

L'héritage de William Shakespeare dans la « screwball comedy » américaine (1930-1940) : Stanley Cavell, René Girard et le principe d'égalité mis à l'épreuve dans le couple comique

Par Toufic El-Khoury

Publication en ligne le 07 décembre 2020

Résumé

Dans cet article, nous essayerons d'abord d'identifier dans l'œuvre comique de Shakespeare ce qui distingue la comédie baroque du XVII^e siècle de ses héritages antique (la comédie ménandrienne) et médiéval (la farce). Le renouvellement de la sémantique comique dans l'œuvre de Shakespeare aura une influence durable sur le développement historique du genre comique. Mais surtout, il permet à Stanley Cavell et à René Girard d'analyser son œuvre au prisme de leurs pensées respectives, en explorant l'influence du corpus shakespearien sur les genres comiques contemporains, théâtraux ou cinématographiques. Si, pour Cavell, un principe d'égalité est contenu dans le renouvellement des codes comiques par Shakespeare, et se révèle surtout dans la manière dont la comédie cinématographique, surtout la « screwball comedy » américaine des années 1930-1940, reprend et retravaille l'héritage shakespearien, Girard, à la lumière de sa théorie du désir mimétique et triangulaire, construit un discours sur le même corpus shakespearien bien divergent de la lecture cavellienne, ce qui nous permet de repenser la comédie « screwball » sous l'angle d'une dialectique constamment renouvelée, au sein du couple comique, du désir et de ses expressions conflictuelles.



Mots-Clés

Shakespeare, comédie, René Girard, Stanley Cavell, comédie du XVII^e siècle, « screwball comedy » (1930-1940), cinéma hollywoodien classique.

Table des matières

- I. Triangles et quadrilles amoureux, de Shakespeare à Hollywood
- II. Stanley Cavell et le principe d'égalité en comédie
- III. René Girard et le couple conflictuel comique
- Conclusion

Texte intégral

Le corpus comique de William Shakespeare n'a pas eu autant la faveur des cinéastes que ses tragédies ou ses pièces historiques. Avant que Kenneth Branagh ne se mette à décliner les comédies du barde sous différents genres et périodes (en fantaisies italiennes pour *Much Ado About Nothing* et « japonaise » pour *As You Like It*; en comédie musicale pour *Love's Labor's Lost*), les adaptations directes des comédies de Shakespeare s'avèrent épisodiques et consistent en des reprises fidèles, mais sans réel impact formel. Par contre, la comédie au cinéma demeure intimement tributaire des innovations comiques shakespeariennes et du renouvellement des conventions dans la comédie baroque du XVII^e siècle, par rapport aux héritages antiques (la comédie gréco-romaine d'ascendance ménandrienne, désignée dans les études théâtrales par « comédie nouvelle ») et médiéval (la farce), les deux traditions comiques principales dans lesquelles puise jusque-là le genre. Le renouvellement de la sémantique comique dans l'œuvre de Shakespeare, parallèlement aux œuvres comiques de Corneille en France ou de Lope de Vega en Espagne, aura une influence durable sur le développement historique du genre.

En quoi consistent ces innovations, et à partir de quelles conventions Shakespeare renouvelle-t-il la syntaxe de la comédie théâtrale, processus qui servira d'assise à la comédie moderne, et par extension à la « screwball comedy » hollywoodienne des années 1930-1940 ? Parmi les innovations génériques du dramaturge anglais, nous pouvons déjà

relever les deux modifications principales suivantes : l'introduction du couple d'amants conflictuels au centre de l'intrigue comique (tradition initiée par le couple Beatrice-Benedict dans *Much Ado About Nothing* et que l'on retrouve dans *Le Songe d'une nuit d'été* ou *La Nuit des rois*), relation dans laquelle le désir ne peut que s'exprimer de manière antagoniste et parfois violente ; le remplacement graduel du *senex iratus* (le vieillard irascible), personnage-type jusque-là fondamental dans le fonctionnement de l'intrigue comique, par celui que l'on pourrait désigner par *senex benignus*, le vieillard bienveillant qui s'aligne sur le désir des jeunes héros, mais qui occupe désormais une place de plus en plus secondaire. C'est le cas des parents ou des régents aussi bien dans *Much Ado About Nothing* ou *A Midsummer Night's Dream* que dans le théâtre français, les comédies de Corneille [1] ou, plus tard, de Marivaux (nous pensons surtout au père et au frère de l'héroïne dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*) – dans *A Midsummer Night's Dream*, les parents des jeunes amants sont même graduellement écartés au profit de régents plus cléments, Thésée et Hippolyte. Ces deux changements typologiques entraînent le déplacement de la ligne de force structurelle dans la comédie moderne de la relation entre le valet et le *senex iratus* vers le couple romantique (réduit à un rôle périphérique, voire inexistant, dans la comédie de tradition ménandrienne), conçu ainsi à partir d'une confrontation égalitaire qui place le conflit auquel les membres du couple font face à l'intérieur même de leur rapport amoureux. Si Shakespeare n'a finalement pas initié, à lui tout seul, ces changements fondamentaux dans la dynamique comique (puisque, presque à la même période, Corneille et Lope de Vega proposaient les mêmes transgressions sémantiques par rapport aux conventions de la comédie ménandrienne), il en a offert les premiers prototypes qui permettent d'identifier et d'analyser les conventions dominantes du théâtre comique à partir du XVII^e siècle – puis, dès le XX^e siècle, de la comédie cinématographique et de ce qui sera ultérieurement désigné par comédie romantique.


Mais surtout, ces innovations génériques permettent à Stanley Cavell et à René Girard, deux admirateurs de l'œuvre du dramaturge anglais, d'analyser son œuvre au prisme de leurs pensées respectives, en explorant l'influence du corpus shakespearien sur les genres comiques contemporains, théâtraux ou cinématographiques – Cavell consacrant, dans cette optique, un ouvrage ayant pour point de départ les relations intimes qu'entretient la comédie shakespearienne avec la comédie « screwball » américaine des années 1930-1940, et plus spécifiquement un corpus qu'il sélectionne au cœur de ce sous-genre comique et qu'il désigne par « la comédie du remariage [2] ». Pour Cavell, un principe d'égalité est contenu dans le renouvellement du couple comique par Shakespeare, et se révèle surtout dans la manière dont la comédie cinématographique, surtout la « screwball comedy », reprend et retravaille l'héritage shakespearien. Par contre, Girard, dont l'œuvre appartient au champ des études littéraires et de l'anthropologie philosophique, se lance dans



l'analyse de l'œuvre de Shakespeare, dans le but d'y identifier ce qui demeure, selon lui, l'une des vérités longtemps inavouées sur la nature du désir humain, à savoir le mimétisme du désir [3]. Dans cette optique, il révèle presque accidentellement (puisque ce n'est pas son objectif initial) les innovations génériques dans l'œuvre comique du dramaturge. L'angle mimétique de son étude permet d'identifier, chez Shakespeare, les modifications radicales évoquées plus haut par rapport aux conventions comiques héritées jusque-là de la comédie nouvelle ou de la farce médiévale. Ainsi, à la lumière de la théorie mimétique de Girard, qui permet à ce dernier de construire un discours sur le même corpus shakespearien, mais bien divergent de la lecture cavellienne, nous essayerons de repenser la comédie « screwball » sous l'angle d'une dialectique constamment renouvelée, au sein du couple comique, du désir et de ses expressions conflictuelles, ainsi que Shakespeare avait pris plaisir à l'initier dans ses fantaisies comiques.

