian De Palma, *Carlito's Way* retrace les derniers temps du gangster Carlo Brigante (Al Pacino). Libéré de prison et désireux de se tenir à l'écart du crime organisé, il accepte la direction d'un night-club afin de réunir l'argent nécessaire à la vie commune qu'il projette avec sa compagne Gail (Penelope Ann Miller). Peu à peu, cependant, les échos de son passé criminel le rattrapent, jusqu'à précipiter sa perte.

Réalisé en 1996 par Martin Scorsese, *Casino* raconte l'ascension et la chute d'un petit groupe de gangsters dans le Las Vegas fastueux et corrompu des années 1970. Le drame se resserre autour de la passion qu'inspire Ginger (Sharon Stone), une « reine de la nuit », à deux de ces hommes – Ace Rothstein (Robert De Niro) qui l'épouse, et Nick Santoro (Joe Pesci) qui devient son amant – et qui finira par provoquer la fin de leur empire.

permettent la manifestation des pulsions ; enfin, le marquage du regard renvoie à une idéalisation du personnage féminin, en tant qu'image née du désir masculin. L'affect amoureux n'est pas seulement dans ce qui est représenté, il est aussi *dans la représentation elle-même*. C'est autour de lui, principalement, que la mise en scène opère des « sauts qualitatifs », qui se signalent par *l'excroissance formelle* qu'ils introduisent au sein de l'univers traditionnel du film de gangsters.

Ce passage de la sphère « sociale » à la sphère intime, ainsi que l'importance du point de vue subjectif et l'utilisation du monologue intérieur (voix-off), rapprochent ces deux films de l'héritage du Film noir de l'époque classique, dont ils recyclent par ailleurs certains principes narratifs (la construction en flash-back, et l'idéologie fataliste du « c'était écrit » qui en découle) et stylistiques (l'utilisation quasi-expressionniste du décor urbain et de la lumière). Or qu'était en son temps le Film noir, sinon une première proposition de rencontre entre le film criminel et le mélodrame, qui proposait de conjuguer le suspense d'action de l'un et le suspense affectif de l'autre ? Les aspects mélodramatiques des Films noirs ne sont d'ailleurs pas surprenants si l'on considère qu'un nombre important d'entre eux sont à l'origine produits et reçus comme des mélodrames⁶.

Mais si le personnage principal du mélodrame était souvent une femme (on a pu ainsi parler de *Womens Pictures*), dans les Films noirs l'identification allait le plus souvent au personnage masculin. A cet égard, le Film noir a pu être considéré comme un « mélodrame masculin »⁷, circonscrivant à l'intérieur du genre criminel un cycle de *Fallen Men*, comme un pendant au cycle des *Fallen Women* identifié à l'intérieur du mélodrame⁸.

On l'aura compris, que ce soit au sens du discours barthien sur l'amour⁹ ou au sens du modèle actantiel greimasien¹⁰, la distinction

⁶ L'intrication entre les deux genres est effective dans les années 1940. En effet, à cette période, la production de mélodrames croise l'émergence du film noir (dont on rappelle que l'identification sera faite *a posteriori*) : un certain nombre d'œuvres aujourd'hui considérées comme des films noirs sont donc produites en tant que *mélodrames* avant d'être postérieurement rattachées à la notion de *film noir*. Cf. Jean-Loup Bourget, *Le mélodrame hollywoodien*, Paris, Nathan, 1998.

⁷ Voir Frank Krutnik, bien sûr, mais aussi Maureen Turim, « Flashbacks and the Psyche in Melodrama and Film Noir », in *Flashbacks in Film*, New York, Routledge, 1989 ; Murray Smith, « Film Noir and the Female Gothic and *Deception*, in *Wide Angle*, n° 10, 1988.

⁸ Cf. Lea Jacobs, *The Wages Of Sin: Censorship and the Fallen Women Films (1928-1942)*, Berkeley, University of California Press, 1987.

⁹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

homme-Sujet / femme-Objet est inscrite à même le principe de composition de nos « mélodrames gangstéristes ». Or, associée à la dialectique générique entre film de gangsters et mélodrames, cette structure traditionnelle du « partage du regard »¹¹ se révèle porteuse de significations nouvelles.

