



HAL
open science

Que nous racontent les happy ends hollywoodiens ? Approche narrative et axiologique d'un topos cinématographique

Gérian Le Sausse

► **To cite this version:**

Gérian Le Sausse. Que nous racontent les happy ends hollywoodiens? Approche narrative et axiologique d'un topos cinématographique. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01082254

HAL Id: dumas-01082254

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01082254>

Submitted on 13 Nov 2014

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.

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
UFR d'Arts plastiques et Sciences de l'art
Master 2 *Esthétique, Analyse et Création*
Le Sausse Gérian



Que nous racontent les happy ends hollywoodiens ?

Approche narrative et axiologique d'un *topos*
cinématographique.

Préparé sous la direction de M. Moure

Session de juin 2014

gerian.lesausse@gmail.com

Remerciements

Merci à mon directeur de mémoire, M. José Moure.

Merci également à mon tuteur et professeur de cinéma de l'ENS-Ulm, Mme Françoise Zamour, ainsi qu'à mon directeur de Master 1, M. Alain Kleinberger.

Merci aux documentalistes de la Bifi, de la bibliothèque François Truffaut et de Paris 1 pour leur disponibilité et leur gentillesse.

Merci à Charles, Elaine, Grégoire et Maxime pour leurs conseils et leurs relectures.

Je remercie également, pour leur soutien de toujours et de tous les jours, Sandra, Claude et Maria-Paz.

Sommaire

Introduction.....	5
Première partie : Qu'est-ce qu'un happy end ?.....	11
Chapitre 1 Tentative de définition	
Chapitre 2 Une trajectoire narrative achevée	
Chapitre 3 Herméneutique de la fin heureuse	
Deuxième partie : Etude de cas : deux auteurs face au « topos » du happy end.....	35
Chapitre 1 <i>Brazil</i> ou le <i>happy ending</i> impossible	
Chapitre 2 <i>Two Lovers</i> , un happy end en trompe-l'œil	
Troisième partie : Culture des films à fins heureuses : les <i>feel-good</i> <i>movies</i>.....	53
Chapitre 1 La comédie romantique, un <i>locus amoenus</i> de cinéma	
Chapitre 2 Un <i>feel-good movie</i> d'aventure : <i>Rasta Rockett</i>	
Chapitre 3 Interprétation culturelle des films à fin heureuse	
Conclusion.....	88
Filmographie.....	92
Bibliographie.....	94
Annexes.....	98
Table des matières.....	101

Introduction

Le mot « happy end » s'est lexicalisé en 1948 dans la langue française, à la suite des accords Blum-Byrnes, marquant l'entrée du cinéma américain dans l'imaginaire français. Dès leur arrivée, les films d'outre-Atlantique ont été associés à ce type précis de dénouement comme à une norme caractéristique de production. De fait, entre le cinéma américain et le happy end, c'est une longue histoire d'amour. Le critique et théoricien du cinéma David Bordwell en dénombre 60% dans le cinéma américain classique¹. L'adage latin « *Finis coronat opus* »² ne semble jamais avoir été aussi valable que dans le cinéma américain - la fin couronnant l'œuvre étant invariablement une fin heureuse.

Néanmoins, la convention est, à l'occasion, remise en cause par de grands réalisateurs. Ainsi Alfred Hitchcock, dans *Suspicion* (1941), propose un remarquable exemple de happy end contraint auquel aucun spectateur sain d'esprit ne peut vraiment accorder crédit. Hitchcock inaugure la suspicion qui va être attachée au terme de « happy end » dans notre époque « post-moderne », friande de déconstruction. Elle semble expliquer pourquoi, bien que débuts et fins soient narrativement d'égale importance, et que « dans le cinéma classique le dénouement

¹ Bordwell, *Narration in the fiction film*, London, Methuen, 1986, p.159.

² « La fin couronne l'œuvre ».

se présente comme la résultante du début »³, la littérature existante soit nettement moins développée sur les fins de films que sur les débuts.

Pourquoi sommes-nous soupçonneux à l'égard des happy ends ? Est-ce simplement parce que nous souhaitons montrer que nous ne sommes plus des enfants et que nous méritons une approche plus adulte de la vie ? Ou serait-ce par crainte de la morale conventionnelle et des lieux communs qu'ils charrient ? Toute *doxa* (en l'occurrence, le happy end) engendre en parallèle sa contre-*doxa* naïve (la suspicion généralisée).

Le chercheur américain James Mc Dowell met bien en exergue le cliché à l'œuvre dans la critique américaine, en recensant les qualificatifs adjoints au terme « happy end » chez un panel d'auteurs : « standard », « standardisé », « traditionnel », « conventionnel », « cliché », « attendu », « prévisible », « coutumier », « inévitable », « nécessaire », « requis », « de bon ton », « obligatoire »⁴... Cette remarque vaudrait aussi pour la critique française, où le terme est également suspect.

Une tendance semble ainsi constituer le « happy end » en un « mauvais objet critique », instrument utilisé pour vouer un film aux gémonies, à la fois sur-utilisé et sous-défini. En outre, le happy end est associé à un autre lieu commun : il serait idéologiquement conservateur. Certains critiques suggèrent qu'il est « un carcan idéologique »⁵, qu'il « réaffirme le statu quo de la société américaine »⁶, ou encore qu'il « maintient la culture dont les films hollywoodiens sont solidaires »⁷.

Cette tendance critique va de pair avec une suspicion du public, face à un cliché qui réduit l'originalité des œuvres de fiction, et offre un dénouement postiche et convenu ; mais elle s'accompagne aussi d'une défiance des auteurs, qui tentent de détourner la convention ou de s'affranchir de la norme de studio.

Le point de départ de la présente étude est ce constat général de défiance, à l'égard d'une notion simplifiée et dévaluée. Le happy end est-il si simple et évident ?

³ Bellour, cité in Bordwell, *Narration in the fiction film*, London, Methuen, 1986, p.247.

⁴ Mc Dowell, « Does the hollywood happy ending exist ? », in *Happy endings and films*, Michèle Houdiard Editeur, 2010.

⁵ Wood, *Sexual Politics and Narrative Films*, New York Columbia, 1989, p.37.

⁶ Benshoff, Griffin, *American Film : Representing Race, Class, Gender and Sexuality in the Movies*, Oxford, 2004, p.28.

⁷ Maltby, *Hollywood Cinema*, Oxford, 2003, p.16.

Notre objectif est de rendre la notion à sa complexité, en la confrontant aussi bien à des instruments issus de la narratologie, que de la psychologie et de la philosophie.

Dans le cadre de la narratologie, il existe un grand nombre de mots et de définitions pour décrire ce qui advient au début ou à la fin d'une histoire : on commence avec l'incipit, l'introduction, l'ouverture, le prélude, on finit avec l'excipit, le final, l'épilogue, le dénouement. Tous ces mots ont quelque chose à voir avec une satisfaction ou une frustration, annoncée ou prodiguée ; chacune pointe néanmoins un moment ou une fonction différente de la narration. Dans chaque cas, le mot « fin » au cinéma signifie à la fois la disparition à l'écran de la diégèse (le monde créé, au sein duquel les personnages évoluent) et du film (le monde vu, ou lu comme un texte, par le spectateur), dans cet ordre précis. Rares sont les films, comme *The Way Ahead* de Carol Reed (1944), où le spectateur voit apparaître les mots « The Beginning » à la fin du film, suggérant que ce qu'il a vu n'est que le prélude à autre chose⁸.

La fin est environnée de plusieurs attentes : résoudre l'intrigue (le « dénouement »), apporter des réponses à toutes les questions, offrir un nouvel état de stabilité (ou *catastase*) et un nouvel équilibre de pouvoir, avec éventuellement une surprise (ou *catastrophe*). Dans la dramaturgie classique, explicitée par Jacques Scherer⁹, le dénouement devrait en effet répondre à trois exigences : être nécessaire (résulter de la logique immanente de l'œuvre, et non de quelque *deus ex machina* surgi de nulle part), être complet (le sort de tous personnages doit être fixé, tous les problèmes doivent trouver leur solution), être rapide et simple. Ces critères de l'esthétique classique, soucieuse de clarté, font ressortir deux aspects particulièrement attendus dans une fin : sa rigueur et son inscription dans la logique dramatique, d'une part ; son intelligibilité et sa capacité à répondre aux problèmes soulevés au cours du récit, d'autre part.

On voit dès lors que la fin a une exigence de cohérence pour ainsi dire rétrospective : elle s'inscrit dans un dispositif qu'elle vient clore ; mais elle répond aussi à une exigence signifiante et prospective: elle doit apporter des réponses (avec

⁸ En l'occurrence, la lente reconstruction de l'après-guerre.

⁹ *La Dramaturgie classique en France*, Jacques Scherer, Paris, Librairie Nizet, 1973. Appendice I, « Quelques définitions ».

toute l'ambiguïté que comporte le terme), esquisser un tableau futur, dessiner une axiologie. Ces deux dimensions vont de pair et s'articulent pour faire du dénouement un moment particulièrement contraint et ritualisé au sein du film: un fragment à part. C'est au regard de ces deux aspects, de clôture et d'ouverture, que nous devons évaluer la fin dans la présente étude, et que nous ferons appel à des outils issus aussi bien des champs dramaturgique que philosophique et sémiologique.

Dans le champ des possibles dramaturgiques, on peut distinguer trois types de fin : la fin malheureuse, la fin ouverte ou mitigée, et la fin heureuse. Au bouleversement apporté par l'incident déclencheur, elles fournissent des réponses dramatiques contrastées. L'une négative et catégorique : le protagoniste échoue; l'autre mitigée et ouverte : la quête du protagoniste se poursuit, ou son but n'est pas vraiment atteint; la dernière, catégorique et positive : le protagoniste atteint ses objectifs.

Chacune correspond à une axiologie, à une certaine vision du monde, en même temps qu'elle va de pair avec un certain effet sur le spectateur. Si l'on analyse le récit en termes d'identification du spectateur – ce sera notre proposition – l'effet produit sera totalement différent selon que l'entreprise du protagoniste a été couronnée de succès ou d'échec. De même l'état final proposé, selon que l'univers diégétique se sera trouvé aggravé ou amélioré par rapport au début, dessinera des orientations axiologiques différentes du récit¹⁰. Pour représenter les choses schématiquement : l'état initial est soit aggravé, soit maintenu, soit amélioré. Si l'on assimile l'histoire à la trajectoire vectorielle du (ou des) protagoniste(s)¹¹, on peut emprunter une trajectoire optimiste, pessimiste ou nuancée; cette fin imprime ainsi une tonalité euphorique, cathartique ou dysphorique au terme du récit et jette une lumière différente sur sa réception.

La signification et l'impact d'une narration n'est sensiblement pas le même sur le spectateur selon le dénouement choisi. L'émotion, ainsi que l'interprétation rétrospective du film peuvent s'en trouver changées.

10 Pour représenter les choses schématiquement : l'état initial est soit aggravé, soit maintenu, soit amélioré.

11 Comme le fait par exemple Greimas dans *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1966.

L'enjeu est de démêler l'écheveau d'un discours mêlé à la dramaturgie, de dégager l'idéologie solidaire de la fin heureuse. Nous tenterons dans la première partie de l'étude de comprendre la genèse et les implications de cette figure rhétorique, de voir les interprétations qui peuvent être faites de ce code narratif¹². Puis sera abordée la question du rapport du cinéma d'auteur avec cette norme, dont l'imposition peut réduire la possibilité des champs dramaturgiques.

Pour cela, l'étude s'appuiera sur l'analyse de deux œuvres l'ayant mise au centre de leurs enjeux : *Brazil* de Terry Gilliam, et *Two Lovers* de James Gray. Les deux auteurs ont une particularité en commun : avoir dû imposer de haute lutte leurs parti-pris stylistiques et narratifs, et représenter un courant que l'on peut qualifier d'« *anti-happy-ending* »¹³, remontant aux origines d'Hollywood et souvent porté par des créateurs expatriés venus d'Europe. Il s'agira de s'intéresser à la structure interne de ces œuvres,—qui entretient un rapport complexe à la norme, et de dégager les stratégies mises en place pour inquiéter le modèle narratif hollywoodien et court-circuiter la téléologie du bonheur propre au happy end.

Si le dénouement est bien au confluent de deux logiques, de deux stratégies, l'une narrative et l'autre axiologique, il convient de conserver l'objet dans cette ambiguïté constitutive et de l'étudier comme tel. Etudier le happy end semble impliquer de s'intéresser à l'esthétique d'un fragment filmique, surqualifié par l'intertextualité d'une norme cinématographique dominante¹⁴, mais aussi par le contexte et les attentes du spectateur. Le recours à des analyses de fragments de films, en somme à des études de cas, nous semble particulièrement pertinent pour éviter l'écueil de la généralisation abusive qui pèse souvent sur l'objet. C'est à cette seule condition qu'il sera possible de sortir du *topos* et d'approcher l'efficacité du happy end et ses enjeux esthétiques. Nous nous intéresserons à un corpus de trois œuvres, dont deux, précédemment évoquées, privilégient un rapport complexe avec la notion.

Notre questionnement consiste en bref à mieux comprendre un outil du récit, un mécanisme à succès du cinéma hollywoodien appelé le « happy end », à l'aide

12 C'est le mot qu'emploie David Bordwell dans *Happily Ever After, The Velvet Light Trap* n°19, 1982.

13 Selon l'expression d' Elaine Despres dans *Les Oeuvres cultes: entre la transgression et la transtextualité*, Uqam, 2009.

14 Dans la majorité des genres, polars et films d'horreur exceptés.

d'instruments issus de la narrotologie, de la philosophie et de la psychologie. En examinant à la fois la force de ce modèle, qu'il tire de traditions narratives antérieures, telles que le conte et la comédie, nous ferons l'hypothèse qu'il possède une réelle efficacité anthropologique.

Mais il s'agit également d'aborder ses limites et le courant du « *anti-happy-ending* », de voir comment certains auteurs se situent par rapport à ce « passage attendu » d'un récit filmique grand public et l'interrogent. Enfin, dans une perspective contemporaine, nous souhaiterions interroger la dimension populaire et réconciliatrice du film à happy end, en nous intéressant à un genre cinéphilique au développement contemporain : le *feel-good movie*.

Ce genre assez large inclut tous les films à même de redonner le sourire aux spectateurs, de le détendre et de produire sur lui un effet cathartique optimiste. Il s'agit souvent de comédies soutenues par un aspect dramatique (handicap, difficulté sociale...) Dans le cadre français, nous aurions pu étudier le film *Intouchables* par exemple. Dans le cadre du cinéma américain, nous souhaitons étudier une comédie du début des années 1990 qui a acquis le statut de film culte : *Rasta Rockett* de John Turteltaub, qui raconte l'histoire d'athlètes jamaïcains ratés amenés à participer aux Jeux olympiques dans un domaine improbable pour eux, le bobsleigh.

La présente étude tentera ainsi de proposer une définition du happy end, avant d'analyser des modèles l'inquiétant comme norme narrative, pour finalement étudier des récits entièrement fondés sur sa promesse : les *feel-good movies*.

Première partie :

Qu'est-ce que le happy end ?

Chapitre 1 : Tentative de définition

a) Prolégomènes

Avant d'entrer dans l'examen proprement dit du happy end, il convient tout d'abord de remarquer qu'il s'agit d'une notion strictement relative : il n'y a en effet de fin que par rapport à un début et un milieu, et de fin *heureuse* que par rapport à telle péripétie et tels personnages aux objectifs bien définis. En somme, si l'on peut parler de happy end, ce n'est que parce que les personnages ont connu une aventure, des difficultés, des perturbations. La condition *sine qua non* pour obtenir un happy end, c'est d'avoir traversé au préalable une "*unhappy adventure*" si l'on peut dire, à savoir une situation transitoirement inconfortable, avec son lot de revers de fortune et de tribulations. L'aventure -si l'on veut bien qualifier ainsi tout ce qui se déploie entre la perturbation de l'état initial et le dénouement- est donc constitutive de la fin heureuse. La fin heureuse n'est pas un tableau isolé mais la conclusion d'une dynamique, d'un processus. La fin heureuse intervient comme la résolution d'une longue série de difficultés - et pour le spectateur comme le paiement d'une longue frustration face aux obstacles traversés par le protagoniste, d'où il tirera plaisir et satisfaction. C'est donc bien en regard de l'intrigue et de ses enjeux, non indépendamment, qu'on pourra

évaluer une fin heureuse.

Ceci étant posé, nous n'en sommes qu'à une définition négative du happy end. Si "fin" et "heureux" sont tous deux relatifs, comment qualifier plus positivement la notion composée de "fin heureuse" ? Pour cela, il faudrait qualifier avec plus de netteté sous quelle condition le tableau final, ou l'état final, proposé au terme de l'histoire peut être qualifié de "heureux". Or il nous semble que c'est par la résolution du conflit (amoureux, guerrier, social...) développé dans l'histoire que le dénouement peut être qualifié de « heureux ». Ce sera du moins notre hypothèse conductrice. Si la fin heureuse marque l'obtention par le protagoniste de son but, elle marque aussi et surtout la fin de la parenthèse conflictuelle initiée par l'événement perturbateur. On revient ainsi à un état paisible après un processus conflictuel. Ce calme, que l'on pourrait dire cathartique, après la tempête, n'est pas sans analogie avec la résolution d'un épisode traumatique. La fin est dite heureuse à raison de la catastrophe, des épreuves et des malheurs traversés. Nous formulons cette hypothèse en accord avec les définitions que donnent Bettelheim et Tolkien¹⁵ des fins heureuses des contes pour enfants. Ils mettent en avant le fait qu'elles recouvrent le développement inquiétant et sa teneur anxiogène, pour donner finalement un message d'espoir à l'enfant.

Un conte aussi sombre que *Le Petit Chaperon Rouge* (puisqu'il traite incidemment d'agression sexuelle sur l'enfant, pour Bettelheim) se termine bien et l'enfant va être libéré par un chasseur. Car si l'expérience traumatique déguisée peut être utile, la présentation d'une résolution et d'une sortie est tout aussi indispensable à son développement. Tolkien décrit également en des termes cathartiques les contes pour enfant (qui sont pour lui l'archétype de tout récit) : il y a un effet de soulagement et d'euphorie devant cette catastrophe (ainsi Tolkien nomme l'aventure) qui se change en "eucatastrophe"¹⁶. Vient après l'impression de tracas et d'inquiétude qui préside au récit un sentiment d'ordre et d'euphorie. Le spectateur tire cette exaltation du dépassement-même du mauvais pas et de la situation inextricable et malencontreuse. Le noeud gordien de l'inquiétude se dénoue.

15 *Faërie et autres Textes*, J.R.R. Tolkien, Christian Bourgeois, 1974, pp 133-134.

16 Vocabulaire inventé par Tolkien : le « eu- » grec signifiant cette tournure positive prise par les événements.

Cela nous invite à émettre l'hypothèse que la notion de happy end est très liée à l'identification du spectateur, et que les remarques de Bettelheim et Tolkien sont transposables et tout aussi pertinentes pour l'adulte. A la résorption de la catastrophe du récit correspond la résorption des inquiétudes du spectateur. Il semble y avoir une analogie entre la trajectoire vectorielle du protagoniste vers son but et la structure du désir chez le sujet, permettant au spectateur de s'assimiler à l'aventure vécue. Dans le même ordre d'idée, on peut remarquer une certaine analogie entre la tension du récit et sa résolution favorable, et les troubles du moi à l'épreuve du ça, précédant l'instauration de l'idéal du moi ou surmoi. On remarque en effet qu'avec les histoires à happy end, la fin est un lieu privilégié de l'expression des idéaux et des fantasmes, où loi et désir en viennent à cohabiter harmonieusement après un long heurt. Même si la théorie psychanalytique n'est pas de notre objet, ces pistes nous conduisent à tenir pour vraisemblable l'hypothèse d'une corrélation entre l'état de la fiction et l'état du spectateur qui s'identifie. Devant une fin heureuse cela implique que le spectateur expérimente ses propres aspirations grâce à la phase du dénouement.

On voit en tout cas que non seulement négativement mais positivement, le happy end se définit par rapport à la catastrophe et se constitue grâce à elle. Ils sont tous deux corrélatifs. Il est l'aval, elle est l'amont ; l'un est paisible, l'autre tumultueux. L'analyse du happy end ne peut donc s'opérer sans mettre en exergue l'élément discordant qui motive la diégèse, le grand obstacle qui contre la bonne fortune des personnages, et qui découle souvent de l'incident déclencheur. On pourrait d'une certaine manière faire l'hypothèse interprétative que l'intrigue développe la hantise des personnages et peut-être d'une époque, quand la fin heureuse propose elle un espoir et les contours d'un remède. L'exemple de *Take Shelter* de Jeff Nichols semble à ce titre une bonne illustration : sorti en 2009, il exprime bien l'inquiétude contemporaine à l'égard des désordres climatiques; le remède ou l'espoir proposé étant de se fier à l'instinct humain.

Dernier élément, on peut remarquer que la fin heureuse est une réponse

donnée à l'intrigue, et qu'en tant que telle, elle est préparée et proportionnée à celle-ci. Une réponse invraisemblable serait une fin venant de l'extérieure de la diégèse, ce qu'on appelle en narratologie un « *deus ex machina* ». *Ordet* de Dreyer (1955) constitue le paradigme de ce genre de fin invraisemblable, avec la résurrection de Inger, qui appelle à la foi et à un autre rapport à la diégèse. Si ce type de fin recèle également un discours sur le monde, il est moins de notre objet. Car le cinéma moderne et ses spectateurs, en raison de l'évolution de la société, rechignent à ce genre de fin et semblent donner leurs préférences à des fins plus vraisemblables, liées non à l'intervention divine mais à la volonté des hommes. C'est en ce sens qu'on s'intéresse avec le happy end à un « matérialisme optimiste »¹⁷, comme le dit Morin, plus qu'à un spiritualisme. Et de fait le happy end nous apparaîtra bien souvent comme un éloge de la volonté humaine et de sa capacité à s'extraire des pires situations pour rétablir une situation stable et heureuse.¹⁸

L'exemple que nous souhaiterions finalement prendre pour mieux comprendre la fin heureuse sera tiré du répertoire du film de boxe; aventure sportive où l'histoire ne peut guère connaître que deux alternatives, l'échec ou la réussite du héros. Dans *Rocky* de John G. Avildsen (1976), situé dans la grisaille du Philadelphie ouvrier, nous voyons la lutte entre un individu et son milieu. Nous observons d'une part les conditions désavantageuses dans lesquels l'*outsider* se prépare, la pauvreté, l'amateurisme et l'incurie générale de son entraînement; d'autre part, nous voyons sa détermination sans faille à s'en sortir, représentée par les célèbres séquences de course sur la musique de *Eye of the tiger*.