À la lumière des lectures que proposent Cavell et Girard du corpus comique de Shakespeare, nous discuterons le principe d'égalité qui, selon le philosophe américain, régit le couple comique, et se situe au cœur du rapport de force homme/femme, à partir des questions de camaraderie spirituelle et d'une conversation égalitaire entre protagonistes de sexes opposés. Mais, selon Girard, les relations amoureuses au cœur des comédies shakespeariennes révèlent surtout la précarité même de tout questionnement potentiel sur l'égalité : les membres du couple comique, soumis principalement à un rapport de force continuellement changeant et à un réseau complexe d'échanges et de tensions amoureuses, à la fluctuation et à l'instabilité de leurs désirs, et à la dépendance de leurs expressions amoureuses au mimétisme de leurs interactions sociales et intimes, révèlent leur incapacité à discuter. Girard identifie ainsi des lignes de force que l'on retrouve au cœur de la comédie « screwball », construite non seulement autour d'une camaraderie en puissance, mais d'une triangulation des désirs et d'une dialectique continue entre désir et conflit qui mettent constamment en danger toute possibilité de conversation mutuelle.

I. Triangles et quadrilles amoureux, de Shakespeare à Hollywood

Si Cavell s'intéresse principalement à la figure du couple dans la comédie shakespearienne, de manière à en exploiter les spécificités et les déclinaisons cinématographiques, d'autres figures héritées du dramaturge et régulièrement exploitées dans la comédie américaine classique nous semblent également tout aussi intrigantes –  d'autant plus qu'elles sont nettement moins discutées : les figures du triangle et du

quadrille. Outre le couple Benedict-Beatrice, prototype du couple conflictuel dans *Much Ado About Nothing*, ce sont les variations shakespeariennes – et par extension du théâtre baroque comique – sur le triangle et le quadrille amoureux qui mériteraient une attention supplémentaire. Marie-Claude Canova note, par exemple, la distance prise avec la comédie nouvelle ménandrienne par la tradition théâtrale française à partir de Corneille qui substitue « à l'intrigue italienne traditionnelle d'amours contrariés, le canevas dramatique de la chaîne amoureuse héritée de la pastorale, avec ses couples se faisant et se défaisant, et son opposition d'amants fidèles et d'amants volages ou indifférents [4] ». Une observation qui, curieusement, s'appliquerait parfaitement au théâtre comique de Shakespeare, d'autant plus que ce dernier avait explicitement parodié les mécanismes dramatiques de la littérature pastorale dans *A Midsummer Night's Dream* (1596). Ce schéma apparaît également dans *Les Deux gentilshommes de Vérone* (1590), *Comme il vous plaira* (1599), *La Nuit des rois* (1601). Nous en trouvons également des variations en France, dans les premières œuvres comiques de Corneille (*La Galerie du palais*, 1632 ; *La Place royale*, 1633), au siècle suivant chez Marivaux (*La Double inconstance*, 1723) ou dans le vaudeville (Feydeau, *Le Circuit*, 1890).

Le fantasme d'une vie à trois est certes plus délicat à mettre en scène dans les films hollywoodiens. L'exemple le plus révélateur demeure la série de films réalisée par Ernst Lubitsch au début des années 1930, construite autour de la figure du triangle amoureux, mais dont la sortie a été bloquée après le renforcement du « code Hays » en 1934, du fait même que le triangle amoureux était déconseillé dans le texte du code : *The Smiling Lieutenant* (1931), *Trouble In Paradise* (1932), mais surtout *Design for Living* (1933), ce dernier consacrant son *happy end* à la consolidation non pas d'un couple issu du triangle, mais du triangle lui-même – une œuvre dont Deleuze n'a pas manqué de souligner l'audace et la modernité [5]. Mais les efforts des studios pour trouver leur bonheur dans les mésaventures comiques à trois ou quatre protagonistes ne se démentent jamais durant les années 1930-1940. L'intrigue quadripartite donne, par ailleurs, lieu à un cycle qui met en scène un carré de protagonistes formant deux couples, à l'intérieur duquel le désir circule, se modifie et change constamment d'objet, de sorte à donner une plus grande variété d'équations amoureuses. Deux films de 1935 reprennent ce schéma narratif : *Sylvia Scarlett* (George Cukor), dont l'ambiance féérique de la fête foraine au centre du film et l'entrecroisement des désirs des quatre personnages, ainsi que le travestissement de l'héroïne qui rappelle aussi bien Rosalind (*Comme il vous plaira*) que Viola (*La Nuit des rois*), évoquent directement l'univers de Shakespeare. Le deuxième titre est une adaptation du *Songe d'une nuit d'été* par Max Reinhardt qui, épaulé par William Dieterle, profite des moyens de la Warner pour adapter à l'écran sa propre mise en scène de la pièce de Shakespeare, représentée au Hollywood Bowl en 1934.



Dans son examen des adaptations shakespeariennes au cinéma, Robert Willson décrit comment les modes de la comédie musicale et certaines formules de la « screwball comedy » sont adaptés, dans le *Songe d'une nuit d'été*, au texte shakespearien [6]. Mais si l'adaptation s'ancre dans son époque en en reprenant les formules comiques, il est tout aussi vrai que les batailles entre les amants de la comédie hollywoodienne, l'entrecroisement conflictuel et comique de leurs désirs et leur retour à un état infantile ont pour illustration archétypale et pour inspiration première les scènes de la forêt du *Songe*.

Ni le *Songe d'une nuit d'été* ni *Sylvia Scarlett* ne réussissent entièrement à s'imposer auprès du public américain. Mais moins d'une année plus tard, la MGM produit un film qui reprend le même principe narratif et assimile parfaitement l'intrigue quadripartite à la politique du studio centrée sur la mise en valeur de ses vedettes sous contrat. Le studio injecte sa touche personnelle au genre « screwball » alors très populaire : des moyens techniques et un faste visuel que ses concurrents ne possèdent pas, ou du moins n'associent pas au genre comique, mais surtout un personnel dramatique prestigieux. La MGM associe au duo William Powell/Myrna Loy, Jean Harlow et Spencer Tracy, autres valeurs sûres du studio, pour compléter le carré d'as. Cela donne lieu à un « MGM all-star special », désignation jusque-là réservée aux grands mélodrames historiques. La MGM cherche à entrer dans la course au genre « screwball » par la grande porte, et une intrigue quadripartite sert parfaitement ses desseins artistiques et promotionnels [7].

Le succès de *Libeled Lady* ouvre la voie à un ensemble de comédies hollywoodiennes qui reposent en grande partie sur la dynamique du quadrille : *It's Love I'm After* (1936), *Four's a Crowd* (1938) et, à la MGM, *Man-Proof* (1938), *The Philadelphia Story* (1940), *The Feminine Touch* (1941). Dans *Four's A Crowd* (Curtiz, 1938), dont l'intrigue, difficile à résumer, multiplie jusqu'au vertige les machinations professionnelles et amoureuses, les quiproquos et les faux-semblants [8], il s'agit surtout de tirer le meilleur parti comique des situations où les paradoxes du désir sont mis en jeu. Toute symétrie possible entre les deux couples potentiels que suggère le quadrille tend à se distordre graduellement, à mesure que les couples se mettent en place. Malgré un attachement inconditionnel de la « screwball comedy » à une certaine tradition du dialogue, les échanges verbaux entre protagonistes prêtent à confusion, les mots semblent se dissoudre dans un chaos sonore, une cacophonie qui révèle mieux que n'importe quelle tirade la représentation que les auteurs comiques hollywoodiens se font du comportement amoureux et du désir. Les résolutions comiques importent finalement peu, au vu des efforts des protagonistes à se maintenir, consciemment ou non, dans une sorte de confusion affective, et à préférer sans cesse la confrontation au compromis.



Le triangle, et par extension le quadrille, maintient toujours le désir dans sa dynamique naturelle, comme le résume laconiquement Girard, en parlant de désir mimétique : « Quand le désir mimétique est contrarié, il se renforce, et quand il ne rencontre pas d'obstacle, il dépérit [9] ». Corneille exprime la même crainte chez son héros Alidor, dans l'examen qu'il effectue de sa propre pièce : « [Alidor] semble ne commencer à l'aimer [Angélique] véritablement que quand il lui a donné sujet de le haïr [10]. » Corneille écorche ici le mythe de l'amour-passion – ce qui explique le malaise de Denis de Rougemont devant cette pièce qu'il trouve « fort désobligeante [11] ».