Dénués de figures de Femme fatale au sens archétypal, *Carlito's Way* et *Casino* retiennent surtout du Film noir le caractère dangereux et vulnérabilisant de l'affect amoureux. A cet égard, ils illustrent cet infléchissement de la masculinité hiératique par le sentimental dont parlait Barthes dans ses *Fragments*. Cette opération est d'autant plus remarquable qu'elle opère au sein d'un genre qui a construit sa mythologie sur une vision hiératique de la masculinité, et qu'elle prend pour objets des acteurs qui, dans la mémoire spectatorielle, continuent à être les supports de cette vision. Les choix respectifs d'Al Pacino et Robert De Niro (et du *background* filmographique qu'en tant que stars ils transportent avec eux¹²) pour incarner ces gangsters fragiles et sentimentaux, révèle à mon sens une approche réflexive du genre criminel, qui engage dans le même temps une poétique du montage.

En effet, à ces acteurs fameux, il n'est pas demandé de jouer les gangsters de manière foncièrement différente. S'il est un hiératisme qui perdure, c'est celui des attitudes et des traits : le corps de l'acteur n'est pas le lieu visuel du *pathos* affectif, qui est essentiellement pris en charge par le montage. Fidèles au principe de Koulechov¹³ et à la

¹⁰ Algirdas-Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, P.U.F., 1995 (1966).

¹¹ L'expression vient de Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in *Screen* n°16, 1975.

¹² « *L'image d'un comédien, ce qui est immédiatement perceptible de lui sur l'écran, se nourrit à la fois de ses traits physiques et de ses performances filmiques antérieures.* » Cf. Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1999 (1983), p.92.

¹³ L'expérience (1921) attribuée au cinéaste russe Koulechov consistait à extraire d'un film un gros plan d'Ivan Mosjoukine, dans lequel le visage de l'acteur n'exprime rien de particulier, et de placer ce même gros plan, à chaque fois identique, au sein de trois montages différents : dans le premier, le plan de Mosjoukine raccorde avec celui d'une assiette de soupe ; dans le second, il raccorde avec l'image d'un cercueil ; enfin, dans le troisième, c'est une femme dénudée que Mosjoukine semble observer. Le public auquel on a présenté ces trois montages se serait ainsi enthousiasmé pour le talent de l'acteur, si prompt à figurer, respectivement, la faim, l'affliction et la concupiscence. L'expérience de Koulechov constitue ainsi une étape déterminante dans la prise en compte des effets du montage cinématographique (la contamination sémantique des plans par leur rapprochement) et de la nature spécifique de l'actorat filmique (l'acteur de cinéma étant, contrairement à l'acteur de théâtre, dégage d'une part importante de son expressivité – puisque c'est la succession des plans qui détermine en grande partie le contenu psychologique et affectif de la séquence).

structure du raccord sur le regard, *Casino* et *Carlito's Way* composent autour des visages impassibles de leurs héros gangsters de véritables symphonies visuelles et sonores, propres à rendre compte de leur intériorité émotive, sur le mode du mélodrame flamboyant. Cela passe justement par toute une batterie de moyens expressifs – mouvements de caméra, jeu sur les vitesses de l'image, musique, etc. – qui excèdent le simple accompagnement empathique des émotions, pour figurer une quête de l'excès et du saut qualitatif de l'image propre à la structure formelle du pathétique.

Parmi de multiples occurrences de ces moyens expressifs, Martin Scorsese va jusqu'à exhumer un procédé emblématique de la période muette du cinéma : le cache (procédé qui assombrit une partie de l'écran pour guider le regard vers une portion demeurée claire). Dans une séquence de *Casino*, De Niro contemple sa femme (Sharon Stone) tandis que cette dernière « chauffe la salle » pendant une réception. Le cache recouvre tout ce qui entoure De Niro et incarne à l'image le processus d'aparté psychique du personnage. Le raccord sur son regard nous montre alors sa femme paradant parmi les invités, image recouverte elle aussi par un cache, à l'exception de la zone dans laquelle se trouve Sharon Stone, laquelle acquiert alors une puissance irradiante supplémentaire ; littéralement, elle porte la lumière. Le procédé du cache livre ici un accès percutant à la subjectivité d'un Sujet amoureux en pleine cristallisation, au point que, autour de l'Objet de son adoration, le monde paraît s'estomper.

[Pic 1] et [Pic 2]

Ainsi, dans *Casino* et *Carlito's Way*, nombreux sont les plans subjectifs dont les principes de composition délaissent le domaine du « vraisemblable » pour accéder au registre formel du pathétique. Ils constituent autant de dispositifs d'accommodation visuelle où les moyens spécifiques du cinéma modifient la représentation du réel, à la fois pour rendre compte de l'impact émotif de celui qui contemple, et pour conférer à l'objet de son regard une teneur idéelle et fantasmatique. C'est notamment le cas d'une séquence voyeuriste de *Carlito's Way*, dans laquelle Al Pacino, sorti de prison, reprend contact visuellement avec son ancienne compagne, incarnée par Penelope Ann Miller : posté sur le toit d'un immeuble, par temps de pluie, il l'observe à son insu alors qu'elle prend un cours de danse dans l'immeuble d'en face. Dans cette séquence, le zoom, accommodation visuelle soutenue par une musique à tonalité romantique, permet de franchir la distance entre les deux immeubles – et entre les deux personnages, prélude à leur rapprochement physique à venir.