On se situe presque dans la parabole sociale. Le mythe est rendu d'autant plus vivant que le réalisme de la représentation est aigu, il se nourrit de la sobriété de la mise en scène. On quitte le protagoniste à la cime du bonheur, alors qu'il est reconnu par ses pairs et par sa bien-aimée, bien que le fil de réalisme social soit maintenu jusqu'au bout : Rocky n'est pas officiellement reconnu vainqueur par les arbitres, qui

17 Morin, *Les trois âges de la culture de masse*, Encyclopaedia Universalis, p 8.

18 Tableau bourgeois dont G.Orwell ne manque pas de se moquer dans les épilogues de Dickens, y voyant l'exaltation d'une « oisiveté radieuse » dans *A Collection of Essays*, Charles Dickens, New York Harcourt, 1946, pp 86-89.

lui préfèrent le champion du monde en titre. Nous sommes néanmoins dans la représentation d'un *success story*, la reconduction de ce mythe américain qui veut que la volonté individuelle triomphe des conditions matérielles. L'hagiographie du *self-made-man* s'accompagne d'ailleurs de la dévaluation symbolique du champion en titre, qu'on représente se reposant sur ses acquis, comme un rentier, en regard de Rocky. Le happy end reproduit ici un discours social prégnant sur l'ordre du monde et la force de la volonté. Bien que mitigé, ce succès n'en reste pas moins crédible et réaliste pour le spectateur. C'est un mythe en lequel il lui est permis de croire.

Il semble donc possible de distinguer trois traits caractéristiques du happy end: sa relativité, sa discursivité et son aspect axiologique ou utopique. Relativité vis-à-vis du développement et du conflit présenté dans l'histoire. Discursivité en raison de la cohérence du sous-texte produit lors du dénouement. Utopique, dans la mesure où il s'agit d'un mythe en lequel il est donné de croire au spectateur et exaltant l'optimisme. Ce mythe ayant d'autant plus de force de conviction qu'il détient le fin mot de l'histoire. C'est ce dernier aspect que nous souhaiterions maintenant aborder.

b) Un discours couronnant l'intrigue

Le happy end est solidaire à bien des égards de l'idéologie d'une époque. Nous pourrions pour cela observer à titre d'exemple le cinéma classique hollywoodien. Le happy end y vient souvent confirmer moralement le film, en rassurant notamment le spectateur sur le fait qu'il a correctement identifié chaque personnage : le héros, la femme vertueuse, la vamp, le traître etc...¹⁹ Le happy end vient ainsi rétablir l'ordre et confirmer les normes, si doute il y avait dans l'esprit du spectateur. Le happy end est une instance de réorganisation du sens face aux possibles doutes et confusions que l'intrigue et son besoin de conflit engendre. Il est aussi une répercussion du code de production à l'intérieur de l'institution hollywoodienne, exigeant une moralité du

19 J. Nacache dans *Le Film hollywoodien classique*, Armand Colin, 2005, p 106.

divertissement. Ainsi : "Tout film doit avoir pour but de défendre le bien et de condamner le mal. Dans la mise en pratique de ce principe, il faut attacher plus d'importance à l'effet et au ton du film dans son ensemble qu'aux épisodes et aux incidents. Il arrive souvent, dans le développement d'une histoire dont la valeur morale est indiscutable, qu'il puisse y avoir des phases dans lesquelles le mal est provisoirement victorieux"²⁰.

On voit que la fin heureuse a le double avantage de moraliser l'ensemble du film, sans interdire des péripéties moins respectables, mais indispensables à la conception d'un scénario attrayant. On est aussi au coeur de l'équation, pour Hollywood, d'allier divertissement réussi et moralité. Le moyen terme trouvé étant de confiner la réinstauration de la morale à la fin : la fin justifie le reste et permet une grande liberté de moyen au sein du film. La fin heureuse est ainsi une convention utile et surtout bien établie à laquelle il est difficile de déroger : Howard Hawks en fait l'expérience dans *Scarface* (1932), dans lequel il peut montrer la violence et décrire le monde du crime avec une liberté inédite pour l'époque, sans toutefois pouvoir se dispenser d'un carton introductif et d'une fin où triomphe la justice (Scarface se faisant abattre par la police) qu'il a dû adapter aux exigences de la censure. On se situe pour ainsi dire au coeur d'une casuistique, au sein de laquelle la fin remplit le rôle de caution morale. La fin heureuse justifie la moralité du spectacle qui précède. Dans le cinéma classique hollywoodien a été instituée cette convention du happy end comme retour à la morale, lieu du retour à l'ordre idéal; la fin restaurant l'équilibre mis en péril par l'intrigue, dans une rhétorique préservant l'éthique bien éprouvée. Au sein de ce cadre réconfortant, comprenant un état stable et apaisant au début à la fin, peuvent s'épanouir les spectacles les plus extravagants.

Il semble du reste que l'efficacité du procédé du happy end tient autant à l'identification sous-jacente du spectateur, qu'au fait qu'il est tard venu et qu'on ne l'attendait plus. C'est sur ce socle émotionnel de l'identification du spectateur que peut s'appuyer la réinstauration de l'ordre et l'efficacité du happy end. La fin heureuse est en effet un revirement imprévu qui vient donner une nouvelle tournure aux

20 *Motion Picture Production Code of 1930*, cité in *ibid.*, p 108.

événements, après que le spectateur a longtemps expérimenté le conflit du protagoniste et espéré avec lui un heureux dénouement. Son attente a été excitée et mise à mal, le conflit a été exaspéré au maximum, si bien qu'il ne semble plus pouvoir être résolu. Dans la comédie romantique par exemple, tous les obstacles se mettent en travers de la réunion des amoureux durant l'intrigue. Tout semble fini puis vient une soudaine éclaircie. *L'Arnacoeur*, comédie romantique française (2009), est un bon exemple de ce jeu sur les attentes déçues du spectateur, puisque tout est laissé croire au spectateur que l'intrigue est finie et que le séducteur professionnel va rentrer chez lui, avant le retournement final et la réunion des amoureux. C'est bien en terme d'espoir et d'appréhension qu'on propose au spectateur un horizon du dénouement. Il attend la bonne fin et craint la mauvaise. Grâce à cette adhésion et à cette forte attente émotionnelle, le spectateur devient plus ouvert au message idéologique ou moral véhiculé par le dénouement. Cette lente attente ménagée avant l'épiphanie finale, vient de donner une vision magnifiante de ce qui est venu tirer les protagonistes de leur mauvais pas, revêtant l'apparat du sauveur ou de la panacée.

Cette dynamique d'attente puis d'adhésion sollicitée à ce qui vient résoudre l'intrigue, est sensible dans la fin de *Naissance d'une Nation* de Griffith (1915). Dans le dernier tiers du film, on suit la lente montée de la menace, que font peser les aventuriers noirs sur la population blanche, bien représentée par la cabane des Cameron assiégée et proche de céder. On suit lentement et précisément leur encerclement et la dégradation de leur situation, en même temps que par la vertu du montage parallèle les cavaliers de Ku Klux Klan nous sont présentés comme le seul espoir, l'ultime recours. Le "*last-minute-rescue*"²¹ est la manifestation éclatante de l'exacerbation de l'attente; on est à l'apogée d'une relation triangulaire faite de suspense entre assaillants, victimes et sauveurs. La population assiégée est dépossédée de son sort, dans une posture mélodramatique d'attente. Tandis que le Klan est figuré comme l'instance héroïque, les protagonistes sont au pied du mur. Par cette représentation mélodramatique exacerbée, une forte attente du sauvetage et du sauveur est générée, que vient remplir le Ku Klux Klan et que le spectateur est convié à adopter.

21 Jean-Jacques Sadoux a bien étudié l'élaboration de ce mythe de *La Cavalerie comme instrument de pacification* dans les westerns : ils viennent des tableaux de Remington, devinrent un thème des *dime novels*, petits romans populaires à sensation du XIXe, pour devenir une convention cinématographique à partir de *The Battle at Elderbush Gulch* de Griffith (1913).



« Last minute rescues » : *La Charge héroïque* (1949) de John Ford, avec John Wayne, et *Naissance d'une Nation* (1915) de Griffith.

Cette matérialisation de la providence dans la diégèse assimile le Klan à un simulacre de Dieu : il a la grâce et l'efficace de résoudre l'intrigue, en quoi il possède des attributs quasi-divins au sein de la fiction. Le happy end se trouve littéralement incarné par le Klan et sa longue arrivée. Le spectateur est invité à prêter au groupe, par le biais du rôle joué dans la fiction, des qualités messianiques.

Ce jeu sur l'identification et l'attente est efficace. En l'occurrence, est suggéré que par le Ku Klux Klan vient le salut. L'attente est comme aiguïlée avant d'être récompensée par la résolution. A l'opposé de l'attente ininterrompue d'*En attendant Godot*, l'attente trouve ici son terme et sa délivrance, donnant à cet arrivant tardif un prestige christique. Cette interprétation s'appuie sur le tableau idyllique de fin, plaçant Jésus en surimpression de la population libérée. Le mariage de Ben et Elsie est également mis en parallèle aux images des villageois pour dire l'harmonie retrouvée de la population sous les auspices du Ku Klux Klan. Le dernier panneau est aussi une indication de la dimension messianique véhiculée par cette résolution d'intrigue : "*Dare we dream of a golden day when the bestial War shall rule no more*"²². La notion d'âge d'or est clairement évoquée à l'issue de l'intrigue pour esquisser un futur idéal, un paradis terrestre amené par Klux.

Nous ne prêterons pas attention à l'incohérence du discours ²³, mais plutôt à son efficace émotionnelle et sa force mythologique : on est proche de la présentation d'un sauveur, d'une figure providentielle en mesure de tout résoudre, entrant en écho avec l'actualité brûlante de l'époque. La force de ce final étant de participer à l'édification d'un mythe et de donner au Ku Klux Klan la portée d'un symbole. On a un bon exemple de l'usage idéologique et des biais qui peuvent être fait à l'aide de l'outil narratif du happy end, effaçant les contradictions de l'intrigue à l'aide d'un final rassembleur et évangélisant. Ce final ayant une efficacité d'autant plus forte que le discours est simple, avec les victimes blanches assaillies par les noirs d'un côté, et le Ku Klux Klan venu les sauver de l'autre. L'image, par son dépouillement, acquiert force de symbole dans un tel schématisme de la représentation.

22 « Rêvons d'un Age d'or où la guerre bestiale ne règnera plus en maître ».

23 L'« amour fraternel » dont fait état le dernier panneau étant clairement démenti par les scènes de bataille précédemment vues avec les noirs.

Chapitre 2 : Une trajectoire narrative achevée

a) Un fragment de clôture

La commodité du happy end tient également sans doute à sa capacité de fermeture très forte. Comme le dit J.-L. Bourget dans son étude sur le mélodrame : " il ne se passe plus rien après le happy end, les gens heureux n'ayant plus d'histoire"²⁴; s'inspire du principe énoncé par Kant²⁵ et repris par Hegel que "les moments de bonheur sont des pages blanches dans l'histoire". Une fois que le drame est résolu et que l'histoire se finit bien, il n'y a plus d'histoire à raconter. Il s'agit de la manière la plus simple et élégante de tuer les personnages, si l'on peut dire. Le happy end se montre vis-à-vis du spectateur très gratifiant : il lui permet de se libérer de l'étreinte du personnage, de l'oublier et d'être repu à travers sa fortune accomplie. Une fin tragique sous-entendrait à l'inverse un "supplément de chagrin ou de souffrance pour l'existence imaginaire que tout personnage garde, pour le spectateur, après le film"²⁶ , souligne Bourget. Le happy end lui, met purement et simplement un terme à cette existence imaginaire. On peut d'ailleurs estimer à ce titre qu'il représente l'irruption de l'économique dans la fiction : il faut que le film finisse de façon nette, et un happy end est la façon la plus claire de signaler au spectateur la césure. Au terme de la projection il doit laisser son siège au suivant; combler son désir identificatoire pour marquer nettement la fin, est sans doute la meilleure d'y arriver²⁷.

Le happy end apparait ainsi comme une "figure efficace de la satiété", selon l'expression de J. Nacache, et en tant que tel on comprend pourquoi il s'est avéré le grand allié du cinéma hollywoodien: il correspond bien à ses fins de marchandisation

24 Bourget, *Le Mélodrame hollywoodien*, Paris, Ramsay, chap.4, p.155.

25 *Projet de Paix perpétuelle*, Appendice.

26 Ibid., p.114.

27 *Le Film hollywoodien classique*, Armand Colin, 2005, p 105.

et à un emballage idéal pour la consommation. Car non content de renvoyer le spectateur chez lui, "il le renvoie satisfait, et donc susceptible de revenir : toutes les études faites aux Etats-Unis ont prouvé que le public préférait les fins heureuses"²⁸. Le happy end s'est vite installé comme une exigence du public américain auquel les studios se sont adaptés, si bien que des fins de romans célèbres ont été modifiées pour l'adaptation afin de satisfaire à ce goût (l'*Eugénie Grandet* hollywoodienne de 1922 est affublée d'un happy end postiche²⁹) et que des fins différentes sont tournées à l'intention du public pour qu'il les teste et sélectionne la plus satisfaisante.

La fin heureuse hollywoodienne reflète les valeurs de la société américaine, prônant la réussite sociale, la méritocratie, les valeurs familiales. Ce n'est pas sans doute pas un hasard si elle a été érigée en dogme au moment des années noires de la Grande Dépression³⁰. Ce type de fin vient consoler le spectateur en des périodes où ces valeurs sont ébranlées. Elles sont dépositaires de la morale américaine en temps de crise, et offrent un ordre et une justice de substitution à des spectateurs en désarroi.

Cette genèse du happy end en temps de crise est à plus d'un titre intéressante puisqu'elle insiste sur la dimension du cinéma comme acte social. Le happy end apparaît comme l'occasion de fédérer autour d'un idéal commun et de créer du lien social. Comme illustration de ce principe, on pourrait prendre dans le cadre japonais *Un merveilleux dimanche* de Kurosawa (1947), situé dans l'après-guerre d'un Japon dévasté, où le spectateur est invité à applaudir le jeune homme lorsqu'il interprète *La Symphonie inachevée* de Schubert devant un public absent, et à communier avec le jeune couple lors de ce dénouement³¹.

Un exemple tiré du répertoire américain serait *Mr Smith au Sénat* de Capra (1939) pour mieux entrevoir la dimension sociale du happy end.

Dans ce film, aucune institution n'est en effet ménagée et ce sont les fondements même de la démocratie américaine qui sont mis en danger. L'homme du

28 Ibid., p.107.

29 Jaqueline Nacache cite Jean-Loup Bourget et évoque d'autres cas flagrants : le *Tess d'Ubervilles* (1924) de Marshall Neilan et le *Madame Bovary* (1949) de Minelli.

30 Ibid., p. 106.

31 *Comme une Autobiographie*, Akira Kurosawa, Seuil, 1985, p 173.

peuple³², incarné par Stewart, atteint l'apogée du doute au milieu du film ; après la séquence inaugurale au Sénat, exaltant tous les symboles américains avec une vigueur idéologique et visuelle qui préfigure *Pourquoi nous combattons* (1943), on se trouve dans une séquence diamétralement opposée où Mr Smith se rend de nuit auprès de la statue de Jefferson et lit à présent des préceptes qui lui paraissent lettres mortes après la désillusion qu'il vient de subir dans les coulisses du Sénat. Les symboles de la démocratie américaine se trouvent à l'image et à travers le regard de Smith, comme vidés de leur substance. L'on sait d'ailleurs que les médias de l'époque firent une campagne virulente contre ce film qui, au même titre que d'autres institutions, ne les épargnait pas. Mais l'acuité de cette représentation du doute va de pair avec un redressement qui s'opère dans la dernière partie, autour des contre-pouvoirs et d'hommes du peuple dont Mr Smith se fait le représentant. Ainsi partant de cette noirceur axiologique de la description, le film parvient *in extremis* à réenchanter le rêve américain, ou du moins à redonner foi en lui. En témoignent les réactions du public lors des plaidoiries de Smith, qui réagissent, communient et sympathisent à tout ce qu'il dit. Ce point d'ancrage des spectateurs dans le Sénat invite le spectateur à s'identifier à ce qui se joue et à y voir le drame vivant de leur propre démocratie.

Mr Smith au Sénat symbolise ce puissant instrument de persuasion que peut constituer le cinéma, avec pour levier le happy end en particulier. Passant de l'extrême doute à l'espoir final, la démonstration n'en est que plus forte et éloquente. On peut finalement voir dans ce genre de représentation en temps de crise une sorte de rite d'expiation des hantises sociales : on les présente puis on les dénoue, procurant un fort sentiment de revanche et de compensation. On offre surtout avec la fin une direction, un devenir commun aux spectateurs dans la représentation d'un peuple en train de se réconcilier et de se retrouver dans la joie. Le problème alors consiste bien entendu en ce que le happy end, en dehors de son rôle de divertissement, peut avoir une fonction d'évasion des réalités.

32 Le *common man* ou le « John Doe », comme il est désigné dans le langage courant et dans un autre film de Capra, qui relève de l'idéologie typique américaine. Cf Bidaud, *Hollywood et le Rêve américain*, Paris, Armand Colin, 2012, p 143.



Mr Smith au Sénat de Franck Capra (1934), « le héros et son idéal ».

Le happy end constitue alors un héritier du *deus ex machina* qui résout et offre un dénouement séculier à tous les problèmes. La fin peut de la sorte escamoter les difficultés réelles par des facilités scénaristiques. Alors qu'il ne s'agit que de la fin de l'histoire, le spectateur reçoit un sentiment de réplétion illusoire. Tandis que l'intrigue tire sa crédibilité et son moteur du conflit, si l'on en croit un narratologue comme Lavandier³³, on a une dernière séquence qui épuise le risque de conflit ultérieur pour donner un intense sentiment de satisfaction au spectateur. Le spectateur se trouve repu, comme si on lui servait un repas palpitant où la note finale vient atténuer l'inquiétude générée par l'intrigue. On donne au spectateur une vision rétrospectivement magnifiante de l'histoire, après avoir éreinté le conflit, le fossé social, familial ou amoureux. Quand le happy-end s'érige ainsi en attendu, il est la partie la moins réaliste du film et apparaît comme plaqué. Cette faiblesse de la fin, réinstaurant l'ordre et la morale sociale, est aussi bien sensible dans le drame que dans la comédie: avec *Bruce tout-puissant* (2003), on a l'exemple limite d'une comédie qui cesse d'être comique, après avoir été une suite ininterrompue de sketches, pour rétablir le sérieux de la morale dans le quart d'heure de fin. Le happy end n'est pas alors une figure de style, mais bien une convention postiche ne fonctionnant même plus avec le récit.

On voit ainsi que c'est le dénouement heureux est un instrument rhétorique à double tranchant, qui peut aussi bien amuser que détourner des réalités. D'où le happy end tire-t-il ce pouvoir totalisant, recouvrant, harmonisant ? Comment expliquer l'efficacité rhétorique de la vision philosophique qu'il propose ?

33 Lavandier, *La Dramaturgie*, Paris, Le Clown et L'Enfant, chap. 1, p. 30.

b) Optique messianique et prisme du conte de fée

Dans la perspective commerciale hollywoodienne, il s'agit de séduire le plus grand auditoire possible. Comme on l'a vu, le public entre en jeu dès l'élaboration du film même et l'on recueille ses avis. Cet oecuménisme de la fabrication implique que le public devient "co-auteur des messages contenus" dans la fiction, comme le souligne A.-M. Bidaud³⁴, et que le message et le dénouement du film tendent à devenir consensuels. C'est une lecture et une représentation du monde qui cherche à rallier les plus larges suffrages. A.-M. Bidaud insiste ainsi dans son ouvrage sur le fait que le spectateur a sa part dans l'élaboration d'un cinéma commercial : ainsi aux Etats-Unis, "loin d'être un récepteur passif, il a contribué à créer tout un jeu d'ajustements consensuels et de compromis qui a permis à l'industrie de maintenir son pouvoir avec l'assentiment de la plupart des spectateurs"³⁵.

Le spectateur n'est donc pas innocent et participe par ces enquêtes et ces retours, à l'élaboration d'un produit inévitablement consensuel. Pourquoi optimiste cependant ? Cela tient sans doute à la réalité américaine et à l'idéologie de l'*American Dream* dépeinte par A.-M. Bidaud³⁶. Le mythe américain constitue un mythe ouvert, un cadre d'espoir, qui a permis la constitution de ce pays à travers les vagues successives d'immigration³⁷. S'élaborent ainsi le mythe d'une société sans classe, mais aussi du *common man* (de l'homme du peuple authentique), du self-made-man, de la *success story*. Néanmoins le recours au mythe est, pour Barthes comme pour Lévi-Strauss, une forme de négation ou d'évaporation, qui peut conduire à ces accents à la fois enchanteurs et éthérés des *happy endings*.

Dans le contexte américain du moins, on peut dire que le public a donné son blanc-seing à l'institution du happy end, et que la demande a joué un rôle essentiel dans l'élaboration du message proposé, ce que Michael Wood ne dément pas : "Nous ne consommerions pas ces messages avec autant d'avidité si nous n'en avions pas besoin"³⁸. Cette dimension édulcorée de la représentation proposée n'est pas sans

34 *Hollywood et le Rêve américain: Cinéma et Idéologie aux Etats-Unis*, Masson, 1997, p. 5.

35 Ibid., p. 6.

36 Ibid., p.14.

37 Comme l'illustre très bien *America, America* de Elia Kazan (1963).

38 Ibid., p.5.

tenir, d'ailleurs, à l'efficacité d'un discours simple comme un conte de fée. Le réalisateur Mervyn LeRoy voit ainsi dans "le film construit comme un conte de fée à la Cendrillon, avec happy end, le prototype du film hollywoodien, qui procure de la joie parce qu'il apporte de l'espoir"³⁹.