Le public élisabéthain devait également ressentir un certain malaise devant les chassés-croisés et les ébats conflictuels des quatre jeunes amants dans la forêt enchantée du *Songe d'une nuit d'été*, ce qui pousse le dramaturge à user de procédés en trompe-l'œil pour exprimer la nature profondément conflictuelle du désir et ne pas heurter les attentes d'un public peu clément – la pièce fut vraisemblablement représentée devant la cour d'Élisabeth I, durant un mariage princier [12]. Le recours du dramaturge au fantastique lui permet de mener à bien ses délires pastoraux et de profiter pleinement du potentiel dramatique de la chaîne amoureuse – Hermia aime Lysandre, mais est promise à Démétrius aimé par la malheureuse Hélène : perdus dans la forêt, ils sont victimes des maladresses de Puck, un elfe censé rétablir un équilibre dans ce désordre affectif, entraînant à chaque fois l'amour des deux jeunes hommes pour la même femme. L'astuce est de faire croire que la potion de Puck, comme le breuvage de Tristan et Yseut, est la cause du chaos, mais elle n'est qu'une excuse pour parler de ce qui intéresse principalement Shakespeare, la nature et les processus du désir.

Dans les comédies hollywoodiennes, l'excuse de la potion magique n'a plus cours, et pourtant, les changements continus de partenaires, les disputes, les insultes, les affrontements physiques connaissent une jeunesse renouvelée. Le genre hollywoodien complète cette tradition quadripartite par des *leitmotifs* dramatiques et visuels, réminiscences explicites de la convention narrative introduite par Shakespeare, qui mettent surtout à nu les défaillances du désir satisfait [13] : l'isolement pastoral des amants et la confrontation continue des désirs qui exacerbent les tensions érotiques entre personnages, avant de mener ces derniers, lentement, péniblement, à la sérénité.


II. Stanley Cavell et le principe d'égalité en comédie



Si le répertoire du vaudeville s'avère être un inépuisable réservoir dans lequel cinéastes et scénaristes s'abreuvent infiniment, entraînant l'arrivée de dramaturges aussi bien de New York que d'Europe [14] et transformant graduellement Broadway en un laboratoire pour Hollywood, l'héritage shakespearien est appréhendé différemment : la proximité narrative et thématique entre Shakespeare et la comédie hollywoodienne est initialement évoquée pour donner du prestige à une production populaire, et pour lui assurer une certaine légitimité culturelle.


La familiarité culturelle des auteurs et du grand public américain avec l'œuvre du dramaturge anglais est une piste historique qui permet de confirmer une telle parenté narrative. L'historien Lawrence Levine décrit la popularité de l'œuvre de Shakespeare auprès du public américain, des classes populaires de l'Est du pays autant que de l'Ouest, et durant tout le XIX^e siècle [15]. Ce qui assure la popularité des pièces de Shakespeare, c'est leur malléabilité esthétique – elles peuvent être adaptées à tous les genres et à tous les publics. L'œuvre du dramaturge est parfaitement assimilée et se retrouve en forme d'hommage, de pastiche ou de parodie, dans les spectacles populaires américains, comme les « minstrel shows » ou les « vaudevilles », ce qui révèle une bonne connaissance de l'œuvre au-delà des milieux intellectuels.

La connaissance qu'ont les Américains de l'œuvre shakespearienne dès le début du XIX^e siècle est une donnée qui confirme les intuitions de Cavell. En faisant de Shakespeare le référent théâtral à partir duquel seront déterminés les soubassements mythiques de la comédie hollywoodienne, Cavell réagit à une tradition critique qui rattache principalement la comédie américaine à l'héritage du vaudeville et des formes comiques populaires [16]. Son étude du genre repose sur la défense d'une tradition théâtrale et esthétique aux dépens d'une autre, le vaudeville, dont il cherche à minimiser l'impact. Dans ses efforts pour relier la comédie américaine classique à l'univers shakespearien, Cavell privilégie les éléments thématiques aux dépens de la dimension structurelle : il retrouve ainsi, dans la disposition qu'ont les héros américains urbains à se réfugier hors de la cité pour consolider leur union dans le « monde vert », une réminiscence de l'univers de Shakespeare. Il croit deviner dans la volonté des pères de s'aligner sur le désir de leur descendance, en l'occurrence l'héroïne, un alignement de l'autorité patriarcale et sociale sur le désir individuel [17]. Ces thèmes retrouvent, dans le contexte américain des années 1930, une nouvelle jeunesse et participent à l'élaboration d'un nouveau discours comique : la « recreation de la femme » et la popularisation de ce que Cavell appelle les « contes de fée de la crise [18] ».

Cavell effectue une sélection de comédies classiques qu'il définit à partir de sa propre subdivision générique : la « comédie du remariage ». Il entame une discussion à la fois *des* 

œuvres et *avec* les œuvres, suggérant deux généalogies à la comédie hollywoodienne. La première, théâtrale, place le genre sous le patronage spirituel de Shakespeare. La deuxième, culturelle et philosophique, permet à l'auteur d'explorer, à travers les films choisis, la conscience collective d'une époque : à travers la question de l'émancipation politique, intellectuelle et affective de la femme américaine, il met en avant la figure de la « new woman ». Maîtresse de ses désirs et de ses choix, sujet *et* objet de désir, ce type cinématographique apparaît au moment où les revendications féministes du début du XX^e siècle sont assimilées par l'opinion publique américaine. Pour expliciter l'importance nouvelle de la femme dans le récit comique, Cavell fait remonter l'inflexion dans la représentation de la femme aux comédies de Shakespeare. Cavell fait, en effet, ressortir l'héritage de la comédie shakespearienne à partir de la place privilégiée qu'occupe l'héroïne dans cette dernière : elle tient les rênes de l'action, se déguise souvent en homme et détient la clé de la conclusion heureuse des péripéties [19]. Le philosophe américain y voit le premier indice d'une filiation de la comédie hollywoodienne avec l'œuvre du dramaturge. Ainsi les héroïnes « screwball » apparaissent-elles comme les descendantes lointaines de Rosalind (*Comme il vous plaira*), Viola (*La Nuit des rois*) et Beatrice (*Beaucoup de bruit pour rien*). Maria DiBattista explicite cette filiation, en relevant chez les actrices hollywoodiennes les sept caractéristiques de l'héroïne comique définies par Shakespeare dans *Comme il vous plaira* (Acte V, scène 4) :

Nous pouvons confirmer la filiation shakespearienne de la virtuosité rhétorique des « dames au débit rapide » (*Fast-talking dames*) en relevant leurs aptitudes dans les « sept degrés » de la réponse dramatique, catalogués par Touchstone dans *Comme il vous plaira* : la réponse courtoise, la riposte modérée, la réponse grossière, la riposte vaillante, la riposte querelleuse, le démenti conditionnel et le démenti direct. Nous pouvons discerner et admirer chacun de ces degrés selon la disposition de l'actrice et la perfection du type comique : la réponse courtoise, Myrna Loy ; la riposte modérée, Irene Dunne et Claudette Colbert ; la réponse grossière, Ginger Rogers, à qui sied aussi la riposte vaillante ; la riposte querelleuse, Katharine Hepburn, commençant avec *Bringing Up Baby* et menant au litige d'*Adam's Rib* ; le démenti conditionnel, Carole Lombard, la fantaisiste la plus géniale parmi les dames au parler vif de la comédie des années 1930 ; enfin, le démenti direct, spécialité de Barbara Stanwyck dont les héroïnes comiques dans *Remember The Night* et *The Lady Eve*, créées par Preston Sturges, flirtent avec le mélodrame [20].