[Pic 3] et [Pic 4]

On constate ici que la grammaire emphatique du mélodrame ne désigne plus une réalité, mais une construction subjective. Ces personnages aiment d'abord une image, un portrait, un tableau : le personnage féminin dans un cadre, aménagé par un cache (*Casino*) ou inscrit sur l'écran de « projection » de la façade opposée (la fenêtre dans *Carlito's Way*)¹⁴. Le motif du tableau énamoratif féminin se signale par son emphase formelle et par la fissure qu'il implique dans les conventions réalistes. Il s'inscrit dans une symbolique des images propre au mélodrame en servant de substitution à un déficit verbal¹⁵, et convoque l'héritage iconographique du Film noir (dans lequel la fascination érotique s'enclenche souvent à partir d'un tableau : voir *La Femme au portrait, Laura*).

Or l'image, selon Barthes, c'est ce qui exclut le Sujet amoureux. Ce dernier aspire donc à « faire partie du tableau ». Nous sommes en effet face à des personnages qui occupent initialement des positions d'observateurs, en retrait au sein du monde criminel (De Niro se fantasme en grand patron légitime, tandis que Pacino se proclame retiré des affaires criminelles), et qui aspirent à devenir des héros romantiques. Ils doivent donc passer du statut de spectateur (dans le film de gangsters) à celui d'acteur (de mélodrame) : ce que ces films racontent, c'est justement le trajet de leurs héros, d'un genre à l'autre.

La structure du raccord sur le regard demande donc formellement à être dépassée. Le protagoniste masculin doit briser cette mécanique de montage regardant-regardé, il doit franchir la frontière qui sépare le champ du contrechamp, afin de rendre possible le rapprochement physique ainsi que le programme d'une fiction mélodramatique.

C'est tout l'enjeu de la séquence d'appartement de *Carlito's Way*, où les deux personnages se trouvent bien dans le même immeuble, cette fois, et où la dernière frontière à franchir est celle d'une chaîne retenant la porte de P.A. Miller. L'accommodation visuelle par le zoom et la constitution (par le miroir) du tableau féminin sont repris dans cette séquence, mais cette fois le personnage masculin fait voler en éclats cette structure qui le condamnait au voyeurisme impuissant : il enfonce la porte, pénètre dans l'appartement, élargit soudain le champ couvert

¹⁴ On se souvient d'ailleurs qu'au début du film, c'est à partir d'une image cadrée (l'affiche publicitaire *Espace to Paradise*) que s'enclenche le flash-back mené par un Pacino mourant.

¹⁵ Jean-Loup Bourget, *op. cit.*

par la caméra et rend possible l'étreinte et son déploiement emphatique (travelling circulaire, basculement de la caméra, chanson pop romantique au plus haut point), éphémère « bond » pathétique de la représentation, avant la relativisation : la séquence s'achève par une image de la Rue sombre et pluvieuse, symbole du monde criminel, entité constitutive du héros et préfiguration de son destin tragique de Film noir (il mourra assassiné, rattrapé par la Rue, par le « milieu »).

[Pic 5], [Pic 6] et [Pic 7]

Sur la question musicale, une précision. Film noir et mélodrame ont la particularité d'être des genres dans lesquels la bande musicale se signale par son omniprésence et son caractère extrêmement empathique. Or, dans les films dont nous parlons, le support musical du sentiment ou de l'affect ne répond pas à une simple logique d'illustration : dans ses modalités d'articulation avec l'image, il se signale par son excès. La particularité de ces films est de présenter des bandes originales très référencées, comportant notamment de nombreuses chansons tirées du répertoire pop et dont le titre ou le refrain surligne de façon littérale l'atmosphère et le message de la séquence. Ces dernières constituent une avancée esthétique importante dans cette quête du « saut qualitatif » rapporté à une subjectivité et au dialogue générique qui nous occupe : leur emploi témoigne d'un mélange d'empathie et de distanciation réflexive à l'égard de l'affect éprouvé par le personnage, dont il est alors important de souligner que, soucieux de « changer de genre » et de s'éloigner du film de gangsters, *il tombe amoureux en convoquant les clichés les plus éculés du mélodrame*. La force redondante du procédé, dans ce contexte générique précis, a tout du *point de vue moral* porté par des cinéastes qui ne renoncent pas, pour autant, à requérir la participation émotive du spectateur.