A.-M. Bidaud voit ainsi dans Hollywood un instrument industriel au service de l'optimisme et conclut que "tout au long de son histoire, Hollywood s'est employé à accréditer ces aphorismes optimistes en transformant le réel dans un sens rassurant, à la fois sur les plans thématiques et formels"⁴⁰. Entreprise dans laquelle le happy end semble un rouage essentiel.

Un exemple de cette transfiguration ordonnancée du réel se trouve chez un auteur comme M. Night Shyamalan. En effet, dans *La Jeune Fille de l'Eau* (2006), tous les éléments d'un conte de fée sont mis en place, avec une prophétie fantastique aux costumes bien campés dès le préambule, et que tous les personnages vont s'avérer remplir par la suite. Cela comme si tous les éléments d'un puzzle se mettaient en place pour faire sens. Quand l'intrigue se résout de la sorte, cela produit une impression de sens et d'unité très forte. On nous propose de voir un conte de fée pour adultes. Dans une fin aussi nette que la fin heureuse, la perspective philosophique, la teneur en discours sur le monde se révèle très forte par cette téléologie même qui apparaît rétrospectivement. Comme si tout allait dans ce sens; comme si toute l'histoire était positivement prédéterminée; comme si tous les éléments s'harmonisaient en vue d'un sens, sensation éminemment agréable pour l'esprit humain. Les éléments pluriels s'agencent en vue d'un sens unique. Tout se passe bien tel que dans les contes de fée. Ce genre de fin donne le sentiment d'une direction bien nette, d'un sens bien défini.

Le théoricien du récit F. Kermode propose, dans son texte séminal *The Sense of an Ending*⁴¹, de considérer que le sens du récit est contenu dans sa fin sur le modèle de l'Apocalypse biblique, et que les événements successifs sont ordonnés

39 Ibid., p.6.

40 Ibid., p. 173.

41 Publié en 1967 et revu en 2000 chez Oxford University Press.

rétrospectivement par cette fin. Il voit dans l'apothéose biblique le modèle de tous les récits en Occident, et articule cette idée avec l'aspiration humaine à un sens final qui donne sens à tout ce qui précède. Dans cette perspective, la fiction sert aux individus à imaginer des vies ordonnancées vers un but : l'histoire, donc, constitue un fil d'espoir. Le discours eschatologique du récit a pour fonction de rejaillir sur le tout et de créer un accord entre le début et la fin, une impression de progrès linéaire, la fiction offrant « une impression de concorde entre le début et la fin que ne permet pas la réalité ». La fiction compense la satisfaction du dénouement que la réalité ne peut nous apporter et exorcise notre peur de la mort, du terme de la vie. Chaque fin rejoue la mort du spectateur en quelque sorte, le happy end en représentant une issue heureuse. C'est pourquoi probablement ces harmonies séraphiques⁴² du happy end sont si vendeuses. Si le chiliasme est la perspective religieuse d'un futur extrêmement heureux, le happy end est la reproduction séculaire de cette promesse.

Chapitre 3 : Herméneutique de la fin heureuse

a) L'harmonie rétablie, ou l'analogie leibnizienne

Un passage par la philosophie peut nous permettre une meilleure compréhension de l'aspect purement discursif contenu dans la figure du happy end; en particulier par la pensée de Leibniz, théoricien de l'optimisme raisonné; ce schème conceptuel permettant de mieux concevoir en quelque sorte le fonctionnement pragmatique et rhétorique du développement du sens à la fin de la fiction. De fait, en défendant l'idée d'une harmonie de l'univers qui n'apparaîtra qu'à la fin des temps, Leibniz a proposé dans ses *Essais de Théodicée* une bonne image de ce qu'est le happy end à l'échelle cosmique. Dans la parabole de la visite d'un simple mortel dans le palais d'Athéna⁴³, qui lui présente l'ensemble des mondes possibles, Leibniz développe l'idée que les imperfections présentes sont vouées à être des perfections futures, et que si l'on avait une vision englobante et pour ainsi dire rétrospective de tout ce qui se passait, on n'y

42 Proche du chiliasme et de son millénarisme optimiste, évoqué par Kant dans le *Conflit des facultés* (1798).

43 *Essais de Théodicée*, GF-Flammarion, 1969, pp 359-362.

verrait que sens et harmonie. Ainsi, les crimes du tyran Sextus et les pires péripéties du monde ont une raison d'être :

« Le crime de Sextus, (...) il en naîtra un grand empire qui donnera de grands exemples. Mais cela n'est rien au prix du total de ce monde, dont vous admirerez la beauté, lorsqu'après un heureux passage de cet état mortel à un autre meilleur, les dieux vous auront rendu capable de la connaître »

ainsi que l'explique pour finir Athéna au voyageur. Le récit du monde se révèle et devient harmonique par son dénouement. La fin pardonne et justifie le reste. La fin heureuse, plus encore, exalte le tout et fait oublier les bosses⁴⁴. Dans cette vision d'harmonie, cet optimisme raisonné *a posteriori*, les souffrances obéissent à un grand plan et amèneront un plus grand bien. Dans cette optique, on situe bien où réside l'analogie entre le happy end et la théodicée : le happy end propose de refermer la parenthèse des péripéties, du doute et des difficultés, de la même manière que la fin heureuse de la théodicée permet de refermer le procès de Dieu.

Le propre du drame est d'être une longue suite de difficultés et une longue attente de la résolution. Le happy end vient clore cet inconfort et donner une manifestation très concrète du paradis rêvé, où tout se trouve résolu et dénoué. Le happy end vient, il nous semble au même titre que la théodicée, proposer une figure de l'espoir et résoudre toutes les contradictions apparentes que présente le déroulement de l'intrigue. Par le bien qui se trouve à la fin, l'ensemble du processus se trouve justifié ; l'histoire acquiert sens et ordre. Et si Leibniz est le philosophe de l'harmonie raisonnée, le happy-end est la suggestion d'une harmonie retrouvée.

Comme création d'un ordre apparent heureux, le happy end est ainsi consensuel. Il forge du consensus dans la salle, il crée du lien social. Il redonne au cinéma son rôle premier de projection partagée, d'événement communié. Franck Capra reconnaît ce rôle vital du happy end et dénie au réalisateur le droit de déjouer

44 A quoi il lui sera répliqué ultérieurement par le critique russe Biéliniski : « On dit que la dissonance est la condition de l'harmonie, c'est peut-être délicieux et profitable du point de vue de l'amateur de musique mais ce l'est sûrement beaucoup moins pour quiconque est destiné à jouer ce rôle de dissonance » Réponse du terrien à l'esthète. Cité dans *Tolstoï ou Dostoiévski*, George Steiner, 10/18, 2004, p 392.

cette attente du public. Dans une interview à l'occasion de la sortie de *La Ruée* en 1932⁴⁵, il explique que les "*fans want happy ending, no irony*". La fin heureuse est ainsi un excellent conducteur dans une salle dont un réalisateur ne peut pas se passer. Le cadre réjouissant qu'elle offre attise le vivre ensemble. Cette faculté conciliante et oecuménique du happy end, les producteurs l'ont reconnue de longue date, eux devant qui "évoquer une fin malheureuse reviendrait à agiter un drapeau rouge devant un taureau"⁴⁶, ajoute avec humour Capra.

Dans sa propre pratique, le réalisateur démontre un souci proche de la théodicée leibnizienne -à savoir, réunir deux dimensions contradictoires-: la crudité de sa peinture de la société et l'optique d'un monde meilleur. Quadrature du cercle qu'il tente d'obtenir par des happy ends plus ou moins forcés; qui n'apaisent jamais totalement la tension dramatique développée pendant le film⁴⁷; et qui posent des problèmes de cohérence à l'égard de l'ensemble⁴⁸.

Le happy end est presque le revers de son engagement social puisqu'il s'agit de proposer une direction après la description. Dans *Vous ne l'emporterez pas avec vous* (1938), le dénouement entre les deux pôles contradictoires vient par un simple air d'harmonica qui assure le changement de ton et incarne par son déliement la nature du happy end. Avec cet air simple, Anthony Kirby, incarnant une philosophie libertaire et humaniste, convertit Martin Vanderhof, le banquier en mal de sens. On passe insensiblement de la peinture sociale âcre (le désarroi d'un banquier qui a perdu jusqu'à l'amour de sa fille) à l'enjouement de la comédie. *Deus ex machina* subtil illustrant la frontière ténue chez Capra entre drame social et comédie optimiste.

Un autre exemple encore plus significatif de cette optique de F. Capra de réconcilier film social et fin heureuse est sans doute *La vie est belle* (1946), son film le plus emblématique. Son titre titre même annonce une légèreté démentie par le contenu, le film abordant des thèmes tels que le chômage et le suicide. Dans ce film, on assiste à ce qu'on pourrait appeler un "*angelus ex machina*", puisque c'est l'ange Clarence qui retient George Bailey avant qu'il ne se suicide et lui propose de voir ce que serait la vie sans lui. Bailey découvre alors une ville livrée au vice et au désordre

45 *San José News*, 11 janvier 1932.

46 Ibid.

47 Ibid.

48 Ce qui amènera Capra à ne pas trouver de fin qui concilie ses deux exigences dans *Meet John Doe* (1939).

où il avait sa raison d'être et servait à l'équilibre. Cette prise de conscience illustre à la merveille l'idée du meilleur des mondes possibles, dans lequel chacun a un rôle à jouer dans l'équilibre général. On est alors dans une parfaite illustration du principe leibnizien de raison suffisante : chaque chose, chaque être remplit son rôle, et tout prend sens à une certaine distance. Cette confirmation exaltante du sens conféré à son existence, gommer le malheur des autres, est pour Bailey le meilleur des *happy endings* possibles. Elle est un bon exemple de la teneur philosophique du happy end, de sa dimension confirmante et fédératrice.

Capra parvient à embrasser dans un même élan les défauts de l'homme et ses idéaux, résolvant cette ambition dans le happy end. Rares sans doute sont les films à être à la fois aussi durs dans leur portrait de la société et aussi positifs dans leur vision de l'homme. On a pu parler, à propos de l'oeuvre de Capra de "films médicaux", "redonnant goût à la vie". Et de fait ils utilisent le happy end pour redonner la vie, au protagoniste et à travers, au spectateur. Si les happy ends de Capra semblent parfois forcés ou improbables, c'est qu'ils représentent souvent le seul espoir dans un océan de désespoir, qu'ils viennent récompenser au dernier moment la pureté des Longfellow Deeds, John Doe ou Jefferson Smith. Forme de vision idéale qui vient apaiser et résorber les imperfections de la réalité, comme proposant au spectateur un avant-goût de paradis.

b) Le happy end, du rêve à la marchandise

Comment expliquer que le happy end, qui dans des cas extrêmes peut avoir une profondeur philosophique ou religieuse, ait pu devenir la norme de la production filmique industrielle, en particulier hollywoodienne ?

Nous partirions volontiers du sentiment de complétude provoqué pour expliquer le succès du happy end. La fin d'un scénario peut être assimilée à un certain discours sur le monde et à un certain effet sur le spectateur, plus ou moins réconfortant. Si l'on compare avec la tragédie, elle aussi s'oppose à la fin ouverte (qui

s'apparente à l'incertitude du réel) et propose un système fermé. Mais si de fait on est en présence d'un ordre, il s'agit d'un ordre sans espoir immédiat et peu propice à rassembler ici-bas. Le film à happy end exauce immédiatement les promesses des sociétés démocratiques, qui font du bonheur et de sa réalisation empirique leur principal objet⁴⁹. Il offre un cadre d'espoir et de communion, le danger étant, bien entendu, qu'il soit plaquée par rapport à l'histoire, et évasif par rapport à la réalité. On fera volontiers remarquer que le happy end est né en temps de crise et possède une capacité de divertissement sans égal. Edgar Morin voit ainsi les fins tragiques comme le propre des sociétés traditionnelles et religieuses, et les fins heureuses comme celui des sociétés modernes et sans Dieu, aspirant au bonheur matériel⁵⁰. La fin est le reflet de leurs aspirations. Avec, bien sûr, le danger qu'il ne soit qu'un supplétif, un adoucissant, un édulcorant, un succédané.

Dans cette dimension consensuelle du happy end qui semble avoir une fonction dans les sociétés modernes marquées par la démocratie et plus encore par le libéralisme, il semble bien que ce discours rassurant du meilleur des mondes possibles ait une fonction politique et que ces films à fin heureuse participe de l'hygiène publique et de l'entretien du lien social. Toutefois le politique tombe bientôt dans le politiquement correct. Ainsi, dans l'adaptation de *Pretty woman* (1990) à l'écran, on voit que la dimension embellissante du happy end peut devenir à certains égards recouvrante. Le film en effet a été adapté d'une nouvelle réaliste, dans laquelle la prostituée, tirée de la boue par un séducteur millionnaire, y était renvoyée durement lors du dénouement, comme un retour à la réalité après la féerie. Inversement à l'écran, l'histoire prend l'aspect d'un véritable conte de fée moderne, puisque Julia Roberts tient lieu d'ancienne prostituée devenue princesse et libérée du trottoir par Richard Gere, play-boy prince charmant lui proposant de s'évader en limousine à la fin. On peut ainsi penser à la voix-off du chauffeur à la fin, qui éclaire l'optique du film et fait figure de déclaration de principes :

" *Welcome to Hollywood ! What is your dream ? This is Hollywood, the land*

49 « Les sociétés démocratiques modernes prétendent toujours, fondamentalement, qu'elles vont rendre la vie plus heureuse (...) Ainsi le bonheur devient le problème politique essentiel » analyse A.-M. Bidaud, op. cit., p 145.

50 *L'Esprit du Temps. Essai sur la culture de masse*, E. Morin, Armand Colin, 2008, chap. « La Happy End », pp 215-216.

of dream. Some dream come true, some don't, but keep on dreaming"⁵¹,

dont le dogme infrangible est l'espoir, métaphorisé par Hollywood. C'est comme si une exigence plus lourde pesait sur l'écran que sur le livre. L'écran fait en effet figure de miroir beaucoup plus flatteur de la réalité. Le cinéma, médium plus surveillé, verrait peser sur lui des déterminations économiques et idéologiques plus fortes, conduisant les grandes productions à privilégier le happy end⁵². On est certes en pleine illustration de la mythologie de la *success story* et du succès individuel foudroyant. Alors que la norme a été pendant des siècles la tragédie pour imprimer du sens, la nouvelle religion est celle du bonheur, et son rituel est le happy end. Cette figure de l'espoir est intimement lié à la civilisation américaine. Et cet enrobage toujours positif n'est pas sans rappeler celui de la publicité, qui fonctionne sur la promesse d'un plus grand bonheur.

Scorcese se moque de ces dénouements pleins de bons sentiments et volontiers sirupeux dans *The Departed* (2006). Il se plie à une forme de happy end en s'éloignant de l'original hongkongais *Infernal Affairs*, qui se finissait tragiquement par le mort du policier infiltré, la modifiant en une fin qui rétablit la justice. Dans cette forme de fin heureuse et juste, on voit du moins le beau tableau final gangréné à la dernière image, puisque la vue triomphale sur la ville pacifiée, depuis la fenêtre, promettant un ordre rétabli et un avenir heureux, se trouve subrepticement entachée par la présence d'un rat, trahissant la persistance du mal et gâchant la fin en apothéose. Les comédies prennent également à contre-pied cet aspect de clôture réconfortante du happy end en proposant l'alternative d'une fin ouverte, où les problèmes repartent de zéro. Lubitsch est sans doute le spécialiste des scénarios à forme cyclique, qui font une sorte de pied de nez à l'idéologie du happy end⁵³. La fin la plus ouverte qu'on trouve dans la comédie classique hollywoodienne n'est cependant pas chez lui mais bien chez son

51 « Bienvenue à Hollywood, patrie du rêve ! Quel est ton rêve ? Certains aboutissent, d'autres non, mais ce qui importe c'est de continuer à rêver ! » (N.D.L.R.)

52 Thèse défendue par A.-M. Bidaud, *op.cit.*

53 J. Nacache, *op.cit.*, p.110.



Pretty Woman (1990) de Gary Marshall, « *Cinderella ending* ».

disciple Billy Wilder, laissant dans *Certains l'aiment chaud* (1959) le spectateur sur un avenir totalement indéterminé, avec cette réponse faite à Jack Lemon que " *Nobody's perfect*" quand il avoue qu'il est un travesti à celui qui fait sa cour afin de l'éconduire; le bateau voguant dans une destination totalement inconnue et laissant le spectateur dans le suspens du rire. La différence entre fin définitive et fin ouverte marque également une nette césure entre Tex Avery et Walt Disney en dessin animé : alors que les films de Disney sont des hymnes au happy end traditionnel et offrent une clôture imposée aux péripéties les plus mouvementées, Tex Avery propose, lui, des fins en abîmes vertigineuses, dont les Droopy sont un bon exemple, où tout à chaque fois est à reprendre.

Terry Gilliam, qui va faire l'objet de notre dernière partie, propose dans une interview⁵⁴, une distinction entre Steven Spielberg "*perhaps the quintessential Hollywood director*"⁵⁵ et Stanley Kubrick, qui s'affranchit lui des *requisits* hollywoodiens et vécut en exil en Angleterre: l'un souscrit à la convention du happy-end tandis que l'autre "refuse d'assouvir notre désir d'être rassuré émotionnellement". Pour lui, la différence tient en ceci que " *the great filmmakers make you go home and think about it*". Nous allons nous intéresser à cette question d'une fin qui ne serait pas « toute prête à digérer ».

54 *Open Culture*, 25 novembre 2011.

55 « probablement la quintessence du réalisateur hollywoodien » (N.D.L.R.).

Deuxième partie:

Etude de cas : deux auteurs face au *topos* du happy end

Chapitre 1 : *Brazil* ou le *happy ending* impossible

1. Vers la satisfaction ou l'insatisfaction du spectateur ?

La fin ouverte est certainement la plus complexe et, éloignant le spectateur de l'affect, celle qui l'incite le plus à réfléchir. La ligne de démarcation centrale semble ainsi se situer, comme le soutient le scénariste Dominique Parent-Altier⁵⁶, entre la présence ou l'absence de satisfaction à la fin. Pour lui "dans le schéma narratif traditionnel, qui place le conflit au coeur du drame, il est également admis que la résolution de ce conflit amène la fin de l'histoire. Le lien ainsi établi entre le conflit et le dénouement est très fort". Il y a corrélation entre intrigue et fin, la fin est la réponse ultime à la question dramatique. Dans le langage de Lavandier, on pourrait dire que la fin fait l'objet de la plus longue préparation et qu'elle est le paiement le plus important de l'ensemble de l'intrigue.

Le propre du conflit résolu, rappelle Parent-Altier, est d'entraîner une catharsis : "cette purgation prend place lors du dénouement, elle est supposée apporter au spectateur un certain contentement, une exaltation, une compréhension approfondie du drame et de sa propre existence"⁵⁷. Mais au regard des mérites traditionnels de la fin heureuse, les réalisateurs se sont insurgés contre une pratique abusive du happy end, le plaquant comme une recette toute faite aux termes de toute intrigue, contre toute exigence de cohérence avec le développement⁵⁸. Au nom de l'idée que la fin

56 *Approche du scénario*, Paris, Nathan, p 92.

57 *Ibid.*, p 93.

58 Fritz Lang reconnaît, dans son article *Happily Ever After*, que le happy end est devenu une exigence du public : « dans cet univers de confort matériel où la réussite individuelle a toujours été exaltée, il n'est pas étonnant que les populations prennent un extrême plaisir à s'entendre éternellement répéter les mêmes fables rassurantes : « et ils vécurent heureux jusqu'à la fin de leurs jours » mais il invoque la nécessité d'une cohérence de la fin qui découle logiquement de ce qui précède.

exige d'être une réponse à l'intrigue et d'être une réponse sensée à celle-ci, répondant de la même tonalité. C'est en vertu de cette concordance et contre l'imposition artificielle d'un happy end que certains réalisateurs font entendre leur voix et défendre leur *final cut*.

Le film *Brazil* de Terry Gilliam (1985) semble emblématique à cet égard. Non seulement car il a fait l'objet d'un combat, retracé dans *The Battle of Brazil* par Jack Matthews, entre le réalisateur du Baron de Münchhausen, et le producteur exécutif Sheinberg, découvreur du réalisateur Steven Spielberg : l'un tenant de l'intégrité de l'oeuvre et l'autre de son efficacité commerciale. Mais encore parce que le film intègre la question à sa problématique et joue avec l'attente spectatorielle d'une fin heureuse.

A propos du combat autour du film dans un premier temps, Matthews le résume dans sa préface⁵⁹ comme "*the conflict between art and commerce*". De fait le débat entre les deux partis présente un intérêt certain pour notre étude, puisqu'il montre que les questions esthétiques sont intrinsèquement liées aux considérations idéologiques lors d'une fin.

Du point de vue des producteurs le film a été testé, selon une pratique américaine très répandue, sur des panels d'auditeurs, d'où il est ressorti que la majorité des spectateurs estimait la fin "*too depressing*", même quand le film leur avait plu. La réaction des producteurs a donc été de juger, Sheinberg en tête, que "*the dark ending will scare the audience*"⁶⁰. Aussi fut-il conclu que la fin désirable, telle que globalement souhaitée par les producteurs et les spectateurs, serait de finir sur une carte postale où l'on retrouvait le couple de héros vivant heureux dans une vallée boisée, après avoir réussi à échapper aux persécutions de la police. Une telle fin "*would reasonably broaden the film's audience*"⁶¹, fut-il conclu. De fait, la fin, telle qu'elle fut proposée au public américain, représente le happy end typique du conte, "et ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants": la parenthèse de l'intrigue est définitivement refermée et les amants sont représentés savourant la joie de la vie à

59 *The Battle of Brazil*, Cinema Books, 2000, p 8.

60 La fin sombre va effrayer le public (N.D.L.R.).

61 Ibid., p. 40.

deux après les épreuves.