Ce changement typologique entraîne un *effacement des instances d'opposition traditionnelles*, à moins qu'il n'en soit le résultat. Sur ce point, comme en ce qui concerne la représentation de la femme, la comédie shakespearienne apparaît comme une étape décisive dans le processus d'évolution menant de la comédie nouvelle ménandrienne à la comédie hollywoodienne. Dans son étude sur Shakespeare, Girard relève déjà 

l'affaiblissement des figures d'autorité, notant dans le cas du *Songe d'une nuit d'été* que « l'insignifiance des pères et des ducs devient manifeste : ce ne sont que des tigres de papier [21] ». Les tuteurs et pères irascibles – les *senex iratus* de la comédie nouvelle – disparaissent, ou n'ont aucun impact décisif sur le récit :

Le Songe d'une nuit d'été est le premier exemple d'un nouveau type de comédie, propre à Shakespeare ; [il] dénonce le mensonge de ses prétentions perpétuelles à passer pour la victime de quelque répression – celle des dieux, celle des parents, celle du président de l'université, etc. Dans toutes les pièces purement shakespeariennes, le bonheur des amants est menacé de l'intérieur, et non de l'extérieur [22].

Cavell note, dans certains cas, que le père n'est plus du côté de la loi, qu'il devient l'allié de l'héroïne au lieu de s'opposer à ses désirs [23]. Nous retrouvons la même idée chez Robert Merrill pour qui l'une des « déviations de Shakespeare par rapport aux traditions comiques » est l'ajout « à l'intrigue conventionnelle de la comédie romantique un conflit intérieur, une frustration ou opposition provenant des amants eux-mêmes [24] ». Cette frustration rend caduque l'influence des *senex iratus*, puisque, attachés de plus en plus à leur droit de choisir leurs objets de désir, ce sont désormais les héros qui agissent comme leurs propres figures d'opposition.

Cavell extrait de ces diverses observations un discours éthique qui rejoint le sien : le cinéma comique se révèle être ainsi un point de convergence inattendu entre le contexte socioculturel du genre et sa propre réflexion, qui puise dans le mouvement transcendantaliste de la première moitié du XIX^e siècle, représenté par Ralph Emerson et Henry David Thoreau, premier mouvement philosophique proprement américain bien qu'héritier d'une conception romantique du monde [25]. Cavell situe, en effet, ce corpus comique dans une optique philosophique personnelle, relevant le problème du rapport à l'autre qui renvoie à notre expérience du quotidien, à une « philosophie de l'ordinaire », dans le sens où elle possède une dimension autobiographique et implique la relation intime que le philosophe entretient avec le monde et son entourage – l'autobiographie occupe par ailleurs, dans l'œuvre de Cavell, une place essentielle. Le « scepticisme » exprime ainsi la perte d'une proximité naturelle à l'autre, perte qui se ressent au niveau de l'expression verbale, premier lien avec autrui. Le tragique est l'expression de cette angoisse, de l'incapacité d'entrer en contact avec l'autre par le langage, d'être incapable de trouver un véritable sens aux mots selon le contexte et l'interlocuteur. La comédie fait, au contraire, état d'une tentative réussie d'ouverture à autrui, en même temps objet et sujet du désir, par la conversation et « une acceptation de notre condition langagière, qui implique l'exposition de soi à autrui [26] » :



L'existence des autres est quelque chose dont nous sommes inconscients, un élément de connaissance que nous refoulons, autour duquel nous traçons un blanc. Voilà qui fait violence aux autres, qui sépare leur corps et leur âme, qui en fait des monstres ; et il est probable que, si nous le faisons, c'est parce que nous avons l'impression que d'autres nous infligent cette violence. À la sortie de ce cercle de vengeance, je donne le nom de reconnaissance [27].

C'est dans ce cadre que s'inscrit, dans la lecture cavellienne de la comédie hollywoodienne, une légitimation du mariage, « comme si les aventures traversées par le couple étaient des preuves qui testaient leur aptitude à la condition conjugale [28] ». Cette légitimation du lien conjugal s'exprime essentiellement par « la réalisation d'une nouvelle innocence et l'affirmation ou la réaffirmation d'une *identité* [29] ». Les péripéties comiques mettent en valeur le couple et présentent une particularité du processus amoureux que l'on peut résumer par l'expression de « camaraderie spirituelle », terme déjà populaire dans les années 1920 et que l'on retrouve chez Wilhem Reich dès 1930 [30] : ce qui importe dans l'expérience partagée des héros, ce n'est pas ce qu'ils font ensemble, mais le fait que l'expérience soit partagée, que tout soit fait ensemble, même perdre du temps ensemble ne peut plus être considéré comme du temps perdu [31]. La camaraderie spirituelle se situe à un niveau profond, c'est-à-dire aussi bien au niveau des actions que de l'intention. L'expérience en soi souligne la réciprocité affective et morale : le fait d'être marié importe moins qu'une reconnaissance par les membres du couple d'une donnée essentielle de la relation, le fait de se sentir en couple. Cavell s'intéresse moins à la question de la bataille des sexes ou du conflit qu'à celle de la conversation : le rapport de force sexuel importe moins que la conversation morale et le vivre-ensemble entre individus.

La comédie est pour le philosophe le médium par lequel le discours sur l'identité et le « scepticisme » se perpétue et se résout, là où la tragédie shakespearienne en montrait l'échec. Dans les comédies de remariage, la réconciliation intervient quand on accepte l'état de séparation et de différence à travers une nouvelle problématique, celle de l'égalité. L'autre est l'égal, le prochain, il est « même » et « différent » [32]. La visée de la comédie est de « réunir le couple *via* une opération de reconnaissance », et quelques traits essentiels permettent d'explicitier la formulation comique du « scepticisme » : la méconnaissance et la perte d'autrui, la mise en scène des capacités des héros à surmonter cet état et à se ré-unir grâce à la conversation, menacée et niée dans le « scepticisme ». Notion fondamentale dans la pensée de l'auteur, instrument de reconnaissance et de pardon, la conversation a donc une véritable portée morale : c'est le lieu où s'invente une relation d'égalité, où se constituent l'éducation et la reconnaissance de l'autre. C'est un lieu privilégié de l'altérité.



La lecture de Cavell rencontre un grand écho dans les milieux académiques anglo-saxons et français [33]. Le couple comique constitue un sujet d'intérêt privilégié, un élément sémantique par lequel la comédie américaine impose un style et un discours. Ainsi Frank Krutnik et Steve Neale affirment-ils que la comédie romantique célèbre l'union d'individus hors du commun et réconcilie l'institution du mariage avec la vitalité de chacun de ses membres [34], dans un état « où il est possible de poursuivre une vie morale faite de souci mutuel [35] », même si certains auteurs, comme David Shumway, nuancent la thématique du remariage fondée sur un mécanisme de reconnaissance et de conversation morale, en relevant dans les récits comiques une « tension érotique » à trois :

Les obstacles que doivent surmonter les amants de la comédie traditionnelle [à comprendre la nouvelle comédie] sont imposés de l'extérieur, alors que dans la plupart des films de la « screwball comedy » ils sont surtout une conséquence des propres actions du couple [36].

Mais, au fil de son argumentation, Cavell accorde une place de plus en plus importante aux visées « romanesques » et à une lecture éthique des comédies, au détriment de leurs ressorts comiques. Or l'œuvre de Shakespeare met en lumière le désir et le conflit triangulaires de manière plus éclatante que tout autre genre théâtral. Ce qui la démarque dans la production comique théâtrale est, entre autres, la place qu'occupe dans l'action comique le désir triangulaire suggérant qu'une bonne réciprocité amoureuse est toujours impossible, puisque sévissent une contagion et un entrecroisement des désirs qui brouillent sans cesse les aspirations et les priorités des héros.