Nous retrouvons dans *Casino* une dynamique équivalente : le héros passe du rang de spectateur (d'un écran) à celui d'acteur, et les moyens spécifiques du cinéma sont employés pour « pathétiser » le coup de foudre et le début de la romance, avant la relativisation moraliste, là aussi immédiate. Dans ces films, le « saut qualitatif » de la mise en scène est composé de manière à épouser l'élan affectif du personnage, et dans le même temps, à tempérer cet élan en exposant son caractère fantasmatique et en disposant d'emblée les germes de sa destruction.

C'est un euphémisme de dire que la position initiale du héros de *Casino* est celle d'un observateur. De Niro représente dans ce film une incarnation de la maîtrise et de la rationalité marchande, évoluant à l'intérieur d'un espace entièrement aménagé afin d'optimiser l'exercice de son regard omniscient. C'est le dispositif panoptique de vidéo-surveillance du casino qui constitue l'instrument de sa toute-puissance, et c'est précisément par cet intermédiaire que De Niro voit pour la première fois la figure éclatante de Sharon Stone – qui est aussi une figure du chaos et de la dépense, introduite dans un univers jusqu'alors parfaitement ordonné. L'écran interne vidéo change alors de fonction et

rejoint la dimension subjective et empathique du mélodrame, en figurant dans l'espace diégétique une image modelée par un champ d'expérience intérieur. On ne distingue bientôt plus les contours de cet écran, dont les images prennent le statut d'images mentales : le dispositif disparaît, reste la pure rencontre visuelle avec un corps en mouvement. On bascule dans l'espace de la table de jeu par un travelling avant fulgurant sur Sharon Stone qui figure un pur élan du cœur de la part du regardeur. Images vidéo, images réelles et images mentales finissent par s'imbriquer. Par exemple : un gros plan de la main de l'actrice au moment où elle dissimule un jeton dans son sac, se révèle évidemment impossible à assumer par le dispositif de surveillance si on le considère de façon « réaliste », mais il s'inscrit en revanche très bien dans cette logique d'accommodation visuelle, où l'écran représente une avancée sensorielle et émotive pour le personnage masculin. Il ne reste plus à ce personnage qu'à dépasser son statut de *spectateur*, à passer de l'autre côté de l'écran pour devenir l'*acteur* de sa propre romance.

Si l'écran vidéo le prépare à aimer une image, le motif du tableau énamoratif intervient quant à lui juste après, en termes spécifiquement cinématographiques. C'est en effet le procédé de l'arrêt sur image qui le figure : l'image s'arrête dans le temps pour donner la mesure du retentissement émotionnel de celui qui la contemple. Mais il y a également dans cette scène le ralenti et sa force romanesque, la musique et cette *pop song* empathique à l'excès. Cette séquence constitue en fait l'archétype absolu du « coup de foudre » cinématographique, pour laquelle Scorsese déploie jusqu'à l'outrance l'ensemble de la matérialité signifiante du cinéma. Les figures de style les plus éculées sont exacerbées, poussées au point de saturation, et se nourrissant les unes des autres, elles acquièrent une puissance nouvelle. Sans que le jeu de De Niro ait fondamentalement changé, l'ensemble des phénomènes de montage concourt à noyer la rationalité froide de son personnage sous les effluves du romantisme passionné. Romantisme immédiatement relativisé, là aussi, par la considération monétaire en voix-off (« *Love costs money...* ») et le gros plan sur le bijou : l'argent est, dès le début, désigné comme le véritable lien entre les personnages.

Cette relecture moderne de la grammaire emphatique du mélodrame s'inscrit donc bien dans une dimension réflexive, en suggérant l'unilatéralité du déploiement romantique, prélude à une romance asymétrique. Cette rencontre énamorative a un aspect extrêmement pessimiste, mais cela n'empêche pas le montage d'obéir, à ce moment-là, à un processus d'éradication de la trivialité et de la pesanteur : sitôt aperçue, Sharon Stone se retrouve dans les bras de De

Niro, par la grâce d'un raccord séquentiel qui annihile l'écart temporel entre la formulation d'un désir et sa réalisation.

[Pic 8], [Pic 9] et [Pic 10]

Ainsi les procédés emphatiques du mélodrame soumis à la structure formelle du pathétique finissent par dessiner dans ces films un véritable « bovarysme » au masculin, qui établit la romance dans un ordre supérieur d'existence confinant au fantasme, et débouche *in fine* sur une certaine amertume existentielle. Entre Film noir et mélodrame, le modèle sur ce point, le film-matrice, c'est *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1957)¹⁶.