Pour ce film d'anticipation et de satire social, pointant les dérives de nos sociétés modernes (contrôle étatique et médiatique, chirurgie esthétique, bureaucratisme, arrivisme..) avec toute l'acuité de la contre-utopie, ce happy end rose bonbon semble cependant difficilement correspondre. La noirceur du propos est certes contrebalancée tout le long du film par l'attente amoureuse du héros et son rêve de la femme idéale. Les séquences oniriques alternent avec la satire sociale et politique. Mais si l'histoire raconte un conflit entre les deux et que, comme Matthews le résume, le héros voyant le visage de la femme de ses rêves sur une femme suspectée de terrorisme, est irrésistiblement porté au conflit avec le système⁶²; ses velléités restent à l'état de rêve et il est sans cesse rappelé à l'oppression de cet univers quasi-concentrationnaire (coup de fil de son patron le réveillant au beau milieu de la première séquence onirique, par exemple). Aussi Gilliam, au nom de l'intégrité de son film et de la cohérence de la diégèse initiée, estime qu'une fin heureuse contredirait son film : "*a different ending would be a different movie*"⁶³. Il milite donc pour le maintien de la scène de torture finale.

Pour illustrer dans toute sa précision le conflit entre les deux partis, la première tentative de conciliation semble un exemple révélateur. Gilliam accepte l'ajout de nuage aux termes de la scène de torture, en signe d'espoir et suggérant l'idée d'une vie après la mort. Cependant cette concession ne contenta pas Universal, puisque Sheinberg estime que le film "n'est toujours pas assez commercial" et vendable à une audience américaine, et que "la fin est encore trop déprimante". Ce petit désaccord permet d'observer les implications axiologiques aussi bien que commerciales que peuvent soulever un détail esthétique. A chaque fin semble correspondre un certain credo.

62 Ibid, p. 15.

63 Ibid, p. 15.

2. Esquive et détournement de la fin heureuse

A deux reprises dans *Brazil*, avant la fin définitive qui a fait l'objet d'un conflit juridique, Terry Gilliam joue avec l'attente d'une clôture heureuse. Ainsi, en regard de la cohérence esthétique même de l'oeuvre, instaurer un happy end final eut été abusif, puisque le film prétend déjouer l'artifice du procédé, ou du moins sa simplicité.

La première occurrence de jeu avec les attendus conventionnel se situe après que Sam Lowry soit parvenu à effacer Jill Layton des fichiers de la police, alors qu'elle est poursuivie comme terroriste présumée. Il la retrouve en beauté dans l'appartement familiale -elle a à présent la longue chevelure telle qu'il l'imaginait dans ses rêves- et il lui annonce qu'il lui a rendu sa liberté. Le thème central est repris en mode orchestral, comme pour dire que les rêves de Lowry sont à présent bien exaucés⁶⁴. Rien ne semble plus s'opposer à leur union et à leur bonheur. Par ailleurs l'imagerie du mariage est convoquée puisque Jill est vêtue d'une robe blanche et que leur lit a l'apparat d'un lit nuptial. Aussi le spectateur voit-il tous les attendus du mariage et de la fin heureuse remplis, et peut-il s'attendre, après la vue en plongée et la fermeture à l'iris sur le lit nuptial, à un congé définitif aux personnages sur ce paroxysme de satisfaction. Or, premier étonnement, le film se prolonge et vient déjouer notre attente en surenchérissant : on trouve alors les personnages en train de voler côte à côte, tel que dans le premier rêve de Sam Lowry. La touche semble de trop, et surtout un soupçon s'instaure quand on sait que Lowry se réveille à chaque fois de ses beaux rêves pour se voir confronté à la dure réalité. Or celui-ci ne va pas faire exception : dans un premier temps, le héros découvre à son réveil que la longue chevelure qu'il rêvait de voir porter à Jill, n'était qu'un leurre, puisque une perruque est sur l'oreiller et qu'il la retrouve les cheveux aussi courts qu'avant. Cette première désillusion ne fait qu'annoncer la principale : alors que les amants s'embrassent, un

⁶⁴ *Brazil*, ou *Aquarela do Brazil* (1936) est une chanson populaire de Ary Barroso devenue hymne officieux du Brésil, et chantant sur un mode élégiaque une terre de rêve et de bonheur, une patrie inaccessible et merveilleuse où les amants sont réunis : « Ah les fontaines murmurantes/ Où j'étanche ma soif/ Où la lune vient jouer/ Ah, ce Brésil joli et métissé! ».

raid de para-militaire surgit par tous les côtés pour se saisir de Lowry et mettre fin à son rêve. McKee analyse l'épisode en des termes scénaristiques, puisqu'il montre qu'il semble combler provisoirement toutes les attentes et répondre à toutes les questions dramatiques; il en fait l'illustration-type de ce qu'il nomme la "fausse fin"⁶⁵. Mais cette analyse tend à montrer que cette fausse fin procède tout autant tenir de ses artifices de mise en scène : par leur excès ils soulignent la fausseté du dénouement et parodient l'aspect édulcoré des fins heureuses. Ils concourent à présenter cette fin comme un illusion, un simulacre; en détournant l'imagerie traditionnelle du happy end, ils la parodient.

Cette parodie de la fin heureuse semble aux antipodes de la « *Love conquers all ending* » que voulait imposer Sheinberg, et telle que Gilliam la nomme avec humour. Comme si l'auteur s'était prémuni par avance des velléités des producteurs, en parodiant le procédé traditionnel du happy end. La "*love conquers all ending*" met en effet en oeuvre tous les clichés du genre, avec sérieux et sans distance. On retrouve Jill, dans un flouté onirique, se promenant au milieu des animaux d'une ferme et semant des graines. Le couple, après les tribulations citadines de la contre-utopie, vit donc désormais à la campagne et a retrouvé les joies simples de la nature. Jill, dans son costume de semeuse, s'apparente à quelque déesse de la fertilité ; par le symbole des graines, elle scelle les retrouvailles avec la paix et esquisse un avenir prometteur. Après ce cadre idyllique, on voit Jill veillant sur le sommeil de Sam dans leur demeure et souriant, l'un incarnant la figure maternelle, et l'autre rappelant plutôt l'innocence d'un enfant. Dernier mouvement : on voit un tableau de Jill et Sam en train de voler, on entre dans le tableau, le thème principal commence, avec les accents triomphants de la gamme majeure. On laisse alors le couple s'élever dans une fin en apogée, jusqu'à ce qu'ils disparaissent dans les nuages. Le panneau de fond durant le générique représente ainsi les nuages et un soleil clair; tableau radieux, résonnant aux yeux du spectateur comme une promesse de paradis.

La deuxième occurrence du jeu avec les attendus du spectateur a lieu lors de la scène de torture, alors que Lowry s'apprête à subir un lavage de cerveau de la part

65 *Story*, Mc Kee, Dixit, p 199.

d'un de ces amis d'enfant, interprété par Michael Palin. Celui-ci en effet, alors qu'il s'apprête avec son instrument, reçoit miraculeusement une balle dans la tête, et du haut de la salle, dans la lumière, munis de grappins, surgissent des hommes armés pour venir à sa rescousse. En terme d'intertextualité, on se situe dans un véritable *last-minute rescue*, et, si l'on se réfère au genre du western, on peut y voir ici une référence au cliché de l'intervention du régiment de cavalerie, surgissant sabre au clair et fanion au vent à la rescousse de malheureux pionniers dont la caravane est encerclée par les Indiens⁶⁶.

Cette impression de cliché est renforcé par la présence sonore d'une marche héroïque, jouée par des cuivres sur la gamme majeure. Le visage de De Niro apparaît alors à l'écran au coté de Sam Lowry, faisant référence à sa *persona* d'homme d'action énergique, mais aussi à sa précédente apparition dans le film. En effet, la dernière fois que le spectateur a vu le personnage de Tuttle -incarné par De Niro- à l'écran, c'était pour un sauvetage où il finissait par dire à Tuttle "Tout va s'arranger" et par faire un clin d'oeil face caméra. L'idée de Tuttle comme sauveteur et justicier se trouvait déjà implanté, et le clin d'oeil associait clairement Lowry et le spectateur dans le besoin d'être rassuré et de trouver un héros aux difficultés développées dans le film. Ainsi, tout est mis en place avec ce *deus ex machina* pour que survienne un happy end célébrant la résistance et l'héroïsme des opposants au système, qu'incarne De Niro et auquel appartient désormais le héros après avoir changé de camp. Mais cette attente est rapidement déçue puisque le sauvetage finit dans le grotesque, par la disparition de De Niro au milieu de papier journal dans un centre commercial, et se convertit en mauvais rêve puisque Lowry se retrouve à nouveau poursuivi. On a, avec ce faux *deus ex machina*, un nouvel exemple du rapport parodique et distancié avec la figure du happy end.

66 Jean-Jacques Sadoux a bien étudié l'élaboration de ce mythe de *La Cavalerie comme instrument de pacification* dans les westerns (cf *supra*).

3. Une fin inconciliable et en suspens

Ces multiples leurre et renversement ne viennent cependant pas annoncer une fin qui soit ambiguë et nuancée, mais bien une fin bifron, schizophrène, comme si la tension entre espoir et cauchemar n'était pas résolue. Comme si le happy end n'était possible que dans la tête du personnage, qui chantonne pour lui-même la chanson.

De fait, le rêve de dénouement heureux de Sam Lowry est rapidement déçu. Alors qu'il s' imagine, après son sauvetage, s'échappant avec Jill et s'établissant avec elle dans une belle vallée, son rêve est brutalement interrompu. Le procédé est d'ailleurs très intéressant car il reflète clairement la tension existant entre aspiration au happy end et cauchemar de la réalité constitutif de *Brazil* et de son protagoniste Sam Lowry. On laisse en effet nos personnages à l'intérieur d'une chaumière et l'on voit la fumée de la cheminée se dissiper dans le brouillard de la vallée dans une manière assez onirique.

Puis, un contre-zoom laisse progressivement apparaître un panorama des montagnes, forme de carte postale et de tableau enchanteur des personnages. Or, à cet arrière-fond rêvé se trouve subitement superposé les visages de ces bourreaux, le directeur du ministère de l'intérieur et le personnage du tortionnaire incarné par Michael Palin. Les deux plans, du rêve et du cauchemar, se trouvent superposés dans une même image.



« la fin rêvée du héros »



et « la fin réelle » de *Brazil* (1985) de Terry Gilliam.

La tension ne se trouve nullement résolue puisque l'assertion que Lowry n'est plus, "is gone", est contredite par ses yeux grands ouverts et sa voix commençant à fredonner la chanson titre de *Brazil*⁶⁷. Aussi, le dernier plan, où l'on voit Lowry assis sur sa chaise torture sur un fond gris, est-il un final oppressant, en raison de son absence de point de fuite notamment. Mais la tonalité macabre est contredite par la gaieté de la bande-son, dont les paroles gaies et les percussions font l'éloge de l'amour et de la joie. Aussi la fin laisse-t-elle planer une totale irrésolution quant à la nature du dénouement. Visuellement, on se situe dans la tragédie; auditivement dans la comédie. L'image contredit le son, laissant le spectateur dans la confusion. Les deux dimensions du film, le rêve et le cauchemar, sont maintenues coexistantes jusqu'à la fin.

Aussi, loin d'un certain manichéisme, l'interprétation de cette fin se trouve-t-elle assez libre.

On peut d'une part estimer qu'est convoqué, par le sacrifice d'une innocente victime, la tradition tragique, sur le modèle d'une Iphigénie qui n'aurait pas été sauvée. Ainsi les perspectives répétées et déçues s'inscrivent dans un désillusionnement d'un sauveur providentiel, et l'on se trouve dans la misère de l'homme sans Dieu. Cette dimension pascalienne peut également se référer à un autre intertexte célèbre y faisant référence : *En attendant Godot*, où la figure de Godot contient dans son onomastique « God » et peut se laisser interpréter comme Dieu, n'arrive jamais. On se trouve alors dans une interprétation résolument pessimiste et une immanence sans dieu, un monde sans transcendance.

D'un autre point de vue, le gros plan sur le visage apaisé de Sam Lowry peut laisser penser qu'il a trouvé une certaine forme de liberté dans le rêve, et qu'il vit sur un autre plan de réalité grâce à la force de l'imagination. Cette autre interprétation s'appuie sur le fait que Sam Lowry semble encore en vie et qu'il fredonne joyeusement la chanson *Brazil*, qui parle précisément d'un paradis perdu, d'un Eden

67

L'utilisation de cette chanson lyrique et enjouée est éminemment paradoxale voire ironique dans ce contexte précis, puisque le personnage, qui vient d'être lobotomisé, ne pourra plus atteindre le bonheur; excepté peut-être dans sa tête. On est dans un contraste et une hésitation constitutive de *Brazil*, entre une chanson lyrique et optimiste, et un final tragique, qui viennent se démentir l'un l'autre. Coexistence impossible qui vient peut-être suggérer filmiquement que tout idéal est inatteignable, que le bonheur n'est jamais ici sur Terre, mais ailleurs dans l'imaginaire.

de l'imagination. Elle s'affirme également par l'omniprésence du rêve comme force d'invasion dans le film.

On ne sait donc en dernier lieu si l'on est en présence d'un aliéné ou d'un imbécile heureux, si l'imagination a mené Lowry à sa perte ou à sa liberté. La fin laisse toutes ces questions en suspens et ne propose pas de solutions définitives aux questionnements soulevés. Elle présente simplement l'imagination comme valeur subversive, dont on ne sait pas si elle a mené le héros à sa perte ou à sa délivrance. La surprise que Lowry soit encore en vie et le fait que la chanson qu'il fredonne continue le long du générique, montant crescendo laisse néanmoins penser que l'auteur du film prône envers et contre tout le rêve et l'imagination, comme force de joie et d'embellissement, face à la trivialité du réel. Cette interprétation s'appuie également sur le fait que la chambre de Sam Lowry, aperçue au début du film, est entièrement tapissée de posters hollywoodiens, notamment de Humphrey Bogart, laissant à penser que son personnage aime à se réfugier dans l'imaginaire et à rêver *d'happy endings* hollywoodiens.

L'examen de cette fin, y compris en suspens, laisse néanmoins apparaître la dimension philosophique que peut revêtir le dénouement comme somme du film. La fin est le moment où le récit peut prendre une autre dimension et chaque détail peut devenir particulièrement révélateur de l'axiologie du film, ainsi que de sa subtile intrication avec l'esthétique du film. Nous sommes en présence d'une fin qui ne donne pas le dernier mot et laisse beaucoup à démêler au spectateur.

Chapitre 2 : *Two Lovers*, un happy end en trompe-l'œil

Un deuxième exemple de complexité narrative et figurative d'un dénouement heureux apparaît dans la filmographie d'un autre auteur américain contemporain, James Gray, avec son film *Two Lovers* (2008). A l'instar de Terry Gilliam, il a connu des difficultés pour détenir le final cut sur un de ses précédents films, *The Yards* (2000). En revanche pour celui-ci James Gray a disposé d'une liberté plus grande, et c'est bien pour des raisons de cohérence interne de l'œuvre que l'auteur a privilégié, face à une certaine norme de fin heureuse des comédies romantiques, un dénouement ambiguë.

1) Construction narrative et figurative du dénouement

James Gray s'est ouvertement inspiré des *Nuits Blanches* de Dostoïevski pour *Two Lovers*. Mais à la différence de la nouvelle russe, où le personnage féminin, Nastenka, était courtisé par deux hommes, dont le protagoniste, nous avons ici un triangle amoureux formé autour de Léonard (incarné par Joaquin Phoenix), devant se décider entre deux femmes, Michelle (Gwyneth Paltrow) et Sandra (Vinessa Shaw). L'une, Michelle, est en quelque sorte l'héritière de Nastenka, à la fois séduisante et

imprévisible ; tandis que l'autre, Sandra, le personnage qu'a inventé James Gray, est sensible et raisonnable. La nouvelle structure va compliquer les choses car le protagoniste a un choix à faire, là où la structure mélodramatique des *Nuits Blanches* faisait que le sort du héros dépendait entièrement de l'extérieur. Ce choix, cette alternative apparaît dans le titre même du film, « *Two Lovers* », et l'auteur va tâcher de conserver la nature déceptive, bien qu'exacte et descriptive, de l'histoire d'amour promise par ce titre.

Agé d'environ 30 ans, Léonard vit chez ses parents et travaille pour son père, à la suite d'une histoire d'amour au dénouement tragique qui l'a ébranlé et l'a poussé à tentative de suicide. Cette situation est présentée dès l'ouverture du film, avec une tentative de suicide du héros depuis un pont de New York. La fragilité émotionnelle du personnage est caractérisée par cet acte originel.

Léonard est tranquillement malheureux, mais il est aussi clairement pris dans une suite de pièges au sens littéral : soutenu par des parents aimants, il travaille dans l'entreprise familial. Ceux-ci conçoivent de beaux-plans pour lui, aussi bien en matière professionnelle que sentimentale, puisqu'il est encouragé à sortir avec Sandra, la fille du gérant de la société avec laquelle l'affaire familiale va fusionner. En rencontrant Michelle, Leonard la voit comme l'occasion de fuir ce monde gris et cloisonné (renforcé par des scènes d'extérieur, dans un New York gris, nuageux et crépusculaire) dans lequel il est enfermé. Néanmoins cette dernière ne l'aime pas, et ne l'accepte que comme une solution de secours, en espérant que l'homme qu'elle aime se sépare de sa femme.

Dans la scène qui précède la séquence finale, Michelle vient de le quitter définitivement pour l'homme qu'elle aime qui vient de se séparer de sa femme : nous sommes à l'apogée de la déception du personnage. En tout état de cause, l'histoire ne devrait plus pouvoir présenter de fin heureuse, selon les attentes du personnage principale. Le paradoxe est pourtant que toutes les conditions vont être réunies pour un happy end dans le dénouement. La scène finale se tient de manière significative un soir de Nouvel An (comme de nombreux dénouements de comédie romantique), et suggère une clôture et un renouveau en même temps, entouré de sa famille et sa petite amie Sandra. Le travail de James Gray va cependant consister à creuser le

sillon de l'histoire individuelle au sein du cadre établi, et à soupçonner la norme hollywoodienne du happy end, par une construction dramatique ouverte.

Après avoir été rejeté par Michelle, Léonard se promène sur la plage, avec la bague de fiançailles qu'il avait achetée pour elle, et qu'il jette sur le sol de dépit. L'environnement sonne « creux » autour de lui : par un léger ralenti, les passants semblent lointains, tandis que la bande-sonore laisse deviner le bruit des bars et de la fête dans un écho lointain, puis laisse place au silence. Le personnage semble se diriger vers la mer et vouloir s'y jeter, pour former un cercle narratif avec la scène d'ouverture. Toutefois Léonard, en essuyant une larme, laisse tomber un gant de sa poche : objet offert par Sandra, son autre « *lover* ». Le gant flotte quelques instants sur l'eau, marquant l'hésitation de Léonard entre deux issues possibles. Il le ramasse finalement, le regarde et prend une décision : il se retourne, récupère la bague qu'il avait lancé sur le sable et rend à l'appartement, où il va l'offrir à Sandra.

2) **Un baiser final manqué**

Dans cette séquence finale, les objets prennent une importance symbolique particulière puisqu'ils relient Leonard aux deux autres femmes. Le gant et la bague, sortie ou non de sa boîte, sont filmés en gros-plan. La bague qu'il a achetée à Michelle a coûté très cher à Leonard : répondant aux normes classiques, il espère qu'elle lui conviendra ; elle est en outre une forme de gage et d'entrée dans son monde « à elle ».

De l'autre côté, la pratique Sandra lui a acheté des gants, indiquant son désir simple de prendre soin de lui. Mais les gants sont également un accessoire d'habillement pour revêtir la peau et donner une image au corps. Le fait que Leonard n'ait pas porté de gants jusque là peut être lu comme un signe du côté brut et insouciant de son apparence du personnage. Lui offrir ces gants peut être interprété

chez Sandra comme une contradiction avec son aspiration à l'aimer comme il est. Ils sont vraisemblablement un signe d'incompréhension de son caractère, d'une envie de le recouvrir ; néanmoins, lorsque Léonard les ramasse finalement, il décide de revêtir ce rôle social qu'elle lui offre.

L'autre élément déterminant dans la mise en scène est constitué par le travail du son : on passe d'un son en sourdine, au silence, au ressac de la mer, avant de revenir à une musique à la guitare, légèrement mélancolique, lors du retour à l'appartement.

Par sa mise en scène dépouillée, James Gray propose une fin nuancée qui préserve les ambiguïtés et les contradictions de l'intrigue, mettant en scène une tragédie ordinaire de la vie et du compromis. Lorsqu'il revient auprès de Sandra, la musique en mode mineur que l'on entend n'est autre celle que l'on entendait la première fois qu'il la rencontra et qu'elle lui témoignait son attention : si Léonard choisit la vie, il le fait sur le thème de Sandra, et le dénouement envoie des signaux mitigés, qui ne laissent pas de doute sur le fait que Gray offre délibérément un happy end amer à son héros. Le héros a l'intelligence de choisir la fille qui l'aime et qui lui reste, et l'union qui est approuvée par les deux familles, qui viennent de fusionner leurs deux entreprises.

Néanmoins ce dénouement confortable et convenu, dissimule en creux une immense déception. Malgré les signes extérieurs de happy end, il n'y a pas happy end pour le héros : il s'agit seulement d'un rite social et de signes extérieurs de richesse. Ce dénouement a été décidé pour lui depuis le début et lui apportera certes une forme de bonheur. Cette scène de clôture est également celle qu'il a tenté de fuir depuis le début et à laquelle il se trouve pourtant ramené, sous le regard compatissant et néanmoins inquiet de sa mère (jouée par Isabella Rosselini).



Two Lovers (2008) de James Gray : « dénouement » et « scène précédant le dénouement ».

La dimension familière mais étouffante du dénouement transparait dans l'appartement familial bondé, débordant d'objets et de personnes, que même les lumières de la fête ne parviennent pas totalement à égayer.

Le happy end auquel nous assistons est construit dramatiquement comme le « plan B » du personnage, puisque nous l'avons vu tout prêt à quitter pour Michelle ; aussi signifie-t-il la résignation plutôt que l'accomplissement. Le baiser final, qui déroge aux canons du happy end romantique, est particulièrement révélateur. Dans cette scène finale, Léonard donne à sa fiancée la bague qu'il avait achetée pour l'autre, ironie passablement dramatique et amère. Puis, dans le dernier dialogue du film, elle remarque qu'il pleure : « *You're crying* », mais il lui répond : « *I'm just happy* ». Les pleurs pour la femme perdue sont présentés comme des larmes de joie à la nouvelle fiancée.