La question de l'altérité se pose également dans la pensée de Girard, mais en des termes autrement plus conflictuels. La relation du sujet à l'objet est toujours complétée par la présence d'un tiers, dont le sujet ne nie pas l'altérité, au contraire : il tend à lui emprunter ses goûts, à l'envier, à le considérer aussi bien comme rival que comme modèle. S'établit alors entre le sujet et le tiers un rapport de fascination-répulsion, de modèle-ennemi. Nous subissons l'influence d'autrui tout en nous sentant graduellement et dangereusement subordonnés à cette influence qui demeure mystérieuse et hermétique, donc supérieure. Nous percevons ainsi, dans cet hermétisme, une source de tensions qui menace notre propre spécificité. Si, chez Cavell, la prise de conscience du sujet intervient au moment où il reconnaît sa disposition à nier autrui, chez Girard, c'est le moment où le sujet découvre que la présence du tiers risque d'altérer son individualité. La comédie rend compte de cette faiblesse constitutive du sujet comique, le moment de reconnaissance résultant en une prise de conscience, par le héros, du caractère mimétique du désir, lui permettant ainsi de l'exploiter pour enfin s'en libérer. La reconnaissance comique est la sortie d'un état de



confusion, d'une situation non de refus de l'altérité par le sujet, mais de disparition de l'altérité.

III. René Girard et le couple conflictuel comique

Si la figure du triangle (et par extension du quadrille) permet un point de vue différent sur la narration ou sur la mise en scène des comédies hollywoodiennes, la question du désir en comédie nous pousse ainsi à explorer une voie critique différente. Une étude du désir triadique dans la comédie hollywoodienne encourage, en effet, une approche anthropologique et philosophique du genre, d'autant plus que Girard est rarement évoqué dans le cadre des études du genre, alors que ses recherches initiales portent sur la littérature et le théâtre, dont la comédie shakespearienne qu'il analyse au prisme du désir triangulaire. Réévaluant les systèmes critiques antérieurs qui défendent la toute-puissance de la réciprocité amoureuse en littérature, il formule ce qu'il appelle la « vérité » du désir mimétique qui, de Cervantès et Shakespeare jusqu'au vaudeville, remet en question les soubassements idéologiques des représentations de l'amour.

Girard examine le rapport du sujet à l'autre et à la société, et en conclut que l'homme est incapable d'identifier seul ses objets de désir ou de confirmer son désir pour un objet donné sans l'apport d'intermédiaires divers. Il a constamment besoin de médiateurs pour éclaircir et formuler les conditions de son désir. Ce recours constant aux médiateurs devient problématique lorsque le médiateur interfère avec le désir du sujet. C'est la « médiation interne », qui se caractérise par un double mouvement : tout désir imitant trouve, dans le désir imité, un obstacle possible, tout comme le désir imité entraîne constamment l'apparition de rivaux. L'intrusion d'intermédiaires et de rivaux transforme la cour amoureuse en compétition, et fonde le processus romantique sur le rapport conflictuel entre individus et sur un rituel d'exclusion continu. En effet, dans une société égalitaire par ses principes, ce n'est plus l'autorité hiérarchique, sociale ou générationnelle, qui détermine les conditions et la visée des affects, mais le rapport de forces psychologique [37]. Ce principe de rivalité, « [c]'est le désir mimétique lui-même et c'est l'interférence immédiate du désir imitateur et du désir imité. C'est le mimétisme qui engendre la rivalité et la rivalité, en retour, renforce le mimétisme [38] ». Cette théorie souligne « l'instabilité du désir satisfait ». Dans cette perspective, le cas du *Songe d'une nuit d'été* est révélateur : l'ordre social ou l'influence des figures traditionnelles d'autorité (tuteurs, pères...) ne met pas en danger la pureté des sentiments des jeunes héros, mais « l'impureté » de leurs désirs suspend le processus romantique et, par extension, menace le corps social.



Une dialectique de la confrontation et de la conversation structure, en effet, les échanges des couples comiques, en particulier les amants conflictuels (Benedict et Beatrice dans *Beaucoup de bruit pour rien*) et révèle leur incapacité à déterminer, seuls, leurs objets de désir (*Les Deux gentilshommes de Vérone*, *Beaucoup de bruit pour rien*). Face aux incertitudes affectives du héros, les héroïnes s'affirment par leur liberté de choisir et de séduire leurs partenaires (*La Nuit des rois*, *Comme il vous plaira*). Leurs antagonismes savamment élaborés les situent hors des échanges amoureux traditionnels, et à la résolution comique se substitue la question de la nature même du désir. L'impression de modernité qui se dégage des échanges entre Benedict et Beatrice provient du fait qu'ils ne subissent plus passivement l'amour, mais en débattent avec esprit et agressivité. Ils se moquent de la perception qu'ont désormais les hommes de ce sentiment, en discutent et en explorent les différentes couches de complexité. Ce couple shakespearien trace la voie à des héros qui traversent les époques, les pays et les genres, jusqu'au vaudeville et à la comédie de mœurs anglaise : c'est aussi bien le cas du couple de *Man and Superman* (1903) de Shaw que celui des *Serments indiscrets* (1732) de Marivaux, couples qui synthétisent, à leur manière, l'impression de constante incertitude entre amants, l'équilibre délicat et improbable du mariage et les méandres de l'amour-propre [39].

C'est une vérité que la rhétorique de la comédie romantique ne contredit ni ne corrige, mais qu'elle voile momentanément. Les scènes d'introspection des protagonistes se développent de manière souvent paradoxale, puisqu'à la sentimentalité des révélations s'applique une vivacité agressive du ton. C'est ce décalage qui définit désormais le rythme de la comédie. La parole amoureuse devient un agent du conflit, l'arme qui permet d'avoir le dessus, d'occuper l'espace d'expression de l'autre, en lui coupant la parole ou en ayant le « dernier mot ». Le langage n'est plus l'exercice d'un droit, la « pratique d'un langage dont ils sont co-proprétaires [40] ». C'est un champ de bataille semé d'incertitudes à cause de l'incapacité du langage à constituer un système de signes rigoureux pour l'amoureux, que ce soit pour déchiffrer l'amour de l'autre, ou prouver son propre amour. Les signes n'étant pas des preuves, les expressions de l'amour deviennent fausses ou ambivalentes, et leur originalité est sujette à caution.

Car ce que révèlent aussi les tensions érotiques et leurs manifestations violentes, c'est la crainte qu'ont les héros de ne pouvoir donner à leurs sentiments la formulation la plus originale et de se voir copier le désir dont ils ont été l'objet, et *vice-versa*. L'incapacité des héros à la confession amoureuse naît aussi de la peur que l'un, introduisant la confession amoureuse, offre à son interlocuteur l'occasion d'imiter le désir qu'il vient d'exprimer lui-même. Girard résume ainsi cette tension entre les héros de *Beaucoup de bruit pour rien* : « Le désir qui se déclare s'expose au regard de l'autre et peut, de ce fait, devenir un modèle mimétique pour le désir qui ne s'est pas encore exprimé. Le désir découvert court le risque

d'être copié plutôt que payé de retour [41]. » C'est une crainte récurrente chez les protagonistes de la « screwball comedy » : ceux qui manient les subtilités du marivaudage amoureux et en profitent), marivaudage où l'amour-propre de chacun le dissuade non seulement de s'exposer, mais de succomber à l'imitation (*The Awful Truth*) ; ceux qui trouvent dans le conflit un champ d'expression plus diversifié et paradoxalement plus sûr (*It Happened One Night*). Ce rapport trouble au cœur de la réciprocité amoureuse, entre désir spontané et désir imitatif, révèle la crainte des héros de Shakespeare à se déclarer dans des circonstances traditionnelles. Cette crainte découle d'abord de la peur de soumettre de manière égoïste le désir de l'autre au sien, ensuite d'une lucidité propre aux héros comiques de vouloir échapper à un rapport de forces qui risque de définir leur relation. Tant que l'un d'eux, en se déclarant, a poussé l'autre à s'approprier cette expression du désir, toute réciprocité est compromise. Ainsi, contrairement à Hero et Claudio qui ne sont pas lucides, c'est le cas de Benedict et Beatrice qui le sont trop : « Ce qui fait peur à Beatrice et Benedict, c'est de se retrouver du mauvais côté de la relation maître/esclave que risque d'engendrer l'imitation du désir de l'autre (quel que soit l'autre), la simple reproduction du premier désir à sortir de l'ombre [42]. » Girard ajoute :