Cette démarche référentielle n'empêche pas le conflit générique à l'œuvre dans *Carlito's Way* et *Casino* de se révéler riche en enjeux contemporains, sur lesquels je me limiterai ici à ouvrir deux pistes.

La première concerne un certain infléchissement des critères hiératiques de l'héroïsme masculin, qui appelle une approche *gender* réactualisée et adaptée. Du fait de leurs envahissantes aspirations romantiques, les protagonistes masculins de ces films présentent un profil plus complexe, plus vulnérable sur le plan émotionnel, plus « quotidien » pourrait-on dire, que la plupart des héros-types qui les ont précédés au sein du film de gangsters. Cette caractéristique pourrait rejoindre la vaste question de la redéfinition des critères de la masculinité telle qu'elle a pu être observée, en termes de psychologie sociale, dans les sociétés occidentales de l'extrême-fin du XX^e siècle¹⁷. Elle pourrait à cet égard exprimer un pan des structures évolutives profondes qui sous-tendent cette société.

La seconde piste porte sur l'état de la question amoureuse au sein de l'univers générique de départ, lequel pourrait bien renvoyer – c'était une de mes hypothèses de départ – au statut du « pathétique sentimental » (Barthes) dans le cinéma de fiction de la fin du XX^e

¹⁶ Dans la première partie de ce film, la perfection de Kim Novak tient essentiellement dans sa nature d'image, de création. Sa dimension ésotérique est un écran pour la projection du désir de James Stewart, lequel doit également quitter son rôle de spectateur pour devenir acteur de la fiction construite pour lui. Et dans la seconde partie, lorsque Stewart fait revivre Madeleine en travestissant Judy, Hitchcock retrouve la grammaire emphatique du mélodrame, un temps délaissée : c'est pourtant la même femme, mais ce n'est pas la même opération mentale.

¹⁷ Sur ce sujet, se reporter par exemple à Lionel Tiger, *The Decline of Male*, New York, Golden Books, 1999. On ne prétend pas ici que le cinéma narratif serait l'expression transparente de la réalité sociale, mais simplement que les films, comme les autres œuvres d'art, ont aussi pour fonction d'exprimer, parfois même avant qu'elles ne soient explicitement formulées par le groupe social, des tendances et/ou des lignes de force implicitement expérimentées par ce groupe.

siècle. A l'intérieur des films de gangsters, ce pathétique sentimental est en totale contradiction avec un univers diégétique voué aux enjeux financiers de la criminalité (lesquels ont souvent fonction de présenter une version réduite du système d'échange capitaliste). Inactuel et intraitable, le pathétique est assumé par les personnages masculins comme une transgression forte vis-à-vis du monde environnant, une véritable « solitude philosophique » qui les laisse isolés et exposés. Or, aucune règle n'est mieux établie à l'intérieur du genre criminel que celle-ci : il est dangereux d'être seul. Le gangster meurt toujours du fait qu'il s'est arraché au groupe et affirmé en tant qu'individu. Facteur de cette émancipation qui conduit en fait à un autre enfermement, le romantisme amoureux du héros est donc en rupture radicale avec le contexte et l'époque au sein desquels il évolue.

Il resterait à comprendre pourquoi, en fonction de cette contradiction apparente, c'est justement le film de gangsters qui a été, à la fin du XX^e siècle, un des cadres principaux de la résurgence d'une « grande tradition » mélodramatique, aussi empathique dans sa forme que pessimiste dans ses implications. Au-delà de l'anecdote criminelle, que serait le sujet profond de ces films, en effet, sinon l'inactualité du sentiment amoureux dans des mondes gangrénés par l'argent, la violence des ambitions et des hiérarchies socio-économiques ? Qui peut croire que ces mondes-là ne renvoient pas en réalité au nôtre ?

Si ces perspectives d'anthropologie culturelle excèdent le cadre de cette étude, il me paraît néanmoins pertinent de conclure en ouvrant sur ce fait : la dialectique générique à l'œuvre dans les mélodrames gangstéristes des années 1990 ne se contente pas d'élaborer un discours sur l'affect. En mêlant le pessimisme atavique du Film noir et l'exacerbation des sentiments qui caractérise la « grande tradition » mélodramatique, en posant, thématiquement et formellement, l'enjeu de la coexistence de l'économie affective et de l'économie marchande, elle propose en fait une réflexion sur les conditions cinématographiques de la romance. En somme ce « conflit générique » *informe le cinéma lui-même*, au terme d'un siècle d'existence, dans son rapport à la question amoureuse.