Les deux visages en train de se regarder apparaissent ensemble à l'écran, puis l'un après l'autre, laissant entendre une vision biaisée et différente du dénouement. Le gros plan sur le visage de Léonard, lorsqu'il dit « Je suis heureux », est suivi d'un gros plan sur le visage de Sandra, prenant pour comptant ce qu'il dit puis l'attirant dans ses bras. Puis ils s'embrassent : on retrouve les deux visages dans un même plan ; enfin, on voit le visage de Leonard seul, jetant un regard fugace mais intense à la caméra, établissant une complicité avec le spectateur sur l'épaule de sa petite amie, au moment où ils devraient être en parfaite communion. En réalité, cette scène finale pervertit de manière délibérée tous les signes qui évoquent normalement le happy end, la bague et le baiser, soulignant le paradoxe de la situation finale de Leonard.

3) Un happy end en sourdine

Le happy end dépeint dans *Two Lovers* déroge aux canons du genre, et souligne implicitement le conservatisme de cette clôture du récit : il conserve le personnage à sa place et son rôle habituel et assigné. Ainsi Léonard se trouve-t-il toujours dans cet appartement familial appartenant à un temps révolu, comme l'ont

précédemment souligné Sandra (il lui remémore l'appartement de son enfance « *so nostalgic, it's like the place I grew up* ») et Michelle (à qui il rappelle l'appartement de ses grands-parents). Le changement ou l'évolution lui sont refusés. Le dénouement cache en effet un enjeu social qui traverse toute l'intrigue.

Michelle et son amant sont en effet dépeints comme appartenant à une classe sociale et à une sphère culturelle supérieure à celles de Leonard et Sandra. Ainsi ont-ils leurs habitudes à l'opéra, quand Leonard n'en a jamais entendu. Ils se rendent également dans de coûteux restaurants à Manhattan ; tandis que Léonard, pour sa part, offre à Sandra de sortir au cinéma puis d'aller dans un café local. Au goût de Michelle pour les opéras tragiques - on entend chez elle un extrait du *Manon Lescaut* de Puccini-, qu'elle va voir en compagnie de son amant, répond l'attrait de Sandra pour la populaire comédie musicale *Sound of Music* – décrit, par le site web *Reel Classic*, comme « le *feel-good movie* absolu »- qu'elle regarde avec toute sa famille⁶⁸.

Léonard s'efforce de s'acculturer, d'écouter les mêmes opéras que Michelle et de s'émanciper culturellement ; mais cet élan retombe et il se retrouve rivé à ses origines. Léonard n'a finalement d'autre choix que de s'établir avec la femme du même rang social que lui. Aussi le happy end qui lui est réservé est-il nécessairement conservateur, et sonne comme une fermeture, cloisonnant le personnage dans son décor familial et son milieu d'origine. James Gray souligne avec délicatesse la part de renonciation au bonheur que peut impliquer le happy end traditionnel, auquel bien peu de personnes croient aujourd'hui.

En outre, par le jeu de la référence intertextuelle à *The Sound of Music* suggère une parenté subtile avec une certaine approche cinématographique du happy end : en effet le film favori de Sandra, et que Léonard juge « sous-estimé » était aussi, pour d'autres raisons, un film avec un happy end douteux, situé à l'orée de la deuxième guerre mondiale.

La fin de *Two Lovers* de James Gray appartient à cette catégorie de « happy ends anxieux » dont parle Meyer, à la fois heureuse et inquiète. Les deux films

68 Analyse sociale reprise de Parey, « From Sweet to Bitter », *Happy Endings and Films*, 2010, p.147.

analysés amènent à des résolutions complexes, ouvrant le questionnement du spectateur et interrogeant la norme du happy end, mais il se situent à la marge à Hollywood et ressortent du cinéma indépendant. Il s'agit à présent d'étudier le happy end en tant que figure dominante, au sein d'une tendance contemporaine qui en a fait sa tendance générique : le *feel-good movie*.

Troisième partie :

Culture contemporaine des films à fin heureuse : les *feel-good movies*

Il est difficile de donner une acception précise des *feel-good movies*. Il s'agit en effet d'un phénomène largement hybride et transgenre, qui déborde le cadre unique de la comédie. Il se manifeste en particulier par de nombreuses listes sur Internet, donnant un panel large de films procurant « un moment de bonheur ». Le site référencé numéro un en France sur les *feel-good movies* (significativement nommé *Films de bonheur*⁶⁹) cite ainsi pêle-mêle *Intouchables*, *L'Odyssée de Pi*, *Retour vers le Futur* et *Le Terminal*, à savoir, dans l'ordre : une comédie mélodramatique, un film d'aventure, un film de science-fiction et un *biopic*. Une chose du moins est sûre, la tendance à rechercher un film procurant un moment de bonheur et de détente se répand dans les comportements de spectateurs⁷⁰. Pourquoi néanmoins convoquer ces films dans une étude sur le happy end ? Et quelle

69 cf <http://www.filmsbonheur.com>.

70 Les listes de *feel-good movies* se multiplient sur Internet et le vocable, d'origine anglo-saxon, apparaît de plus en plus utilisé parmi les 20-30 ans.

définition en donner ?

Il nous semble pertinent d'étudier ce phénomène de spectateurs, car il repose sur la promesse d'une fin heureuse et la garantie d'une narration donnant de l'espoir. Notre proposition théorique est de définir les *feel-good movies* comme des films à fins heureuses, des films dont la promesse générique est de proposer à leur spectateur une fin heureuse et euphorisante. Le phénomène des *feel-good movies*, dépassant les genres, se construirait autour d'une téléologie, où l'on franchit les péripéties, l'on évacue les expériences dépressives, pour offrir la récompense finale : le happy end.

Il s'agit de tenter une approche d'un phénomène filmique ne disposant pas, à notre connaissance, d'une littérature dédiée, et prenant pleinement part à la question du happy end. Pour ce faire, nous procéderons à l'analyse de deux sous-genres du *feel-good movie* : la comédie romantique, puis la comédie sportive, à travers le film *Rasta Rockett*, avant de nous intéresser à des approches théoriques tentant d'expliquer cette vogue du bonheur à l'écran.

1. La comédie romantique, un *locus amoenus* de cinéma

a) Un genre à la recherche du bonheur

Bien que le discours des happy ends filmiques ne soit pas univoque, comme il est apparu

jusqu'à présent, ils ont néanmoins comme caractéristique commune de proposer un épisode de réconciliation au terme du récit, qui dénoue les inquiétudes levées lors de l'intrigue et procure un fort sentiment d'espoir. Le point commun des films à happy end serait d'avoir le bonheur pour horizon commun. Dans le cas de la comédie romantique plus particulièrement, il s'agit de la promesse d'un bonheur conjugal ou amoureux.

Sommes-nous en face d'un genre qui promet de l'espoir en amour en échange d'un ticket de cinéma, qui vend du rêve, du simulacre ? En outre, comment soutenir une stratégie narrative défendant l'espoir amoureux à une époque où divorces et familles recomposées sont devenues la norme ?

La structure des comédies romantiques, proposée par le *script-doctor* Billy Mernit à l'usage des scénaristes de comédies romantiques⁷¹ est la suivante, et se décompose en trois actes : « 1. *Meet* : Girl and boy have significant encounters. 2. *Lose* : Girl and boy are separated. 3. *Get* : Girl and boy reunite ». Cette structure en trois actes, « meet-lose-get »⁷² suggère inévitablement l'espoir d'un amour triomphant, et ce que les Américains nomment un final à la « *love-conquers-all* » : « l'amour sort toujours vainqueur ». Cette formule figée de l'amour triomphant dans le dénouement, est-elle l'équivalent adulte de la formule des contes de fée « et ils finirent heureux et eurent beaucoup d'enfants » ? Propage-t-elle une mythologie de l'amour ? Est-elle nécessaire à l'adulte, comme peut l'être l'espoir pour l'enfant selon Bettelheim⁷³ ?

La question de la candeur des comédies romantiques est éclairée par une recherche conduite par l'université Heriot-Watt d'Edinburgh, où le laboratoire de psychologie a cherché à évaluer, entre 2007 et 2008, les effets des comédies romantiques sur les spectateurs. Les résultats de cette recherche ont été publiés et communiqués à la presse britannique⁷⁴ et ont suscité des titres évocateurs tels que « *Roms-coms spoils your love life* »⁷⁵. L'étude évoque en effet le fait que « les spectateurs réguliers de ce genre peuvent être induits en erreur par la promotion cinématique d'attentes irréalistes », à développer une

71 Mernit, Billy, *Writing the Romantic Comedy*, New York : Harper Collins, 2000, p.13.

72 « Rencontre-Perte-Reconquête » (N.D.L.R.).

73 En réactualisant un objet de peur à l'intérieur du récit où le héros connaît un dénouement heureux, "l'enfant trouve ses aspirations exprimées et réalisées à travers les actes du héros" Bettelheim

74 Johnson, Bjarne, *A Content Analysis of Hollywood-produced Romantic Comedy Feature Films*, Heriot-Watt University, 2008.

75 Site de la BBC, 16 décembre 2008.

foi excessive en une prédestination à l'amour. Le Dr Bjarn Holmes commente ainsi son étude pour la BBC : « *The problem is that while most of us know that the idea of a perfect relationship is unrealistic, some of us are still more influenced by media portrayals than we realise* » ⁷⁶. Cette recherche en psychologie montre que le média populaire qu'est le cinéma, répand des pré-conceptions erronées chez les spectateurs au sujet de l'amour et du bonheur, notamment l'attente messianique et surinvestie du « coup de foudre ».

Un aspect retient particulièrement notre attention, et se situe dans la première étape du projet de recherche de Herriot Watt. On y demande à un groupe d'étudiant de regarder des comédies romantiques des années 2000, tandis qu'on demande au reste du panel de visionner uniquement des films de David Lynch. Le résultat, relativement cocasse, montre que ceux exposés aux comédies romantiques se sont trouvés, quelques jours après l'expérience, beaucoup plus sujet à croire en l'amour prédestiné que les spectateurs de Lynch ! Cela rappelle le thème bien connu de *La Rochefoucauld* : « Il y a des gens qui n'auraient jamais été amoureux s'ils n'avaient jamais entendu parler de l'amour. » A la différence près que ce n'est plus la littérature, mais le cinéma qui instille le poison d'amour.

Il est intéressant de constater que si les intrigues de comédies romantiques sont souvent convenues, et les happy ends pré-ordonnés, le genre parvient néanmoins à surprendre et à créer du neuf avec de l'ancien. Prenons l'exemple d'un classique des années 1980 : *When Harry met Sally* (1989) de Rob Reiner, avec Meg Ryan et Billy Cristal. Le film est encadré, au début et à la fin, par des discours de personnes âgées expliquant comment ils se sont rencontrés et ont préservé leur amour après des années de mariage. L'idée promue est que les nouvelles générations ont perdu le « philtre d'amour » et la recette du mariage. Le personnage de Sally est hanté par cette recherche du bonheur, tandis qu'à l'inverse le personnage de Harry est présenté comme un sceptique après plusieurs déboires amoureux.

La recherche anxieuse du bonheur est ainsi thématifiée comme l'objet même de l'intrigue, le suspense étant de savoir la vision de quel personnage va l'emporter à la fin. Un exemple de conflictualité transparait entre les deux protagonistes, précisément dans l'interprétation d'un grand classique, *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz, et de son dénouement. Harry soutient qu'Ilsa, jouée par Ingrid Bergman, est désespérément amoureuse de Rick, tandis que Sally estime qu'elle est simplement pragmatique à la fin, et

76 « Bien que la plupart d'entre nous sachions que l'idée d'une relation parfaite est irréaliste, le problème est que nous sommes plus influencés que nous le pensons par les portraits présentés par les arts et les médias » (N.D.L.R.)



When Harry Met Sally (1988) de Rob Reiner : « divergences sur le dénouement de *Casablanca* ».

et qu'elle a raison de ne pas passer « le reste de sa vie à Casablanca mariée à un tenancier de bar ». La question cruciale, dans ce dialogue de milieu du film, étant : est-ce qu'un homme et une femme qui sont en tel désaccord sur la scène finale d'un chef d'œuvre cinématographique, peuvent s'aimer et espérer un happy end ?

Certes, la rime de leurs deux noms (Harry et Sally) au sein du titre, ne laisse guère de doute sur l'issue romantique du film. Néanmoins, le film de Rob Reiner offre une place importante au doute, et à certain désenchantement contemporain vis-à-vis d l'amour. Le protagoniste va ainsi briser toutes les règles établies lors de sa déclaration d'amour finale. Il se présente en jean et mal coiffé à une fête, loin du cliché du prince bien vêtu, et Sally elle-même est déguisée en femme de chambre, laissant entendre un destin de vieille fille qui se dessine. Et si le cadre environnant de la fête de Nouvel An est conforme aux canons du genre, Harry va se livrer à une parodie de déclaration :

« Je t'aime (...) J'aime quand tu as froid par 22 degrés. J'aime que tu prennes une heure et demi pour commander un sandwich. J'aime cette petite ride que tu as au-dessus du nez quand tu me regardes comme si j'étais un fou (...) Ce n'est parce que je suis seul. Ni parce que c'est le Nouvel An. Je suis venu ce soir car quand tu te rends compte que tu veux passer le reste de ta vie avec quelqu'un, autant que le reste de ta vie commence maintenant ! » Cette déclaration d'amour s'effectue par antithèse, et Sally elle-même va lui répondre qu'elle le hait avant de l'embrasser, déjouant les attendus du genre. Malgré tout le doute qui environne la recherche de l'amour, Harry et Sally retrouvent la recette perdue de l'amour qui fait dire à l'une des voix-off au début du film « Je l'ai senti. Comme quand tu sais lorsque tu sens un bon melon ». Une comédie romantique peut ainsi proposer une recherche problématique du bonheur, auto-réflexive et cynique.

a) *Locus amoenus* amoureux

Derrière l'apparente fixité du schéma « rencontre-séparation-retour », la comédie romantique dissimule une grande variété d'intrigues. Les « *Romantic Comedies* » ont pour ressort une forme de répétition dans la variation : « le confort du rituel combiné au

piquant de la surprise »⁷⁷, selon la belle formule de Linda Hutcheon. Mais elles ont également pour décor invariable et mythique un *locus amoenus*⁷⁸. Pourquoi reprendre ce terme associé aux Bucoliques et à la peinture de la Renaissance ? Car il semble bien correspondre à l'espace créé par la comédie romantique, à la fois réel et fantasmé, espace propice à la découverte de soi et à l'amour.

Des critiques littéraires comme Northop Frye expliquent que Shakespeare a repris ce décor qui fait l'arrière-fond des peintures du *quattrocento*, pour en faire le support de l'éveil du sentiment amoureux dans ses comédies⁷⁹. Shakespeare déplace les sujets amoureux inexpérimentés de leur décor accoutumé, la cour, pour les amener dans un décor pastoral où ils apprennent à découvrir leur cœur et à écouter la nature en eux, puis les ramène à la ville, dans leur giron social, plus mature et sûr de leurs sentiments. On pourrait transposer ce décor propice à l'amour, aux comédies romantiques, qui possèdent leurs propres décors de prédilection : New York, Paris, Rome, Londres...

Elles trouvent dans les villes leur propre environnement conducteur, où peuvent opérer les miracles. Sans doute parce que l'environnement urbain est proche du quotidien de la plupart des spectateurs, mais aussi parce que sont convoquées des villes ayant une aura mythique, par l'histoire et le cinéma-même. Ainsi, New York est la ville par excellence qui cristallise l'amour, des comédies de Woodie Allen *Annie Hall* (1977) et *Manhattan* (1979) à des films plus récents comme *Un Amour à New York* (2001).

Le *locus amoenus* est un espace propice au happy end. En effet les personnages sont pris dans un espace d'*otium*⁸⁰ et d'enchantement où ils peuvent entièrement se dédier à leur relation amoureuse.

Les aspects fastidieux de la vie, et notamment le *labor*, sont totalement éludés, pour permettre de construire un monde de fantaisie uniquement focalisé sur l'amour. En même temps, à travers l'espace concret de la ville se dessine un rapport concret avec l'expérience des spectateurs.

Comme le dit Célestine Deleyto:

77 Hutcheon, *The Theory of adaptation*, New York, Routledge, 2006, p.6.

78 « Lieu agrééable » en latin. Idée suggérée par Deleyto in « The happy ending and the magic cityscape of contemporary romantic comedy », *Happy endings and films*, Paris, Houdiard Editeur, 2010.

79 Frye, *Anatomy of criticism : Four Essays*. Princeton, 1957, p.37.

80 « Loisir actif », chez les Latins.



Collection privée du palais Benrath de Düsseldorf: peinture de « locus amoenus ».

« *Hollywood cinema gave immediate visibility to the modern cities which, in the cinematic versions of the genre, shed their connotations of alienation and oppressions and replace them by, or sometimes, juxtaposed them, with meanings of protection and liberation of desire (...). Everyday life can still be discerned, and is often appealingly portrayed in these films, but the ordinarily easily blends with the extraordinary, the fantasy of untrammelled desire becoming all the more powerful because it does not take place in far-away, exotic places but in rather promoted and celebrated surroundings.* »⁸¹

Le cinéma hollywoodien s'est rapproché de la vie des citadins, a gardé une toile de fond commune et des rites issus du quotidien du spectateur. Ce faisant il réussit le miracle d'associer, d'imbriquer le merveilleux dans le quotidien, de donner foi à la fantaisie. Dans une certaine mesure, le *locus amoenus* hollywoodien parvient à un équilibre, en faisant signe à des épisodes de la vie concrète des spectateurs tout en développant un récit de conte de fée. Par un cadre charmant et familial, il fait croire et donne foi au happy end.

En outre ce lieu de désir est propice à la maturation du personnage principal et à sa transfiguration. Elle est l'occasion, par une expérience magique où il se concentre sur ses sentiments, à une trajectoire initiatique où il va grandir dans l'amour et devenir plus adulte dans sa vie sentimentale. L'exemple que l'on peut prendre est celui de *My Best Friend's Wedding* (1997), avec Julia Robert et Rupert Everett. Le personnage principal, Julianne, qui vit à New York, découvre que Michael, l'homme qu'elle aime, va se marier dans trois jours à Chicago et décide d'aller saborder le mariage et de reconquérir son ex-amant. Curieusement, l'effet du cadre magique de cette ville, n'est pas tant de permettre à l'héroïne de reconquérir son amant, mais de la couvrir, et de l'inciter dans cet otium centré sur l'amour, à grandir. Chicago est d'une part une ville de comédie romantiques depuis le début des années 1990 (avec *I love trouble*, en 1994), mais en outre elle est la capitale des sciences sociales, et elle va permettre au personnage de côtoyer d'autres

81 « Le cinéma hollywoodien a donné une visibilité immédiate aux villes, qui dans la version cinématographique de ce genre, ont perdu leur connotation d'oppression et d'aliénation, pour les remplacer par un sentiment de protection et de libération du désir (...) La vie quotidienne transparait encore et est régulièrement dépeinte dans ces films, mais l'ordinaire cède facilement la place à l'extraordinaire, à la fantaisie du désir, d'autant plus puissante qu'elle ne se situe pas dans de lointains ailleurs mais prend place dans un environnement familial » (N.D.L.R) Ibid., p.135.

discours sur l'amour et les genres. Le personnage va finalement opérer une trajectoire dramatique où il ne va pas obtenir le happy end au sens attendu (la reconquête de l'aimé), mais plus en une reconquête de soi et de l'amitié. Il ne fait pas de doute que la dernière scène où Julianne danse avec son ami homosexuel George alors que l'homme qu'elle aime vient de se marier, est une fin heureuse du point de vue de Julianne. Deleyto commente ce récit d'apprentissage amoureux : « *My Best Friend's Wedding is a romantic comedy with a happy ending whose magic space protects its protagonist in her search for what the text considers a richer and more mature attitude towards love and desire* »⁸². Le personnage délaisse le cliché coutumier aux comédies romantiques, de la pression et des anxiétés environnant le désir hétérosexuel, pour finalement se consacrer à l'amitié, plutôt qu'à l'amour.

b) Le baiser hollywoodien

Le contexte de la comédie romantique évoque généralement la scène du baiser final, venant couronner avec romantisme l'intrigue. Le spectateur est ainsi laissé en suspens, sur un dernier baiser, figurant un moment d'intense bonheur figé dans l'éternité. L'image du « *final kiss* », constitue l'un des *topoi* par excellence, d'Hollywood en général, et de la comédie romantique en particulier, couronnant tel une image d'Épinal l'union finale du couple hétérosexuel, et préfigurant le mariage.

Ce baiser est également le point d'orgue du happy end et vient classiquement clore l'intrigue de la comédie romantique. Pour Krutnik, Neale et King⁸³, cet attachement à l'image romantique du couple, et ce rituel de l'image finale du couple s'embrassant, est le

82 « *Le Mariage de mon meilleur ami* est une comédie romantique dans laquelle l'espace magique protège la protagoniste dans sa recherche, de ce que le film considère comme une attitude plus riche et mûre à l'égard de l'amour et du désir » (traduction personnelle) Ibid. p.111

83 Krutnik, Frank, Neale, *Popular Film and Television Comedy*, Londres, 1990.

reflet d'une idéologie patriarcale, qui comme dans les contes de fée vise à la perpétuation de l'espèce (« ils vécurent heureux et *eurent beaucoup d'enfants* ») ; elle serait la marque du conservatisme du genre.

Or depuis une vingtaine d'années, la convention du happy end dans les comédies romantiques hollywoodiennes semble avoir changé et aller à contre-pied de cet imagerie de carte postale ; les intrigues tendent vers moins de codification, plus d'ambivalence et, narrativement, le genre semble avoir de plus en plus de difficulté à promouvoir un idéal non-problématique concernant l'amour romantique⁸⁴. L'amour est progressivement dissocié du mariage, et progressivement associé à la séparation et au divorce, y compris en clôture du film, dans des comédies que l'on peut néanmoins qualifier de romantiques, telles que *La Guerre des roses* (1989) et *The Break-Up* (2006).