Si cet « amour vrai » était aussi indépendant qu'il se prétend, les deux amants se satisferaient de leur présence mutuelle sans jamais s'empêtrer avec les autres. Or, dans les comédies de Shakespeare, il en va tout autrement. L'amour vrai se précipite toujours au-devant des ennuis. C'est ce qu'explique Lysandre à sa bien-aimée Hermia au début de *Songe d'une nuit d'été* : « Hélas, dans tout ce que j'ai pu lire / Ou pu apprendre dans les contes ou dans l'Histoire / L'amour véritable n'a jamais eu un cours facile. » [43]

L'idéologie de « l'amour vrai » est sans cesse mise à mal, et la réciprocité entre amants est déterminée par une série d'épreuves, « un enchevêtrement d'interactions, une escalade de rivalités si longue et si féroce à son apogée qu'elle se termine en un chaos violent [44] ». Dans la comédie shakespearienne, et par extension hollywoodienne, le conflit n'est donc pas uniquement une valeur négative (une absence d'entente mutuelle), mais un apport vital à la dynamique amoureuse et à la vie en société. Les pièces de Shakespeare fonctionnent autour de cette tension entre désir et conflit, la multiplicité des protagonistes accentuant la confusion dramatique. Au triangle se substitue parfois un schéma quadripartite à l'intérieur duquel circule et se transmute le désir, ce qui offre une plus grande variété d'équations triangulaires : Valentin/Protée/Sylvie/Julie dans *Les Deux gentilshommes de Vérone*, et surtout le quatuor Lysandre/Hélène/Démétrius/Hermia dans le *Songe d'une nuit d'été*. Ces « quadrilles » soulignent l'impossibilité d'une conversation à deux entre amants sans regard tiers et sans conflit, offrant « plusieurs objets de suite aux mêmes rivaux afin de faire voir comiquement la prédominance du médiateur dans le



triangle du désir [45] ». Dans le récit shakespearien, la mise en place comique d'une situation amoureuse inclut toujours, au minimum, trois agents dynamiques du désir [46].

Tout triangle et tout conflit ne sont certes pas mimétiques. Mais les règles que la comédie hollywoodienne respecte en matière de *structure triadique* sont particulières : égalité morale entre rivaux et amants, statut privilégié de la femme qui se présente comme objet et sujet de désir, nivellement des tensions hiérarchiques. Elles situent, d'une part, la comédie américaine dans le sillage de Shakespeare et du vaudeville, et reposent, de l'autre, sur une complémentarité esthétique et narrative du désir et du conflit, invitant à une lecture sous l'angle du mimétisme antagoniste. La manière dont la comédie hollywoodienne classique articule la confrontation amoureuse et les rapports de force sur les conventions de la comédie romantique suppose que conflit et compétition sont des conditions préalables à l'expression du désir.

Cette lecture inclut une reformulation de la question des représentations de la femme dans le cinéma américain classique, en soulignant deux caractéristiques de la narration comique : la structure triadique va à l'encontre des développements de la forme dyadique, lesquels introduisent généralement les personnages féminins comme des manifestations périphériques de l'action, et non pas à son origine. Par ailleurs, cette structure permet une dédramatisation du dilemme féminin entre raison ou devoir et désir, propre au mélodrame hollywoodien. De même, cette structure se nourrit de la lucidité amoureuse des héros comiques aussi bien que de leur naïveté psychologique. Elle repose sur un rapport de force entre manipulateurs et manipulés, entre agents et victimes des compétitions amoureuses, entre femmes mûres et anti-héros subordonnés aux manigances de leurs proches. Si Cavell souligne la maturité des héroïnes de Shakespeare et fait de ces dernières les ancêtres des femmes de la « screwball comedy » [47], Girard fait de même en nuanciant cette observation et en la situant dans son optique d'analyse :

À partir de *Beaucoup de bruit pour rien*, les pièces de Shakespeare mettent généralement en scène un désir plus « mûr », plus approfondi que celui qui figure dans les premières pièces. Les héros y perçoivent des aspects du désir que les personnages antérieurs étaient incapables d'appréhender. Ils ont plus d'expérience et peuvent anticiper les effets du principe mimétique, alors que celui-ci prenait leurs prédécesseurs par surprise. Mais cette connaissance supérieure ne met pas fin à leurs difficultés ; elle ne les débarrasse pas de leur désir ; leur surcroît de conscience aggrave même leur condition pour une raison fort simple : il est au service du désir [48].

Le cheminement des héros comiques est celui d'une lente libération des différentes médiations qui parasitent leur expression du désir. L'incapacité des amants conflictuels à se confesser présente un grand potentiel comique et se révèle dans la relation des

partenaires sexuels naissant d'une discordance trouble des caractères, et dans l'affection mutuelle d'une longue adversité exprimée verbalement et physiquement. Mais l'aspect invariant de cette structure narrative n'occulte pas le cadre socio-historique dans lequel elle se développe et acquiert toute sa force symbolique : le couple conflictuel s'impose à partir du moment où l'aplanissement des hiérarchies générationnelles, le recul de la conception du mariage comme pacte social et la démocratisation des rapports amoureux dès le XVII^e siècle mettent en avant l'identité de la femme qui, inévitablement, revendique une reconnaissance de son égalité et de sa différence par le débat, voire par la confrontation. Ainsi, dans le contexte de l'émergence d'une classe moyenne dans les sociétés occidentales, l'opposition entre loi et sentiment laisse place à un conflit de désirs.

Conclusion

Les comédies américaines des années 1930-1940 soulignent le changement de rapport de force et de rôles sexuels, parallèlement à la difficile articulation de la différence et de l'égalité entre partenaires sexuels. Dans *Adam's Rib*, durant la scène de ménage et à travers sa suggestion condescendante d'avoir laissé sa femme Amanda (Katharine Hepburn), avocate comme lui, mener une carrière, Adam Bonner (Spencer Tracy) reproche à celle-ci d'avoir perverti ce qu'il fait, ce qui reflète sa conviction qu'Amanda a commencé par l'imiter. Il accuse explicitement sa femme aussi bien d'imitation professionnelle que d'imitation affective. Au-delà de sa référence biblique, le titre du film souligne ironiquement cette continuité : le don de soi masculin, volontaire dans l'esprit d'Adam, génère une créature, le rival féminin, qui se sert de sa connaissance du modèle pour mieux l'assujettir, voire l'éliminer.

La question du mimétisme se retrouve au cœur du problème de la différence et de l'égalité sexuelles, où la confrontation et la tension érotiques permettent d'articuler survie morale du couple et intégrité de la femme. L'héroïne se rend compte qu'en voulant être l'égale de l'homme, elle finit par en être l'imitatrice. Mais en constatant l'imitation adroite de la femme, le héros comique cherche à imposer son statut de modèle, en reproduisant maladroitement les gestes exemplaires d'un idéal masculin : les discours des personnages masculins de *The Lady Eve* (1940), *The Awful Truth* ou *The Palm Beach Story* (1941), stipulant ce que doit être le devenir de l'homme et de la femme, sont comiques dans le sens où ils décrivent ce que les héroïnes ne sont finalement jamais (des êtres à éduquer), et ce que les héros masculins se croient être – les détenteurs d'une vérité morale immuable et de la « responsabilité d'Eros [49] », pour reprendre une expression de Luce Irigaray. C'est une des particularités essentielles de l'anti-héros comique : à vouloir s'imposer comme

l'original à copier, il finit par succomber lui-même à un mimétisme vain, puisque reposant sur des modèles et des valeurs obsolètes, et à mettre mieux en valeur la lucidité des héroïnes comiques. Ce partage précaire des rôles fait de la confrontation sexuelle une des conditions primordiales de la comédie.

Bibliographie

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux* (1977), in *Œuvres complètes*, t. 3, 1974-1980, Paris, Seuil, 1994.

BOURGET, Jean-Loup, CERISUELO, Marc, « Un philosophe au cinéma : entretien avec Stanley Cavell », *Positif*, n° 464, octobre 1999, p. 189-199.

CANOVA, Marie-Claude, *La Comédie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993.

CAVELL, Stanley, *Le Cinéma nous rend-il meilleurs ?*, trad. Christian Fournier, Elise Domenach, Paris, Bayard, coll. « Le Temps d'une question », 2010.

CAVELL, Stanley, *À la recherche du bonheur, Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, trad. Christian Fournier et Sandra Laugier, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1993.

CORNEILLE, Pierre, *Théâtre complet*, Tome I, Paris, Classiques Garnier, 1993.

DIBATTISTA, Maria, *Fast-Talking Dames*, New Haven, Yale University Press, 2001.

GIRARD, René, *Critiques dans un souterrain* (1976), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 2000.

GIRARD, René, *Géométries du désir*, Paris, L'Herne, 2011.

GIRARD, René, *Shakespeare, les feux de l'envie*, Paris, Grasset, 1990.

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1999.

IRIGARAY, Luce, *Le Temps de la différence*, Paris, Livre de Poche, 1989.

KRUTNIK, Frank, NEALE, Steve, *Popular Film and Television Comedy*, New York, Routledge, 1990.



LAUGIER, Sandra, CERISUELO, Marc (dir.), *Stanley Cavell, cinéma et philosophie*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

LEVINE, Lawrence W., *Culture d'en haut, culture d'en bas, l'émergence des hiérarchies culturelles aux Etats-Unis* (1988), trad. Marianne Woollven et Olivier Vanhée, préface de Roger Chartier, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 2010.

MARIVAUX, Pierre de, *Les Serments indiscrets* (1732), in *Théâtre complet I*, Henri Coulet et Michel Gilot (éd.), Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

MAST, Gerald, *The Comic Mind, Comedies and the Movies*, Chicago, The University of Chicago Press, 1973.

MERRILL, Robert, « The Generic Approach in recent criticism of Shakespeare's Comedies and Romances: A Review-Essay », *Texas Studies in Literature and Language*, 20, 3, automne 1978, p. 474-487.

POAGUE, Leland E., « *As You Like It* and *It Happened One Night*: The Generic Pattern of Comedy », *Literature / Film Quarterly*, 5, 4, automne 1977, p. 346-350.

POR, Katalin, *De Budapest à Hollywood, le théâtre hongrois et le cinéma hollywoodien (1930-1943)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2011.

ROUGEMONT, Denis de, *Les Mythes de l'amour* (1972), Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », 1996.

SHUMWAY, David, *Modern Love, Romance, Intimacy and the Marriage Crisis*, New York, New York University Press, 2003.

WILLSON, Robert F., « Ill met by Moonlight : Reinhardt's *Midsummer Night's Dream* and Musical/Screwball Comedy », *Journal of Popular Film*, 5, 3-4, 1976, p. 185-198.

Notes

[1] Dans le cas de Pierre Corneille, nous citerons surtout ses premières pièces comiques, *La Galerie du palais* (1631-1632), *La Place Royale* (1633-1634) et *La Suivante* (1634).

[2] Cf. Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur, Hollywood et la comédie du remariage*, trad. Christian Fournier et Sandra Laugier, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1993.



[3] Cf. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1999.

[4] Marie-Claude Canova, *La Comédie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993, p. 70-71.

[5] Cf. Gilles Deleuze, *Cinéma 1, L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2003, p. 221.

[6] Cf. Robert F. Willson, « Ill met by Moonlight: Reinhardt's *Midsummer Night's Dream* and Musical/Screwball Comedy », *Journal of Popular Film*, 5, 3-4, 1976, p. 185-198.

[7] *Libeled Lady* est l'un des plus grands succès commerciaux de l'année 1936. Pour résumer l'intrigue, qui rappelle étrangement, par certains aspects, *La Place royale* de Corneille, Warren Haggerty (Spencer Tracy), un journaliste irascible, se prépare avec peu d'entrain à rejoindre sa belle, Gladys Benton (Jean Harlow), à l'église. Mais il fait état d'une peur particulière et inhabituelle – cette peur même qui rappelle le héros de Corneille, Alidor : la crainte d'être étouffé par le sentiment amoureux franc et sans failles de sa partenaire. La réticence au mariage est un *leitmotiv* auquel la comédie a déjà eu recours. Mais, en ce qui concerne la conjugalité, ce droit au scepticisme est généralement réservé à ceux qui y sont déjà. Dans le cas de Haggerty, ses appréhensions concernent moins l'état marital que la persistance et l'amour inconditionnel de sa future conjointe. Cette peur du bonheur, cette crainte de la passion, définit le caractère comique d'Alidor et de Haggerty, et conditionne toutes les péripéties comiques qui vont suivre. En effet, son journal ayant publié une information selon laquelle Connie Allenbury (Myrna Loy), une riche héritière, a essayé de séduire un homme marié, information qui s'avère être fausse, Haggerty et son patron se voient menacés par un procès en diffamation. Ils décident d'embaucher Bill Chandler (William Powell), spécialiste des affaires délicates, qui peaufine le plan suivant : surprendre Connie dans une situation identique à celle dont le journal l'avait injustement accusée. Chandler séduira l'héritière, avant de se faire surprendre par sa femme, qui intentera de son côté un procès à Connie. L'affaire nécessitant que Chandler soit marié, Haggerty suggère, sans aucune forme d'hésitation, que la femme idéale pour la situation sera Gladys. Étrange proposition que celle de faire jouer à sa propre fiancée le rôle de la femme bafouée, de l'exposer au scandale public (puisqu'elle dénoncera publiquement Connie comme voleuse de maris), et surtout de mettre entre elle et lui l'obstacle du lien conjugal. Les séquences à quatre, de par la colère qui y est exprimée, les insultes qui y sont échangées et les affrontements physiques qui concluent les discussions, renvoient aussi aux scènes du *Songe d'une nuit d'été* où les jeunes héros se laissent aller, avec toute l'agressivité comique requise, à leurs passions et leurs frustrations amoureuses.



[8] Robert Lansford (Flynn) cherche à devenir le représentant de John Dillingwell (Connolly), un milliardaire impopulaire : pour atteindre ses buts, il profite de sa position d'éditeur en chef dans le journal de Pat Buckley (Knowles). Ce dernier est le fiancé de Lorri Dillingwell (de Havilland), la petite-fille du milliardaire, que Lansford ne tarde pas à courtiser. Pendant ce temps, Jean Christy (Russell), *reporter* ambitieuse, convainc Pat Buckley de financer sa mission pour démasquer un mystérieux mécène, une invention de Lansford derrière laquelle se cache le milliardaire. Les affects conflictuels de chacun des protagonistes prendront vite le pas sur leurs ambitions professionnelles.

[9] René Girard, *Shakespeare, les feux de l'envie*, Paris, Grasset, 1990, p. 49.

[10] Pierre Corneille, *Théâtre complet, Tome I, op. cit.*, p. 476.

[11] Cf. Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident* (1939), Paris, Plon, coll. « Bibliothèques 10/18 », 2001, p. 215.

[12] Cf. René Girard, *Shakespeare, les feux de l'envie, op. cit.*, p. 54.

[13] *Ibid.*, p. 59.

[14] Voir, par exemple, le cas Ferenc Molnár. Cf. Katalin Por, *De Budapest à Hollywood, le théâtre hongrois et le cinéma hollywoodien (1930-1943)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2011, p. 184-186.

[15] Cf. Lawrence W. Levine, *Culture d'en haut, culture d'en bas, L'émergence des hiérarchies culturelles aux Etats-Unis* (1988), trad. Marianne Woollven, Olivier Vanhée, préf. Roger Chartier, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 2010, p. 44-48.