Autant dans les comédies romantiques hollywoodiennes classiques, le mariage marquait la fin du film ; autant récemment il en marque souvent le début. Pour la critique féministe Molly Haskell, le cinéma hollywoodien classique, de 1930 à 1960, choisissait à dessein de ne pas poursuivre l'histoire et d'éluder le mariage, dans une stratégie d'escamotage des peurs conjugales, laissant le couple sur un beau baiser final. Selon elle, cette image triomphante et réconfortante du couple vise à gommer « *les faits et les peurs qui émergent avec la conscience de la Fin - les vicissitudes du mariage, le changement des individus, le divorce, la dépression et la mort finale* »⁸⁵. Comme s'il s'agissait d'adoucir le noir qui vient avec le mot « Fin », qui laisse le spectateur dans l'inconnu, pour rassurer l'individu et laisser entendre, comme dans les contes de fée, que tout finira bien ; pour le laisser sur une image tangible et optimiste, équivalente à la formule figée « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants ».

Le cinéma hollywoodien classique avait envisagé les failles et les fêlures du mariage, mais à chaque fois dans la perspective de les résorber et de les résoudre, dans la tradition des comédies de remariage,⁸⁶ classiquement étudiées par Stanley Cavell, mais aussi dans quelques comédies des années 1960 comme *American Style*. Cependant, avec le Hollywood post-classique émerge le sous-genre de la comédie de divorce. Le mariage n'est plus le point de départ mais le point d'arrivée. Ainsi que le dit la plaquette DVD du film *The*

84 Thèse soutenue par Pardos dans « The Boundaries of Narrative Closure in Hollywood Romantic Comedy », *Happy endings and films*, Paris, Houdiard Editeur, 2010.

85 Haskell, *From Reverence to Rape : The Treatment of Women in the Movies*, Chicago, 1987, p.2.

86 Dans les films des années 1920 à 1940 essentiellement, avec *Why Change Your Wife* de Leo Mc Carey, *The Awful Truth*, *The Philadelphia Story*, *His Girl Friday*.

Break-Up, dans sa version espagnole : « *El final es solo el principio* ».

Cette stratégie d'aboutissement du baiser hollywoodien est très bien analysée par Denis de Rougemont dans son chef-d'oeuvre *L'Amour et l'Occident*. Après avoir étudié le mythe de l'amour-passion, intimement lié à la mystique, depuis Tristan et Yseult et l'hérésie cathare, il observe la vulgarisation du mythe qui s'opère avec la culture de masse. Le mythe n'est plus lié à une idée de sacrifice et d'au-delà : « on veut *jouir* du mythe sans le *payer* trop cher »⁸⁷. Le mythe est devenu profane. Le meilleur exemple de cette nouvelle rhétorique de l'amour apparaît pour Rougemont dans les films sentimentaux hollywoodiens de l'entre-deux-guerres, qu'il analyse ainsi :

« Peu de genres plus strictement conventionnels et rhétoriques que le film américain des premières années de l'entre-deux-guerres. C'était l'époque du *happy end* : tout devait aboutir au long baiser final sur fond de roses ou de tentures luxueuses. Or cette figure de style n'est pas sans relation avec le mythe au dernier stade de sa déchéance. Elle exprime à la perfection la synthèse idéale de deux désirs contradictoires : désir que rien ne s'arrange et désir que tout s'arrange – désir romantique et désir bourgeois. La profonde satisfaction que produit à coup sûr le *happy end* provient précisément du fait qu'il libère le public de ses contradictions intimes »⁸⁸.

Le baiser se situe au croisement de deux exigences, bourgeoise et romantique, et parvient à les réconcilier dans une délicieuse ambiguïté. La « synthèse idéale » dont parle Rougemont, vient qualifier ce tour de force rhétorique qui permet de clore l'intrigue en satisfaisant à la fois aux exigences de l'amour romantique (tendu vers le désir) et de l'amour bourgeois (tourné vers le mariage). Elle vient achever l'intrigue, faite d'obstacles et d'empêchements qui entretiennent le désir romantique ; cette accumulation d'obstacles tend à la limite vers « la mort, le renoncement aux biens terrestres » ; mais cette dimension est rejetée par un dénouement apaisant, une catharsis heureuse : le happy end. Le baiser vient juste à la fin pour supprimer les obstacles et couronner l'amour ; en cela il satisfait les romantiques ; en même temps, par sa dimension métonymique, il préfigure l'union du couple et le mariage, satisfaisant les bourgeois. Il s'agit de « supprimer l'obstacle à temps, ce qui amène par définition la fin du roman et du film : « et ils eurent beaucoup d'enfants » signifie qu'il n'y a plus rien à raconter » après dans les contes. Pour les films romantiques,

87 *L'Amour et l'Occident*, Plon, 1939, p.199.

88 Ibid.

c'est le baiser en gros plan qui vient « bouch(er) l'écran et referm(er) la fenêtre de l'imagination », dans une atmosphère poétique qui « dissimule le passage à la vie quotidienne, et compense la déception du romantique par le soulagement du bourgeois »⁸⁹.

Si cette ambiguïté du baiser final, entre romantisme et conservatisme, peut expliquer sa pérennité, en tant que figure de style, dans les comédies romantiques hollywoodiennes, force néanmoins est de constater que le genre a changé et que ses dernières évolutions ont des valeurs autres que conservatrices. La chercheuse Manuela Ruiz Pardos observe ainsi, dans les vingt dernières années, une inflexion des comédies romantiques vers les valeurs plus larges de l'amitié et de la famille, comme un refuge face à un couple mis à mal⁹⁰. La satisfaction peut désormais être procurée par autre chose que le frisson du baiser final, et le dénouement de films récents tels que *My Best Friend's Wedding* (déjà évoqué), *Clueless* et *The Truth About Cats and Dogs*, présente l'amitié comme une issue de secours face à une crise contemporaine de l'amour hétérosexuel, où l'héroïne fait le choix final de l'amitié féminine :

*« In the light of the contemporary hesitation about the validity of love and the growing scepticism surrounding romantic ideals in Western culture, Hollywood romantic comedy has begun to explore new spaces where emotional satisfaction can also be attained beyond the traditional sphere of romance. »*⁹¹

La convention du happy end n'est plus restreinte au populaire « et ils vécurent éternellement heureux » proposé par l'image du baiser final et de la formation du couple ; d'autres clôtures narratives, centrées autour de l'amitié et de la famille, viennent enrichir sémantiquement et rhétoriquement la convention populaire du happy end.

89 Ibid, p.200.

90 Voir *supra*.

91 « A la lumière de l'hésitation contemporaine sur la validité de l'amour, et du scepticisme croissant sur les idéaux romantiques dans la culture occidentale, les comédies romantiques américaines ont commencé à explorer de nouveaux espaces de satisfaction émotionnelle hors de la sphère traditionnelle de la romance » (N.D.L.R.) Ibid, p.220.

2) Un *feel-good movie* d'aventure : *Rasta Rockett*

Après avoir analysé la rhétorique érotique et sociale des comédies romantiques, nous nous proposons d'étudier un autre type de *feel-good movies*, destiné à un public *a priori* plus masculin : les films de sport et d'aventure. Il s'agit de l'autre versant du même phénomène, et il est du reste vraisemblable qu'un genre transverse possède sa propre segmentation à destination de différents publics.

Bien que schématique, cette distinction semble nécessaire, entre les films laissant libre cours aux jeux de l'amour, et ceux évoquant les jeux de la guerre, dans la forme ritualisée du sport ou de l'aventure. Les deux sous-genres émanent d'une ambition commune à créer des films à fin heureuse, des contes de fée pour adulte. S'ils disposent d'un schéma narratif similaire, consistant à dépasser un *climax* dépressif dans un dénouement en apothéose, ils divergent néanmoins dans les valeurs prônées, les premiers étant plus tournés vers les valeurs du couple tandis que les seconds sont des aventures axées sur des valeurs plus viriles, tournant autour de l'héroïsme, tant individuel que collectif.

Ce sont ces valeurs que nous nous proposons d'analyser ici à travers l'analyse d'un film de sport, *Rasta Rockett*, sorti en 1994. Fondé sur l'histoire vraie de quatre Jamaïcains ayant participé aux Jeux olympique de Calgary en 1988, en bobsleigh à quatre. Le film est devenu l'une des comédies les plus populaires des années 1990, dégageant 155 millions de dollars de recette pour sa seule exploitation en salle⁹². Son statut de film culte, son succès planétaire mais aussi et surtout son happy end en font un *feel-good movie* archétypal.

92 Source *Imdb*.

a) Un cheminement épique

Le film de sport constitue, d'une certaine manière, la version profane de l'épopée – de la même manière que la comédie romantique pouvait constituer la version profane du mythe de l'amour pour Denis de Rougemont. L'épopée a pour vocation à créer des héros. L'*Illiade* d'Homère nous décrit ainsi les hauts faits d'Achille et d'Hector, présentés comme des modèles d'héroïsme et de vertu guerrière au lecteur-auditeur. Ils sont l'objet de notre admiration et dépassent la condition d'hommes, étant élevés à la stature de héros ou de demi-dieux. En quoi cette rhétorique épique peut-elle se retrouver dans une comédie d'aventure américaine de la fin du XXe siècle ?

Résumons brièvement l'histoire de *Rasta Rockett* avant d'engager son analyse par le biais du modèle épique. Le film raconte l'aventure de quatre Jamaïcains, ayant fait le pari insensé de participer aux Jeux d'hiver de Calgary, pour accomplir leur rêve de participer à une compétition olympique. Il prend pour décor les quartiers pauvres de Kingston, en Jamaïque, et se focalise sur le destin de quatre personnages, rapidement qualifiés de « losers » ou de marginaux dans l'intrigue. Le héros, Derice Bannock, se caractérise par la promesse faite à sa femme de participer à la finale des Jeux olympiques du 100m : en termes épiques, on peut dire que c'est son grand espoir, sa quête.

Il va rapidement être déçu par une chute collective dans la qualification aux Jeux Olympiques : c'est l'incident déclencheur de l'intrigue. Le héros voit tous ses espoirs s'écrouler, et doit rapidement se réorienter vers un autre sport, le bobsleigh, pour accomplir son rêve olympique. Il va devoir pour cela convaincre deux autres coureurs de 100 mètres, emportés avec lui dans la chute, ainsi que son meilleur ami, afin de former une équipe de bobsleigh à quatre.

Les deux autres coureurs partagent avec lui le rêve de participer aux Jeux Olympiques, mais ont des objectifs différents. Le premier Junior Bevil, est en conflit avec un père dominateur, qui veut le voir devenir avocat ; il va devoir, durant l'histoire, le convaincre et s'affirmer face à lui. Le second, Yul Brynner, personnage de anti-héros, physiquement imposant et antipathique⁹³, a lui un idéal négatif, quitter son pays, et un rêve

93 Malicieusement prénommé en hommage à l'acteur Yul Brynner.

individualiste, devenir riche ; il ne s'associe au groupe que par intérêt personnel, et va bientôt devoir apprendre les vertus du collectif au fil de l'histoire.

Le dernier protagoniste, Sanka, l'ami du héros, est quant à lui présenté comme le champion d'un sport peu sérieux, le *push kart*, sorte de course automobile dans des caisses à savon ; dès la scène il est présenté dans l'échec, puisqu'il échoue à gagner un septième titre d'affilée, suite à une sortie de virage.

Tous les quatre vont être réunis par le personnage principal, Derice Bannock, pour poursuivre un rêve avorté de Jeux olympiques et l'accomplir dans une autre discipline que l'athlétisme, le bobsleigh. Il s'agit pour les quatre personnages de transmuter une expérience de déception en un objectif commun et positif : l'histoire va raconter ce changement, cet effort de tous les instants pour renverser des circonstances défavorables et arrêter de douter de soi. La dynamique du happy end va opérer dès cette introduction, pour s'efforcer de « changer la boue en or » au fil du récit. Elle se retrouve par exemple exprimer en termes métaphoriques dès la scène inaugurale du film, où Derice doit s'entraîner dans des circonstances particulièrement défavorables, avec des enfants comme assistants, des pierres comme *starting blocks*, et un cordon de papier toilette comme ligne d'arrivée : il réalise malgré tout sa course avec le sourire, faisant contre mauvaise fortune bon cœur.

Mais elle est également constamment thématifiée par les dialogues, qui placent la victoire, l'échec et l'estime de soi en enjeu central : « Est-ce que l'expression : 'Laisser tomber' te dis quelque chose », demande Sanka à Derice ; les personnages trinquent tous ensemble « A la réalisation de (leurs) rêves »... Derice notamment, dans la scène qui suit la chute, présente les Jeux Olympiques comme « le but de (sa) vie » au directeur sportif jamaïcain, qui va à ce moment-là lui proposer une alternative : le bobsleigh, en quelque sorte le *deus ex machina* qui va lui permettre de sortir de l'impasse. Par ailleurs, dans de nombreuses scènes, les quatre sportifs vont devoir affronter les vexations et les moqueries de la société : la police les arrête, ne croyant pas qu'il s'agisse réellement de l'équipe de bobsleigh de Jamaïque ; les patrons sollicités comme sponsors leur refusent le soutien, leur riant au nez ; les sportifs les accueillent dans un silence glacé la première fois qu'ils viennent s'entraîner ; et la direction olympique veut les disqualifier au milieu de la compétition, sous prétexte que leur présence n'est pas sérieuse et serait « négative pour l'image de marque du bobsleigh ».

Cependant, le moment le plus représentatif de ce rejet généralisé est sans doute l'épisode du country club, où les Jamaïcains sont mis au ban et accueillis comme des étrangers, dans un dialogue de bienvenue teinté de racisme : « Vous n'êtes pas chez vous ici », leur dit le capitaine de l'équipe de RDA en leur montrant la porte.

Cette quête de l'estime de soi est également sensible dans la scène du miroir, mettant en scène Junior Bevil et Yul Brynner. Junior est un personnage effacé, qui refuse d'affronter son père et de lui avouer qu'il a préféré participer aux Jeux olympiques, plutôt que de prendre le poste d'avocat d'affaire que celui-ci lui a trouvé. Yul Brynner lui demande ce qu'il voit dans le miroir, puis il lui suggère de se répéter une incantation : « Je suis fier, je suis fort, et je ne me laissé dicté par personne ce que je dois faire », qui est ridiculisée la première fois que Junior l'utilise hors de contexte face au capitaine de la RDA, qui lui envoie un coup de poing ; mais qui va, la fois suivante, dans la rencontre déterminante avec le père, soutenir sa détermination. Junior parvient en effet dans cette scène à s'affirmer et à revendiquer devant son père que « le plus important dans l'existence, c'est de suivre sa vocation », lui déniait le droit de « construire (son) avenir »⁹⁴. Le personnage vient de s'émanciper et de gagner l'estime de soi, après un difficile échange verbal.

La quête d'identité des personnages se fait contre le rire social, qui, comme le qualifie Bergson, vise à faire rentrer l'individu dans la norme. La dynamique du *feel-good movie* consiste à renverser ce rapport de force et à conquérir l'auditoire en même temps que l'estime de soi. Ainsi Sanka, devant l'accueil glacé réservé à leur équipe, demande à Derice : « Pourquoi n'a-t-on pas la cote ? », qui lui répond : « C'est parce qu'on est différents, et les gens ont peur de ce qui est différent », dans un éloge lapidaire de la singularité. L'histoire de *Rasta Rockett* consiste en l'affirmation de cette différence.

b) Un happy end dans la défaite

L'analyse de la mise en scène et de la construction dramatique de la fin du film revêt une importance particulière pour comprendre le procès héroïque à l'œuvre, qu'il s'agira d'analyser précisément. La séquence finale peut se découper en trois parties : la course en

94 1h16 dans le film.

elle-même, la chute qui brise les espoirs, puis le redressement. Les causes de l'échec final sont déjà connues du suspense (un matériel défailant et vétuste), et la scène finale va intensifier le suspense de la chute annoncée. La mise en scène de la course joue sur le montage alterné entre le boulon proche de lâcher, et les scènes de détermination des sportifs et d'encouragement des commentateurs et spectateurs ; maintenant la tension entre la menace imminente et l'apparent succès. Les commentateurs s'enthousiasment : « On dirait qu'ils ont fait ça toute leur vie ! » ; alors que le spectateur voit les ressorts de l'échec déjà en place. On se situe dans une structure tragique, dans laquelle les promesses de succès du public résonnent comme de l'ironie tragique ; et l'inévitable arrive finalement, quand le boulon lâche et que le bobsleigh se retourne, comme poussé par une fatalité.

Néanmoins, la séquence ne s'en tient pas à la chute, ni à la deuxième partie, la déception qui s'ensuit ; un troisième mouvement s'amorce où les quatre personnages se relèvent et veulent aller au bout de leur but, en portant leur bobsleigh jusqu'à la ligne d'arrivée. Ils sont alors applaudis par leur adversaire du saloon, le capitaine de l'équipe de RDA, puis par le père de Junior, qui s'opposait au rêve sportif de son fils, puis progressivement par tous les spectateurs et les sportifs. La séquence s'achève ainsi sur une troisième phase que l'on pourrait qualifier de reconnaissance. Les personnages sont reconnus dans leur dignité, y compris par leurs adversaires et leurs détracteurs. Leur rival de RDA vient les féliciter : « Bravo la Jamaïque, rendez-vous dans quatre ans », leur octroyant la reconnaissance sportive. L'encart final du film insistera également sur cette dimension égalitaire et cette conquête démocratique de l'équipe jamaïcaine :

« They came back to their country... as heroes.

Four years later they came back... as equals ».

Comme si les protagonistes étaient les héros d'une sorte d'indépendance de la Jamaïque, en dépit de la défaite sportive. La dynamique tragique a ainsi été inversée par cette dernière partie, où les protagonistes prennent leur bobsleigh sur les épaules, et vont fièrement à pied jusqu'à la ligne d'arrivée. Ils ont atteint à une valeur supérieure à la victoire, qui ressort de l'estime de soi, et que leur entraîneur leur prônait déjà avant la course finale : « Gagner une médaille d'or c'est fantastique, mais si tu ne vaux rien sans ta

médaille, tu ne vaudras pas plus avec ». On a paradoxalement un happy end sans happy end, une victoire sans victoire.

A la manière du film de boxe *Rocky* (1976), de Sylvester Stallone, l'échec sportif est transmuté par une dernière scène où toute la dignité humaine du personnage et son héroïsme sont mis en lumière. Dans cette dernière scène, les personnages parviennent ainsi à la reconnaissance, au terme d'un parcours que l'on peut qualifier de récit d'apprentissage. Cette conquête est également symbolisée par l'attitude des commentateurs à leur égard : le premier jour de compétition, ils les accueillent comme des étrangers qui n'ont pas leur place dans la compétition ; le deuxième jour ils louent leur talent ; le troisième, ils vibrent avec eux et portent ostensiblement le maillot de la Jamaïque.

D'un point de vue dramatique, comment ce renversement de perception a-t-il été opéré ? On pourrait tout d'abord remarquer qu'il a été préparé : nous avons suivi les personnages dans leur premier échec sportif, puis dans leur entraînement pour en arriver jusque là ; ensuite nous avons suivi les personnages dans leur ascension. Mais ce qui fait l'efficace de ce dénouement, c'est probablement l'échec, la chute : elle le rend réaliste (aucun triomphalisme) et surtout elle génère sympathie et empathie chez le spectateur. Elle fonctionne comme une accroche émotionnelle, un hameçon, qui capte le spectateur, avant de lui procurer une décharge de plaisir finale, lorsque les Jamaïcains sont applaudis par tout le public. Suite à cette identification émotionnelle, c'est un peu lui aussi qui se sent applaudi et reconnu.

Il semble à cet égard tout à fait significatif que la société Coca-Cola (dont l'accroche est « Ouvre un Coca, Ouvre du bonheur » et dont la communication est basée sur le bonheur) ait choisi le film pour ses placements publicitaires. La publicité la plus évidente a lieu à un moment significatif, où l'équipe se choisit un slogan pour revendiquer ses origines : « Cool rasta ! », et où ils se font la promesse de « rester eux-mêmes ». Lors de ce serment de mousquetaires, ils trinquent avec des bouteilles de Coca-Cola, « à la réalisation de (leur) rêve ! ». La marque a pu estimer le film à même de véhiculer l'image de marque, empreinte de bonheur et de conciliation, qu'elle souhaite communiquer au public⁹⁵.

95 Le site « Coca Cola France » détaille la communication du groupe, basée sur le bonheur, depuis « Always Coca Cola » (1990), jusqu'à la « Positive Attitude » (2000) puis « Open Happiness » (2009).



Rasta Rockett (1994) de John Turteltaub : « la victoire dans la défaite » et « le placement de publicité de Coca-Cola ».

Par ailleurs, cette dynamique de la fierté retrouvée, de l'obstacle surmonté, ce basculement du tragique au comique, transparaît dans la chanson finale du film « I Can See Clearly Now », composée par le musicien jamaïcain Jimmy Cliff. Le premier couplet évoque des tourments passés, des obstacles laissés derrière soi :

*« I can see clearly now the rain is gone
I can see all obstacles in my way »*

Le deuxième couplet marque le passage de la peine passée, à une joie sans mélange :

*« Oh yes, I can make it now the pain is gone
All of the bad feelings have disappeared
Here is the rainbow I've been praying for
It's gonna be a bright, bright sunshinin' day »*

La chanson décrit métaphoriquement le passage de l'ombre à la lumière à l'œuvre dans *Rasta Rockett*.

c) Contes de fée pour adultes ?

Les *feel-good movies* sont des films que l'on choisit pour leur happy end, leur promesse de rire et d'espérer. Leur message positif est d'autant plus efficace qu'il envisage le pire et présente les personnages dans de grandes situations de faiblesses. Ainsi, Irvin Blitzer, l'entraîneur de bobsleigh de *Rasta Rockett*, est devenu un paria dans sa profession après avoir été reconnu coupable d'avoir triché, aux Jeux de Sapporo, en 1972, en mettant des poids à l'avant de l'engin de son équipe. Après avoir gagné deux titres de champion olympique, il devient la risée de la profession et perd toute estime de soi. On le retrouve, au début du film, au comptoir d'un bar, joueur compulsif, passant son temps et son argent à parier sur des courses hippiques.

Son drame est psychologique et affectif : il doit reconquérir l'estime de soi. Comme le laisse apparaître la mise en scène de son arrivée à Calgary, plus personne ne veut lui parler, il est exclu du cercle de ses pairs. Cette dignité à retrouver est l'enjeu narratif du personnage. Il va la regagner en aidant l'équipe jamaïcaine, mais également dans une scène cruciale devant le comité olympique, où il parvient à convaincre ses pairs de ne pas

disqualifier l'équipe pour ses fautes passées⁹⁶.