[16] Cf. Gerald Mast, *The Comic Mind, Comedies and the Movies, op. cit.* ; Gerald Weales, *Canned Goods as Caviar, American Film Comedy of the 1930s*, Chicago, The University of Chicago Press, 1985.

[17] Leland Poague, « *As You Like It* and *It Happened One Night*: The Generic Pattern of Comedy », *Literature / Film Quarterly*, 5, 4, automne 1977, p. 347 ; Stanley Cavell, *Le Cinéma nous rend-il meilleurs ?*, trad. Christian Fournier, Elise Domenach, Paris, Bayard, coll. « Le Temps d'une question », 2010, p. 40.

[18] Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur, Hollywood et la comédie du remariage, op. cit.*, p. 23.

[19] *Ibid.*, p. 9-10.



[20] « We can confirm the Shakespearean lineage of the fast-talking dame's rhetorical virtuosity by remarking her skill in the "seven degrees" of dramatic reply catalogued by Touchstone in *As You Like It*: retort courteous, quip modest, reply churlish, reply valiant, counterattack quarrelsome, lie circumstantial and lie direct. We might discern and admire specializations according to the disposition of player and perfection of type: retort courteous – Myrna Loy; quip modest, Irene Dunne and Claudette Colbert; reply churlish, Ginger Rogers, who also scores with reply valiant; counterattack quarrelsome, Katharine Hepburn, beginning with *Bringing Up Baby* and becoming downright litigious in *Adam's Rib*; lie circumstantial, Carole Lombard, the most genial fabricator and fantasist among the fast-talking dames of thirties comedy, and lie direct, the specialty of the great female con artist, Barbara Stanwyck, whose comic heroines in *Remember the Night* and *The Lady Eve*, both scripted by Preston Sturges, conduct us briefly into the actual precincts of crime melodrama », DiBattista Maria, *Fast-Talking Dames*, New Haven, Yale University Press, 2001, p. 31-32 (notre traduction).

[21] René Girard, *Shakespeare, les Feux de l'envie*, *op. cit.*, p. 53.

[22] *Id.*

[23] Stanley Cavell, *Le Cinéma nous rend-il meilleurs ?*, *op. cit.*, p. 114.

[24] « Shakespeare's innovation is to add to the stock plot of romantic comedy an interior conflict, a frustration or opposition coming from the lovers themselves », Robert Merrill, « The Generic Approach in recent criticism of Shakespeare's Comedies and Romances: A Review-Essay », *Texas Studies in Literature and Language*, 20, 3, automne 1978, p. 480 (notre traduction).

[25] Cf. Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, trad. L. Fabulet, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1990. Voir aussi : Stanley Cavell, *Statuts d'Emerson, constitution, philosophie, politique*, trad. Sandra Laugier, Paris, L'Éclat, 1992.

[26] Sandra Laugier, « La comédie du remariage comme philosophie américaine », in Sandra Laugier, Marc Cerisuelo (dir.), *Stanley Cavell, cinéma et philosophie*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 106.

[27] Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur*, *op. cit.*, p. 106.

[28] Stanley Cavell, *Le Cinéma nous rend-il meilleurs ?*, *op. cit.*, p. 137.

[29] Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur*, *op. cit.*, p. 170.



[30] Cf. Wilhelm Reich, *La Révolution sexuelle* (1930), trad. Constantin Sinelnikov, Paris, Christian Bourgeois, coll. « Choix essais », 1993.

[31] Cf. Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur*, *op. cit.*, p. 87.

[32] Cf. Stanley Cavell, *Le Cinéma nous rend-il meilleurs ?*, *op. cit.*, p. 17 : « La nature du mariage est telle [...] qu'il dresse des obstacles sur la voie de la continuation de l'amour, des obstacles que les ressources de la tragédie et de la comédie sont appelées à explorer et à accueillir ».

[33] Cf. Sandra Laugier, Marc Cerisuelo (dir.), *Stanley Cavell, cinéma et philosophie*, *op. cit.*, 2001 ; Jean-Loup Bourget, Marc Cerisuelo, « Un philosophe au cinéma : entretien avec Stanley Cavell », *Positif*, n° 464, octobre 1999, p. 189-199.

[34] Cf. Frank Krutnik, Steve Neale, *Popular Film and Television Comedy*, New York, Routledge, 1990, p. 139.

[35] Stanley Cavell, *Le Cinéma nous rend-il meilleurs ?*, *op. cit.*, p. 130.

[36] « The obstacles that lovers in traditional comedy must overcome are externally imposed, while in most screwball comedies they are primarily a function of the couple's own actions », David Shumway, *Modern Love, Romance, Intimacy and the Marriage Crisis*, New York, New York University Press, 2003, p. 99 (notre traduction).

[37] Cf. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), *op. cit.*, p. 125-126.

[38] René Girard, *Critiques dans un souterrain* (1976), Paris, Livre de poche, coll. « Biblio essais », 2000, p. 31.

[39] « Damis : Dans le mariage, pour bien vivre ensemble, il faut que la volonté d'un mari s'accorde avec celle de la femme, et cela est difficile ; car de ces deux volontés-là, il y en a toujours une qui va de travers », Pierre de Marivaux, *Les Serments indiscrets* (1732), Acte I, scène V, in *Théâtre complet I*, Henri Coulet et Michel Gilot (éd.), Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 670.

[40] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, in *Œuvres complètes*, t. 3, 1974-1980, Paris, Seuil, 1994, p. 652.

[41] René Girard, *Shakespeare, les feux de l'envie*, *op. cit.*, p. 101-102.

[42] *Ibid.*, p. 102.



[43] René Girard, *Géométries du désir*, Paris, L'Herne, 2011, p. 65-66.

[44] René Girard, *Shakespeare, les Feux de l'envie*, *op. cit.*, p. 44.

[45] *Ibid.*, p. 50.

[46] Bien qu'il ne soit pas exclusif au genre, le conflit triangulaire dans la comédie ne se présente pourtant pas de la même manière que dans la tragédie ou dans le mélodrame. Ce *topos* narratif prend plus de latitude et de libertés avec les conventions de la fiction romantique, en offrant des versions satiriques, parodiques des mécanismes des relations et des conflits humains, de l'art d'aimer. En effet, les obstacles les plus sérieux à la souveraineté de l'individu ne sont pas le fait de la cruauté du destin ou d'un courroux divin, mais résultent de l'interaction du protagoniste avec ses prochains. Le comique se met à fonctionner dès que le rapport de forces entre personnages s'exacerbe et que le processus d'exclusion se met en marche, quand les protagonistes perdent leur autonomie et la conduite de leur vie pour apparaître comme des victimes potentielles de leurs propres actions.

[47] Cf. Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur*, *op. cit.*, p. 26.


[48] René Girard, *Shakespeare, les feux de l'envie*, *op. cit.*, p. 107.

[49] Cf. Luce Irigaray, *Le Temps de la différence*, Paris, Livre de Poche, 1989.

Pour citer ce document

Par Toufic El-Khoury, «L'héritage de William Shakespeare dans la « screwball comedy » américaine (1930-1940) : Stanley Cavell, René Girard et le principe d'égalité mis à l'épreuve dans le couple comique», *Shakespeare en devenir* [En ligne], N°15 - 2020, Shakespeare en devenir, mis à jour le : 21/11/2020, URL : <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=2508>

Quelques mots à propos de : **Toufic El-Khoury**

Toufic El-Khoury est Maître de Conférences et directeur de l'Institut d'Études Scéniques, Audiovisuelles et Cinématographiques de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth (IESAV –  USJ). Membre du Centre d'Études et de Recherches Interdisciplinaires en Lettres Art

Cinéma (CERILAC, Université de Paris), il est l'auteur de *La Comédie hollywoodienne classique (1929-1945), structure triadique et médiations du désir* (L'Harmattan, « Champs visuels », 2016), *Aliénation et déterminisme dans le film noir cla ...*

Droits d'auteur



This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/fr/>) / Article distribué selon les termes de la licence Creative Commons CC BY-NC.3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/fr/>)