Un autre personnage de *Rasta Rockett* voit son rêve déchu de son piédestal : Yul Brynner. Celui-ci, sûr de lui, présente à ses amis l'idée après laquelle il court : acheter un jour un palais en Angleterre. Et de leur montrer la photo de son palais idéal... le Palais de Buckingham. Or ces amis s'empressent de lui faire remarquer que ce palais, propriété privée de la reine d'Angleterre, n'est pas à vendre. Le personnage ne pourra accomplir son rêve. Il voit toutes ses espoirs dramatiquement s'effondrer. Mais il est intéressant de voir, narrativement, qu'un personnage vient lui apporter son soutien et l'engage à poursuivre son rêve : Junior. Ce personnage, lui-même peu sûr de lui, s'engage aux côtés de Yul Brynner et restaure son rêve endommagé, en l'engageant à trouver un nouvel objectif. Cet épisode apparaît assez significatif de cette comédie d'aventure, qui cherche à refaire croire, à redonner espoir.

On pourrait établir un parallèle avec la *Psychologie des contes de fées* de Bettelheim, qui voient en eux une étape nécessaire dans la construction de l'enfant : pour lui, leur véritable message est que «la lutte contre les graves difficultés de la vie sont inévitables et font partie intrinsèque de l'existence humaine, mais que si, au lieu de se dérober, on affronte fermement les épreuves inattendues et souvent injustes, on vient à bout de tous les obstacles et on finit par remporter la victoire" ⁹⁷.

Il affirme également que le conte est un parcours initiatique qui trouve son prolongement de la vie de ses patients, les enfants : "Les vertus thérapeutiques du conte de fée viennent de ce que les patients trouvent ses propres solutions en méditant ce que l'histoire donne à entendre sur lui-même et sur ses conflits internes à un moment précis de sa vie"⁹⁸.

En prolongeant la réflexion de Bettelheim, on pourrait dire qu'un *feel-good movie* comme *Rasta Rockett* réactive la foi de ses spectateurs adultes et fonctionne comme un conte de fée. De même que Junior, qui répare le rêve de Yul Brynner en lui rendant sa photo, le film redonne foi en l'avenir. Il opère comme un film thérapeutique, un conte de fée pour adultes. On pourrait ainsi parler de contes de fée de la seconde génération, à destination de ceux qui (comme Yul Brynner ou Irvin Blitzer), voient leurs rêves se fissurer après l'entrée dans le monde social et l'âge adulte. Un film tel que *Rasta Rockett* vise à

96 58 minutes dans le film.

97 Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fée*, Paris, Robert Laffont, coll. "Le livre de poche", 1979, p.24.

98 Ibid., p.49.

réenchanter les rêves du spectateur, à travers ses personnages de *losers* et d'*outsiders* qui retrouvent l'espoir et la foi en eux. Il vient, après les déceptions sociales, les blessures de la vie, redonner au spectateur goût dans un idéal-orientateur, figuré symboliquement par le happy end.

On pourrait dire que le conte raconte à l'enfant ce qui va lui arriver et lui permet d'espérer, mais qu'à l'adulte, confronté au principe de réalité et aux premières déceptions de la vie sociale, il faut redonner envie. C'est donc à un travail de réconciliation avec soi-même que nous inviteraient dans cette hypothèse les *feel-good movies*, à travers un récit réaliste auquel chacun puisse s'identifier. Il tente d'opérer avec le spectateur, le même miracle de la deuxième chance qui est offert aux personnages de *Rasta Rockett*. Leur quête peut, à ce titre, être lue comme une manière de réparer ensemble la chute, l'erreur, l'accident originel du récit (la chute commune dans la course), en participant à une nouvelle aventure.

Cette épopée sportive s'apparente à plus d'un égard à un récit d'apprentissage⁹⁹. Il semble pertinent de le mettre en regard avec la structure des mythes initiatiques, en particulier celle élaborée par Joseph Campbell (dans *Le héros aux mille et un visages*¹⁰⁰) puisque les studios Disney, producteurs du film, se réfèrent à un manuel d'écriture inspiré de cet ouvrage¹⁰¹. Ce professeur américain de mythologie comparée recense dans son ouvrage un nombre limité d'étapes dans la construction des récits héroïques : l'appel à l'aventure, les épreuves, l'initiation, l'affranchissement du mentor, l'accomplissement de la quête et le retour au pays, que l'on retrouve assez exhaustivement dans *Rasta Rockett*. L'appel à l'aventure procède du désir de Derice Bannock, le personnage de Derice Bannock, de participer à tous prix aux Jeux olympiques ; les épreuves se succèdent, et pour Junior elles consistent à s'émanciper de son père qui veut qu'il devienne avocat d'affaire ; l'affranchissement du mentor a lieu au moment où l'équipe s'aperçoit que leur entraîneur a été banni des compétitions olympiques à la suite de tricheries...

Derrière ses dehors de comédie enjouée, *Rasta Rockett* met en œuvre un récit d'apprentissage et use de rouages narratifs longuement éprouvés par la mythologie.

Il est du reste intéressant d'observer que Turteltaub en use tout en conservant la tonalité comique. Ainsi la « quête du mentor » est-elle largement parodiée : Sanka,

99 Son titre au Québec est significativement : « *Les Apprentis-Champions* ».

100 Campbell, *Le héros aux mille et un visages*, Paris, Oxus, 2010.

101 Publié par Christopher Vogler en 1992 : *The Writer's Journey : Mythic Structure for Writer*, Michael Wiese Production, 1992.

pastichant la révérence des récits mythiques, l'appelle « Votre Sainteté » ; et pour le convaincre de les entraîner, l'équipe met en œuvre une stratégie de harcèlement comique, lui faisant des signes derrière la fenêtre quand il joue au billard, ou en le surprenant jusque dans les toilettes de sa maison...

La comédie d'aventure part ainsi, de manière humoristique, en quête d'un paradis perdu. Elle tente de présenter un conte de fée pour adulte, là où pourtant il semble plus difficile de convaincre les adultes du miracle, en particulier dans les sociétés modernes. Pour Joseph Campbell, en effet, l'Occident moderne estime que le « « Et ils vécurent heureux pour toujours » appartient au pays de Cocagne de l'enfance » et que « le mythe du paradis pour toujours convient aux vieillards »¹⁰². Ce jugement est pour lui basé sur une méconnaissance totale « des contes de fée, du mythe, et des comédies de rédemption », qui oublie que la comédie délivre un message aussi puissant que la tragédie.

Elle propose en effet d'inverser le cours tragique de la vie humaine : « L'heureux dénouement du conte de fées, du mythe et de la divine comédie de l'âme doit être compris non pas comme s'opposant à la tragédie universelle de l'homme, mais comme la transcendant »¹⁰³. Elle n'est pas une résignation devant le monde, mais une transformation du monde, transformant en premier lieu le sujet. La tragédie et la comédie proposent des messages opposés sur l'existence : « La tragédie, c'est l'éclatement des formes et de notre attachement aux formes ; la comédie, c'est la joie impétueuse, insouciant et invincible de la vie ». Cette observation apparaît pertinente pour décrire la rhétorique réconciliatrice de *Rasta Rockett*, et le dépassement de la tragédie (la chute à la fin du film). Elle décrit la force de la rhétorique vitaliste à l'œuvre dans la comédie :

« Tragédie et comédie sont les vieux termes d'un seul et même thème mythologique destiné à mettre en évidence ce qui les inclut toutes deux et ce qu'elles circonscrivent : la descente et la montée (*kathodos* et *anodos*) (...) révélation que l'homme en tant qu'individu doit connaître et aimer pour être purgé (katharsis ou purgatorium) de la contamination du péché (désobéissance à la volonté divine) et de la mort.»¹⁰⁴

102 Ibid. p.47.

103 Ibid., p.48.

104 Ibid., p.49.

La comédie propose une construction dramatique à l'inverse de la tragédie, où la montée est première et la chute seconde (venant comme conséquence de l'*hubris* du protagoniste) ; dans la comédie on commence par une chute, amenant à un *climax* dépressif où le héros doute de tout, avant d'amorcer une re-montée. On peut ainsi, comme le fait Campbell, parler d'une catharsis propre à la comédie, qui réconcilie l'homme avec la vie, là où la tragédie menaçait l'homme de le punir de la mort.

D'une manière similaire aux comédies romantiques, fondées sur la structure narrative « *meet-lose-get* », on retrouve une structure narrative dans lequel on parvient à un apogée de difficulté (« *lose* ») avant de tendre à une réunification (« *get* »), à un dépassement du nœud dramatique; mais dans l'une, c'est un dépassement de la personne dans le couple qui est à l'oeuvre, tandis que dans l'autre c'est le dépassement dans l'équipe. Le procès est ici héroïque, quant il était précédemment romantique. La rhétorique réconciliatrice de la comédie d'aventure est nettement plus axée sur des vertus viriles de combativité et d'abnégation, amenant néanmoins à un même message réconciliateur à l'égard de la vie.

Chapitre trois : Interprétation culturelle du *feel-good movie*

Après avoir étudié deux types de *feel-good movies* et leurs structures narratives, il semble important d'essayer d'étudier les raisons profondes de leur succès. Il s'agit en effet d'initier une démarche pour élargir le champ, et de comparer les *feel-good movies*, qu'on peut apparenter au genre comique, aux récits dramatiques et tragédies. Comment expliquer leur développement dans le cinéma américain ? Est-ce dû à une évolution contemporaine des codes narratifs ? A un bouleversement culturel ? Ou à un besoin spectatorial identifié ?

1) L'explication langienne : une norme de récit occidentale

C'est la réponse que fait Fritz Lang à la question, y voyant une conséquence des mutations de la société américaine d'après-guerre. Pour lui, la fin se justifie par une vision de la vie, et corrélativement par des conditions de vie, très différente des sociétés plus traditionnelles. Fritz Lang est en effet le contemporain de l'émergence d'un type de société nouveau, qualifié de société de consommation, qu'ont décrit en France le philosophe Baudrillard¹⁰⁵ et aux Etats-Unis le sociologue Herbert Marcuse¹⁰⁶. Pour le cinéaste allemand Fritz Lang, arrivé aux Etats-Unis en 1934, les conditions de vie sont déterminantes pour comprendre ces nouvelles normes de récit, car elles définissent le champ d'attente du spectateur :

« La vie aux Etats-Unis, où l'individu est assuré d'être nourri aujourd'hui et dans l'avenir, où des millions de gens ont choisi personnellement leur style de vie, où une bonne

105 Baudrillard, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, 1970.

106 Marcuse, *L'homme unidimensionnel*, 1964.

partie de la population profite de ces merveilles que sont la salle de bain, les voitures et les réfrigérateurs, cette vie apparaîtrait au paysan chinois ou à *l'intouchable indien* comme une invraisemblable rêverie. (...) Une majorité d'entre eux peut espérer réaliser sa vie de façon heureuse. (...) Dans cet univers de confort matériel, où la réussite individuelle fut toujours largement exaltée, il n'est pas étonnant que les populations prennent un extrême plaisir à s'entendre éternellement répéter les mêmes fables rassurantes : « et ils vécurent heureux jusqu'à la fin de leurs jours » »¹⁰⁷

Le champ d'attente est extrêmement important, car les normes de récit sont en un sens le reflet de la vie : les évolutions d'une société induisent inévitablement des changements dans les façons de raconter. L'écran de cinéma est en un sens un miroir de la société, et le réalisateur doit tenir compte des évolutions de son temps s'il veut pouvoir s'adresser à lui. La fin du film représente à cet égard un enjeu crucial, car il exprime une vision de la vie ; il dit au spectateur ce qu'il peut en attendre ; aussi son message doit-il être pertinent. Il serait dénué de pertinence pour Fritz Lang, d'adresser un happy end à un public indien, dont la majeure partie est habituée à des conditions de vie très difficile, et attend à l'écran un récit qui reflète la dimension conflictuelle de son existence.

La séparation entre tragédie et comédie apparaît ainsi nette pour Fritz Lang, et elle passe par les conditions d'existence :

« Le *happy end* est quelque chose de relativement récent et engage surtout le monde occidental. Apparemment, seules les sociétés garantissant à l'individu une existence et une mort décentes, se sentent le besoin de mettre en scène ce *bonheur* relatif. Alors que les populations de l'Asie, de l'Inde en particulier, préfèrent les tragédies, sorte de catharsis qui les soulage de l'immense souffrance qu'est leur existence. »¹⁰⁸

La fin représente ainsi un enjeu aussi bien esthétique qu'axiologique pour le cinéaste, qui doit prendre en compte la société dans laquelle elle s'insère. L'horizon d'attente¹⁰⁹ n'est jamais plus marqué que dans la fin du film. Là, la pertinence du récit va être évaluée par le spectateur, qui va la juger en regard de la logique du récit -d'une cohérence interne-, mais aussi en regard de ses propres attentes, de son propre contexte social – et donc d'une

107 Eibel, *Fritz Lang*, Présence du cinéma, 1964, p. 86.

108 Ibid, p.87.

109 Développée par la théorie de la réception, de l'Ecole de Constance et de Hans Robert Jauss.

cohérence externe. Le réalisateur doit réaliser ce tour de force de concilier ces deux exigences, tout en préservant son intégrité artistique. Pour Lang néanmoins, il serait vain de s'éloigner de cet horizon d'attente et de vouloir le décevoir : il préfère s'inscrire dans son champ et jouer avec, quitte à proposer des fins heureuses frelatées ou au caractère ambigu ; conciliant ainsi ses propres exigences artistiques et les exigences du public. Dans son film policier *Woman in the Window*, le réalisateur préfère ainsi éviter la fin tragique, par trop pessimiste, qui devrait découler du récit, en privilégiant la fin onirique, qui est plus gratifiante et ne punit pas injustement le héros.

Fritz Lang considère ainsi la fin heureuse comme une contrainte positive, que le réalisateur doit prendre en compte s'il souhaite s'adresser à son public et faire carrière en salle. Un film est une expérience de quelques heures : en regard du roman il est très court. Il relève d'une esthétique de la pointe, dans laquelle la fin constitue un enjeu décisif pour la réception du spectateur. Lang promeut ainsi un choix conscient, qui prend en compte tous ces facteurs. Beaucoup de facteurs, tant extrinsèques qu'intrinsèques, pèsent sur la fin du film, et c'est à leur carrefour que le réalisateur va trouver son périmètre créatif et peut être sa propre solution créative :

« Je crois enfin que la préférence du public pour les fins heureuses est une attitude positive, un désir de voir représentés et dramatisés ses espoirs légitimes, une affirmation de sa croyance en l'avenir. Si le héros meurt pour un idéal valable, ce n'est pas une tragédie, c'est une mort positive. (...) Aujourd'hui l'Amérique et l'Europe s'accrochent à cette croyance que les problèmes peuvent être résolus. Nos films doivent exprimer cette idée que l'avenir est entre les mains des hommes. Le propos d'un cinéaste doit être d'exprimer son époque et si son époque croit en l'avenir, le cinéaste doit y croire aussi. »¹¹⁰

De là à parler d'un machiavélisme de la fin langienne, il n'y a qu'un pas. Le réalisateur allemand a du moins la vertu de montrer la surqualification qui pèse sur la fin de film, ses implications et ses enjeux. C'est bien à une réflexion sur ses multiples conséquences sur le spectateur qu'il nous convie. Il propose un raisonnement *a posteriori*, une approche *Realpolitik* de la fin des films, du fait qu'elle représente un enjeu esthétique

110 Ibid, p.88.

majeur. Le happy end ne véhicule donc pas simplement un espoir, mais un horizon d'attente complexe, dont le réalisateur doit creuser et travailler le sillon.

2) Le film optimiste dans l'environnement médiatique

Les *feel-good movies* s'inscrivent également dans un environnement médiatique plus large (divertissement, presse, radio, internet, télévision) où prédomine le discours dramatique, car le plus susceptible de retenir l'attention. Ce sont les mauvaises nouvelles qui occupent le devant de la scène. Dans ce contexte, les récits positifs, dont font partie les films à fin heureuse, jouent un rôle particulier. Dans un récent article, intitulé « *The Pursuit of Hopefulness : Operationalising Hope in Entertainment Media Narrative* »¹¹¹, la chercheuse en psychologie Abby Prestin a présenté le résultat de ses recherches, portant sur les effets des récits à dénouement positif sur l'audience. A ses yeux, peu d'attention scientifique est portée sur les médias produisant des émotions positives, notamment l'espoir. Menée sur 248 personnes, son étude montre que l'exposition à différents types de divertissements positifs, mène à des réponses émotionnelles positives, induisant un bien-être aussi bien psychologique que physique. Pour son expérience, elle s'est appuyée sur trois médias, dont trois recourent notre présente recherche : « *underdog narrative, comedy and nature scene* »¹¹². Par « *underdog narrative* », l'auteur entend tous les récits présentant des opprimés, des *outsiders*, des personnages en grande difficulté, parvenant à trouver une issue positive à leur problème. Cela intègre des films tels que *Slumdog Millionaire* de Danny Boyle, où l'on suit l'ascension du héros, des bidonvilles de Bombay à l'amour et la notoriété. L'une des questions auxquelles l'auteur tente de répondre, est de savoir si la réponse à ces récits est brève et passagère, comme la plupart des émotions : « *Is it something we feel briefly, like most emotions, and move on* », ou si l'effet induit est positif et durable pour le spectateur : « *Is it something that changes us or that we carry with us ?* »

113

111 Prestin, « *The Pursuit of Hopefulness : Operationalising Hope in Entertainment Media Narrative* », Taylor and Francis Online, *Media Psychology*, volume 16, issue 3.

112 « histoire d'*outsiders*, comédie et scènes de nature » (N.D.L.R.)

113 Commentaires sur son étude recueillis par la revue web *Science Daily*, article du 21/09/2013.



Affiches de *Slumdog Millionaire* (2008) de Danny Boyle. « *Underdog narrative* » et « *feel-good movie* » : un *Cendrillon* au masculin.

Le résultat de ses recherches semble induire une réponse positive durable, puisque les sujets exposés cinq jours durant à des récits positifs se sont montrés plus sujets à l'espoir et à la motivation à suivre un objectif, que le groupe témoin ; en outre, cet état d'esprit positif persiste encore trois jours après l'exposition à ces récits. Un dernier résultat de cette recherche suggère que les « *underdog narratives* » (que l'on pourrait traduire « récits d'opprimés à dénouement heureux »), n'offrent pas seulement à leur spectateur des modèles de travail et de détermination, mais que l'espoir produit incite les spectateurs à suivre leur propre objectif. A la lecture de cette étude, le happy end engendrerait motivation et propension à poser des fins élevées à notre action.

Dans une lecture philosophique de cette étude, on pourrait dire qu'à rebours de concevoir le happy end comme un simulacre et comme un miroir aux alouettes, il est possible de voir en lui un stimulant à l'action contenant une réelle effectivité. Le happy end semble illusoire, car invraisemblable et faux, il semble éminemment un spectacle « de la caverne » de Platon, et les critiques de cinéma sont les premiers à blâmer sa dimension aliénante. Une autre lecture de ce dénouement de récit peut être faite, le considérant dans son efficacité sur le spectateur et sa capacité et à ouvrir son horizon de penser et d'action. En terme spinoziste, on pourrait dire que le happy end accroît le *conatus*, l'énergie de vivre et l'envie de persévérer dans son être du spectateur. Il serait envisageable de le citer dans ce passage de l'*Ethique*, dans lequel Spinoza énumère les plaisirs auxquels doit prendre part le sage :

« Aucune divinité, ni personne d'autre que l'envieux ne prend plaisir à mon impuissance et à ma peine et ne nous tient pour vertu les larmes, les sanglots, la crainte, qui sont signes d'une âme impuissante. Au contraire, plus nous sommes affectés d'une plus grande joie, plus nous passons à une perfection plus grande (...). C'est pourquoi, user des choses et y prendre plaisir autant qu'il se peut (non certes jusqu'au dégoût, car ce n'est plus y prendre plaisir) est d'un homme sage. C'est d'un homme sage, dis-je, de se reconforter et de réparer ses forces grâce à une nourriture et des boissons agréables prises avec modération, et aussi grâce aux parfums, au charme des plantes verdoyantes, de la parure, de la musique, des jeux du gymnase, des spectacles, dont chacun peut user sans faire tort à autrui. Le corps humain, en effet, est composé d'un très grand nombre de parties de nature

différente, qui ont continuellement besoin d'une alimentation nouvelle et variée, afin que le corps dans sa totalité soit également apte à tout ce qui peut suivre de sa nature [...].C'est pourquoi cette ordonnance de la vie est parfaitement d'accord et avec nos principes et avec la pratique commune. »¹¹⁴

Spinoza s'oppose ainsi aux émotions tristes, telles que celles véhiculées par la tragédie, et privilégie les émotions propices à la *praxis*, et suscitant du plaisir, telle que la comédie. Le *feel-good movie* utilise à bonne fin la force de l'imagination, en proposant à l'esprit des émotions positives qui accroissent sa capacité d'agir. Par ailleurs, par son identification avec le héros, le spectateur se croit à même de réaliser les mêmes actions, ce qui peut être positif pour sa capacité à agir. Face au drame cosmique de la tragédie, la comédie et son dénouement possèdent des vertus toutes pratiques. On comprend dès lors mieux l'usage et la propension régulière des spectateurs à se tourner vers ce type de récit. On peut dire en définitive que les films à happy end proposent une lecture téléologique et optimiste de la vie propice à l'action. Le happy end développe le *conatus* spectatorial et l'appétit de vivre.

3) L'inscription dans un imaginaire culturel ?

Un troisième axe de lecture, plus large, est proposé par Edgar Morin. Pour lui, il convient de resituer le happy end non seulement dans un contexte médiatique, mais aussi dans un contexte civilisationnel étendu. Dans *L'Esprit du temps*, le philosophe et sociologue français aborde le happy end, qu'il étudie comme un signe, un symptôme contemporain de la culture de masse. Il va avoir comme Fritz Lang le souci d'analyser la différence axiologique avec le récit tragique, mais insiste néanmoins plus que le réalisateur sur le fait que la fracture n'est pas tant géographique (l'Occident contre l'Orient) qu'historique (l'Antiquité contre la modernité). La norme narrative était en effet à la tragédie depuis l'Antiquité grecque :

« La "happy end", c'est le bonheur des héros sympathiques, acquis de façon quasi

114 Spinoza, *Ethique*, partie IV, scholie du corollaire 2, de la proposition 45 (traduction Caillois).

providentielle, après des épreuves qui auraient dû normalement entraîner un échec ou une issue tragique. La contradiction qui fonde tout ressort dramatique (la lutte contre la fatalité, le conflit avec la nature, la cité, autrui ou soi-même), au lieu de se résoudre, comme dans la tragédie, soit par la mort du héros, soit par une longue épreuve ou expiation, est résolue par la happy end. L'introduction massive de la happy end rétrécit l'univers de la tragédie au sein de l'imaginaire contemporain. Elle rompt avec une tradition millénaire, issue de la tragédie grecque, qui se poursuit avec le théâtre espagnol du Siècle d'or, le drame élisabéthain (Shakespeare), la tragédie classique française, le roman de Balzac, Stendhal, Zola, le mélodrame, le roman naturaliste et le roman populaire d'Eugène Sue, le cinéma mélodramatique enfin de l'époque muette. »¹¹⁵

Edgar Morin insiste sur le *deus ex machina* athée et matérialiste à l'œuvre dans nos films en fin heureuse, promettant au spectateur un bonheur terrestre. Cependant cette généralisation abusive ne permet pas de rendre compte de la totalité des récits à happy end, et omet le fait que les dénouements ne sont pas tous illogiques et contraires à la vraisemblance, mais que certains films, comme *Rasta Rockett*, sont entièrement construits dans une dynamique téléologique – comme préparation du happy end final. La distinction d'Edgar Morin est néanmoins intéressante et offre une mise en perspective historique du phénomène. En outre, son analyse est particulièrement pertinente en ce qu'elle n'oppose pas simplement comédie et tragédie, mais qu'elle souligne la contamination, si l'on peut dire, des récits les plus dramatiques, semblant présager d'une fin tragique, par les fins heureuses. Il rend compte de la naissance d'un phénomène hybride, que l'on a qualifié de *feel-good movie*, dont la présente étude à tenter de rendre compte du polymorphisme à travers deux exemples : les comédies romantiques et les films d'aventures.

Edgar Morin décrit ensuite les trajectoires opposées des deux formes de récits, et leurs significations contrastées :

« Dans l'universelle et millénaire tradition, le héros, rédempteur ou martyr, ou encore rédempteur et martyr, fixe sur lui, parfois jusqu'à la mort, le malheur et la souffrance. Il expie les fautes d'autrui, le péché originel de sa famille et apaise, par son sacrifice, la malédiction ou le courroux du destin. La grande tradition a besoin non seulement du

115 Morin, *L'Esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris, Grasset, 1962, pp. 280-286.

châtiment des méchants, mais du sacrifice des innocents, des purs, des généreux. Le sacrifice est soit la mort, soit une longue vie d'épreuves. Dans ce dernier cas, il peut y avoir soit apaisement ou réconciliation (Edipe), soit réparation finale (le petit Rémi de *Sans famille*, *Le Comte de Monte-Cristo*, *Le Bossu*) (...) Dans le film à happy end, si le héros subit le mal, pâtit jusqu'à la torture, morale ou physique, les épreuves sont de courte durée ; elles accompagnent rarement toute une vie, comme chez Jean Valjean. Le héros qui surmonte les risques, semble être devenu invulnérable à la mort. Le film se termine sur une sorte d'éternel printemps où l'amour, parfois accompagné par l'argent, le pouvoir ou la gloire, rayonnera à jamais. La happy end n'est pas réparation ou apaisement, mais irruption du bonheur. Il y a plusieurs degrés dans la happy end, depuis la félicité totale (amour, argent, prestige), jusqu'à l'espoir du bonheur où le couple part courageusement sur la route, au-devant de la vie... »¹¹⁶.

Ainsi, là où la tragédie impose à l'homme la menace d'un ordre divin, le film optimiste est la promesse d'un paradis terrestre et d'une issue favorable aux tumultes de l'existence. L'idéal orientateur du récit tragique est le divin, tandis que l'idéal orientateur du récit optimiste est bien plus le bonheur et la puissance humaine. Un renversement axiologique s'opère ainsi entre les deux traditions narratives, une conversion de récit du divin à l'humain. Cette dimension prométhéenne du happy end est finalement soulignée par le dernier paragraphe du texte, où Edgar Morin souligne le phénomène d'identification au destin du héros, déjà analysé dans *Les stars* :

« La happy end implique un attachement intensifié au héros. En même temps que les héros se rapprochent de l'humanité quotidienne, qu'ils y sont immergés, que s'imposent leurs problèmes psychologiques, ils sont de moins en moins les officiants d'un mystère sacré pour devenir les alter egos du spectateur. Le lien sentimental et personnel qui se noue entre spectateur et héros est tel que le spectateur ne supporte plus que son alter ego soit immolé. Au contraire, il en attend le succès, la réussite, la preuve que le bonheur est possible. Ainsi, paradoxalement, c'est dans la mesure où le film se rapproche de la vie réelle qu'il s'achève sur la vision la plus irréaliste, la plus mythique : la satisfaction des désirs, le bonheur

116 Morin, *L'Esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris, Grasset, 1962, p. 281.

éternisé. »¹¹⁷

Dans cette lecture historique et philosophique du phénomène, le happy end se présente comme le signe d'un bouleversement de la société et de la civilisation occidentale, dorénavant plus tournée vers un idéal hédoniste et matériel, que vers une soumission à la loi divine. Edgar Morin met ainsi en lumière la dimension messianique des happy ends, prétendant bien souvent faire procéder le bonheur de la seule action humaine. « Le bonheur est une idée neuve en Europe », disait Saint-Just. La Révolution française, prenant modèle sur la Révolution américaine, voulu faire descendre le bonheur de l'au-delà à l'ici-bas, et s'émanciper de la monarchie de droit divin, lançant le signal de la quête du bonheur. Le happy end hollywoodien est peut-être l'un des vestiges de ce tremblement socio-politique, et de cette « quête du bonheur » promue par la Déclaration d'Indépendance américaine¹¹⁸; mais aussi l'un des marqueurs de cette influence de l'Amérique sur les sociétés modernes occidentales.

117 Morin, *L'Esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris, Grasset, 1962, p. 282.

118 « We hold these truths to be sacred & undeniable; that all men are created equal & independant, that from that equal creation they derive rights inherent & inalienable, among which are the preservation of life, & liberty, & the *pursuit of happiness* » Thomas Jefferson, *Déclaration d'Indépendance des Etats-Unis*, 4 juillet 1776.

Conclusion

Le dénouement heureux possède un statut privilégié dans la rhétorique filmique courante, en particulier hollywoodienne ; néanmoins, il est peu étudié. De fait, s'il semble aller de soi dans le langage courant, le happy end est un objet théorique difficile à cerner. N'est-il qu'une figure de ponctuation convenue, ou bien a-t-il une valeur et une signification à part entière dans le récit ? Est-il une convention à laquelle on ne prête plus guère attention ? Ou, au contraire, permet-il de conférer sens et émotion à un spectacle, encore de nos jours ?

Sa genèse-même, en premier lieu, nous éclaire mieux sur son statut. Le happy end s'est institutionnalisé à Hollywood lors de la Grande Dépression des années 1930, crise initiée en 1929 et aux dimensions aussi bien économique que sociale et politique. La fréquentation des cinémas n'en est nullement affectée et atteint même des sommets¹¹⁹. Le cinéma devient une forme de divertissement refuge face à la crise, et un lieu producteur privilégié de l'illusion du consensus. Il présente de fait le plus fréquemment une image de la société réunifiée, du couple sauvé, de la famille gardant sa cohésion. Le cinéma soutient à sa manière la nation, et le public vient y chercher l'écho de ses propres aspirations. Le happy end devient une loi d'airain auquel les producteurs se plient bien volontiers. Il devient une sorte de garant du rêve américain et une forme d'acte de foi en temps de crise. Mais même vidé de sa substance, le happy end perdure après la crise. Probablement car le bonheur est vendeur et que la recette marche en tous contextes¹²⁰. Par son discours édulcorant, la fin heureuse s'assimile en effet à la publicité, qui va fructifier lors de la période de prospérité qui suit la guerre. Il n'en demeure pas moins que le happy end conserve une dimension politique, en réunissant les spectateurs autour d'un même idéal, et constitue une preuve

119 Joël Augros et Kira Kitsopaniidou décrivent ainsi le lien entre Hollywood et la Grande Dépression : « En 1930, la fréquentation des salles atteint le chiffre record de 80 millions d'entrées par semaine (...) Cette expansion prodigieuse de l'industrie du cinéma a contribué à forgé le mythe que le cinéma était insensible à la Dépression » in *L'Economie du cinéma américain : Histoire d'une industrie culturelle et de ses stratégies*, Paris, Armand Colin, p.136.

120 Comme nous l'avons souligné avec *Rasta Rockett*, où s'imbrique la « communication du bonheur » de Coca Cola.

éclatante que le spectacle cinématique est un acte social et peut être un excellent conducteur de consensus. Il est sans doute l'une des meilleures expressions du rêve américain et de ce que E. Morin a appelé la « mythologie du bonheur »¹²¹. Le happy end s'affirme de fait comme un *deus ex machina* séculier, déraciné de toute référence divine mais instaurant le culte de l'épanouissement matériel et individuel. La *success story*, mythe social et système de croyance, s'épanouit à l'écran. Le cinéma à fin heureuse, de cinéma de temps de crise, devient cinéma de prospérité bourgeoise.

La fin s'avère un angle pertinent pour comprendre un film, mais aussi, semble-t-il, pour saisir sur le vif les valeurs d'une société. L'apothéose hédoniste que délivre le happy end est l'exact pendant du dénouement de la tragédie classique ; à la crainte de l'ordre divin à laquelle celle-ci invitait, il répond par l'espoir d'un bonheur terrestre¹²². C'est pourquoi cette rhétorique du happy end s'accommode sans doute aussi bien du glamour hollywoodien que des messages de publicité.

C'est pourquoi également il nous a paru judicieux de rapprocher ce point de vue englobant, cette vue rétrospectivement optimiste qui gomme les tumultes des péripéties, de la théodicée leibnizienne. Dans sa pensée théologique, Leibniz use d'une dialectique et d'une rhétorique qui justifient les imperfections présentes par un bien futur. Être passé par des étapes périlleuses donne plus de goût au « meilleur des mondes possibles » et à la liberté humaine ; un peu comme les péripéties sont les prémices difficiles qui donnent tout leur saveur au dénouement heureux. En outre, force est de reconnaître avec E. Morin que le film à happy end, ou *feel-good movie*, a supplanté le récit tragique dans le cinéma hollywoodien et devient une tendance majeure du cinéma contemporain. On peut supposer qu'il a également pris son rôle de spectacle rituel, mais dans une perspective opposée, dans une forme de théodicée déchristianisée.

Le seul happy end réflexif et « intentionnellement artificiel »¹²³ trouve grâce aux yeux

121 Morin note qu'à la différence de « l'imaginaire de l'époque précédente (...) marqué par la prédominance du thème de la souffrance et de l'épreuve sur le thème du bonheur, le nouvel imaginaire insuffle une mythologie du bonheur qui surmonte, à la fin du film, tous les obstacles. (...) Les films de Hollywood exaltent la mythologie du bonheur individuel (amour-réussite-bien-être), qui se trouve euphorisée par le *happy end*. » in *Les trois âges de la culture de masse*, Encyclopaedia Universalis, p 8.

122 E. Morin remarque ainsi que « l'introduction massive de la happy end rétrécit l'univers de la tragédie au sein de l'imaginaire contemporain » in *L'Esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris, Grasset, 1962, p 280.

123 Shingler, Mercer, *Melodrama : genre, style, sensibility*. London : Wallflowers Press, 2004.

des critiques. Comme l'a montré le chercheur américain Mac Dowell ¹²⁴, ce tropisme s'est développé sous les plumes des critiques, dans les années 1970, à la suite de déclarations de réalisateurs comme Douglas Sirk au sujet de leurs films : « *you don't believe the happy end and you're not really supposed to* »¹²⁵ La critique du happy end est également devenue une forme de chasse gardée des auteurs. La présente étude tente de rendre compte de cette tendance au « *anti-happy-ending* »¹²⁶ dans le cinéma indépendant américain, à travers l'analyse de deux films proposant des fins complexes à l'égard du happy end : *Brazil* (1985) et *Two Lovers* (2008). Dans le premier cas, le happy end apparaît comme une norme de production envahissante, difficilement conciliable avec la visée satyrique du récit de Terry Gilliam ; tandis que dans le second il est une norme de récit que l'auteur souhaite réinvestir, pour souligner l'écart entre les normes du bonheur individuel et l'individu-même, diffusant une mélancolie au sein du bonheur matériel qu'impose le happy end.

Un dernier aspect du présent travail a consisté à évaluer la pérennité du happy end à travers un phénomène cinématographique contemporain : le *feel-good movie*. Ce genre polymorphe s'agglomère à une grande diversité de genres pour proposer un film à fin heureuse, un spectacle euphorisant. Il repose sur l'identification psychologique du spectateur à la trajectoire du protagoniste. Sa réussite passe souvent par son réalisme, comme analysé à travers l'exemple de *Rasta Rockett*. L'échec, le *climax* dépressif avant la réussite crée l'empathie, l'accroche émotionnelle, le réalisme ; tandis que la victoire prodigue une décharge de joie et de satisfaction au spectateur. Le happy end offre un plaisir infaillible grâce à un mécanisme éprouvé. Le *feel-good movie* est en outre choisi pour cette chronique d'un bonheur annoncé, pour sa téléologie du bonheur. Il présente une blessure résorbée, un mélodrame renversé. Il nous semble dans cette mesure un genre destiné à redonner espoir, à augmenter le *conatus* du spectateur. Dans la lignée des analyses de Bettelheim, il apparaît comme un conte de fée de seconde génération, à destination du public adulte et lui offrant une *catharsis* heureuse ¹²⁷.

124 Mc Dowell, « Does the hollywood happy ending exist ? », in *Happy endings and films*, Paris, Michel Houdiard Editeur, 2010.

125 Au sujet de *Ecrits sur du vent* in Halliday, *Sirk on Sirk*, Londres, Faber et Faber, 1997.

126 Selon l'expression d' Elaine Despres dans *Les Oeuvres cultes: entre la transgression et la transtextualité*, Uqam, 2009.

127 Ou une catharsis comique, pour être plus précis. Voir dans la même perspective : Meyer, « Reflections on Comic Reconciliations : Ethics, Memory, and Anxious Happy Endings », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 66.1, 2008.

Derrière le *topos* constitué du happy end, évoquant l'idée d'une figure figée du langage hollywoodien, apparaît en réalité une grande variété de stratégies autant narratives qu'axiologiques. De fait, pour Fritz Lang, le dénouement est une sorte de difficile compromis entre le réalisateur et le spectateur. Le réalisateur doit tenir compte de l'attente, de la part du spectateur, d'un dénouement heureux. Mais il doit également tenir compte de la cohérence interne de son récit, car rien ne déplaît plus qu'un *deus ex machina*, un happy end téléguidé non construit en amont ; enfin, de sa propre intégrité artistique, de sa volonté de signifier. Il pèse ainsi sur le fragment filmique qu'est la fin, comme une surqualification, à la fois contextuelle et transtextuelle, qui lie l'auteur à des exigences contradictoires.

L'importance attachée à la fin dans les œuvres de fiction au cinéma tient peut être d'ailleurs au caractère court des fictions filmiques, au regard d'autres formes narratives comme le roman. Il s'y développe une narration où la fin est de première importance, une sorte d'esthétique de la pointe.

Le happy end poserait en définitive la question de la justesse d'un scénario et d'une narration. En vertu de quoi dit-on d'une œuvre qu'elle est vraie, vraisemblable ou même réaliste ? Le dilemme du happy end semble aller de pair avec le dilemme du journaliste dans *Liberty Valance*, qui hésite quelques instants sur la manière de tourner les événements du dénouement dans son journal. Finalement, il choisit : « Dans l'Ouest, lorsque la légende est plus belle que la vérité, nous imprimons la légende ». Il préfère le mythe à la trivialité. Tout comme l'écran hollywoodien, miroir de l'imaginaire contemporain, tend à privilégier le happy end et le bonheur.

Filmographie

- America, America.* Scénario d'Elia Kazan. Réal. Elia Kazan. Warner Bros, 1963.
- L'Arnacoeur.* Scénario de Laurent Zeitoun . Réal. Pascal Chaumeil. Quad Films, 2010.
- Brazil.* Scénario de Terry Gilliam, Charles Mc Keown et Tom Stoppard. Réal. Terry Gilliam. Universal Pictures, 1985.
- The Break-Up.* Scénario de Garelick, Lavender et Vaughn. Réal. Peyton Reed. Universal Pictures, 2006.
- Bruce Tout-Puissant.* Scénario de Koren, O'Keef et Oedekerk. Réal. Tim Shadyac. Universal Pictures, 2005.
- Casablanca.* Scénario de Epstein, Koch et Robinson. Réal. Michael Curtiz. Warner Bros, 1942.
- Certains l'aiment chaud.* Scénario de Diamond et Wilder. Réal. Billy Wilder. United Artists, 1959.
- His Girl Friday.* Scénario de Charles Lederer. Réal. Howard Hawks. Columbia Pictures, 1940.
- L'Homme qui tua Liberty Valance.* Scénario de Bellah et Goldbeck. Réal. John Ford. Paramount Pictures, 1962.
- Les Infiltrés.* Scénario de Monahan. Réal. Martin Scorsese. Vertigo Entertainment, 2006.
- La Jeune Fille de l'eau.* Scénario de Shyamalan. Réal. M. Night Shyamalan. Warner Bros, 2006.
- Quand Harry rencontre Sally.* Scénario Nora Ephron. Réal. Rob Reiner. Columbia Pictures, 1989.
- Un merveilleux dimanche.* Scénario de Kurosawa et Uegusa. Réal. Kurosawa. Toho, 1945.
- Mr Smith au Sénat.* Scénario de Sidney Buchman. Réal. Franck Capra. Columbia Pictures, 1939.
- My Best Friend's Wedding.* Scénario de Bass. Réal. P.J. Hogan. Tristar, 1997.
- Naissance d'une Nation.* Scénario de Dixon, Griffith, Woods. Réal. D.W. Griffith. David W. Griffith Corp, 1915.
- Ordet.* Scénario de Munk et Dreyer. Réal. Carl Theodor Dreyer. Palladium, 1955.

Pretty Woman. Scénario de J.F. Lawton. Réal. Gary Marshall. Touchstone Pictures, 1990.

Rasta Rockett. Scénario de Lynn Siefert . Réal. John Turteltaub. Walt Disney Pictures, 1994.

Rocky. Scénario de Sylvester Stallone. Réal. John G. Avildsen. Winkler Production, 1976.

Scarface. Scénario de Ben Hecht, Miller, Mahin et Burnet. Réal. Howard Hawks. United Artists, 1932.

Slumdog Millionaire. Scénario de Simon Beaufoy. Réal. Danny Boyle. Film4 Production, 2008.

Soupons. Scénario de Harrison et Raphaelson. Réal. Alfred Hitchcock. RKO, 1941.

Take Shelter. Scénario de Jeff Nichols. Réal. Jeff Nichols. Ad Vitam Distribution, 2012.

Two Lovers. Scénario de James Gray et Ric Menello. Réal. James Gray. Universal, 2008.

The Sound of Music. Scénario de Ernest Lehman. Réal. Robert Wise. Twentieth Century Fox, 1965.

La Vie est belle. Scénario de Goodrich, Hackett, Capra et Van Doren Stern. Réal. Franck Capra. Liberty Films, 1946.

Vous ne l'emporterez pas avec vous. Scénario de Robert Riskin. Réal. Franck Capra. Columbia Pictures, 1938.

The Woman in the Window. Scénario de Nunnally Johnson. Réal. Fritz Lang. International Pictures, 1944.

Bibliographie

Ouvrages

- Augros et Kitsopanidou , *L'Economie du cinéma américain : Histoire d'une industrie culturelle et de ses stratégies*, Paris, Armand Colin, 2009.
- Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fée*, Paris, Robert Laffont, Le livre de poche, 1979.
- Baudrillard, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, 1970.
- Benshoff, Griffin, *American Film : Representing Race, Class, Gender and Sexuality in the Movies*, Oxford, 2004.
- Bidaud, *Hollywood et le Rêve américain, Cinéma et Idéologie aux Etats-Unis*, Paris, Armand Colin, 2012.
- Bordwell, *Happily Ever After, The Velvet Light Trap n°19*, 1982.
- Bordwell, *Narration in the fiction film*, London, Methuen, 1986.
- Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Armand Collin, 2005.
- Campbell, *Le héros aux mille et un visage*, Paris, Oxus, coll. « J'ai lu », 2010.
- Capra, *Hollywood Story*, Paris, Ramsay, 2006.
- Cavell, *Pursuits of Happiness : The Hollywood Comedy of Remariage*, Cambridge, Harvard, 1981.
- Christie, *Gilliam on Gilliam*, Faber and Faber, 1999.
- Cieutat, *Frank Capra*, Paris, Rivages/Cinéma, 1999.
- Danvers, *Brazil de Terry Gilliam*, Paris, Yellow now, *Long métrage*, 1988.
- Despres, *Les Oeuvres cultes: entre la transgression et la transtextualité*, Uqam, 2009.
- Elsaesser, « Tales of Sound and Fury : Observations on the Family Melodrama », *Home is Where the Heart is : Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Londres, Gledhill, 1987.
- Frye, *Anatomy of criticism : Four Essays*. Princeton, 1957.
- Greimas, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris , Larousse, 1966.
- Lavandier, *La Dramaturgie*, Paris, Le Clown et L'Enfant , 2011.
- Kermode, *The Sense of an ending : studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, 1967.
- Halliday, *Sirk on Sirk*, Londres, Faber et Faber, 1997.

- Haskell, *Form Reverence to Rape : The Treatment of Women in the Movies*, Chicago, 1987.
- Jefferson, *Déclaration d'Indépendance des Etats-Unis*, 4 juillet 1776.
- Krutnik, Frank, Neale, *Popular Film and Television Comedy*, Londres, 1990.
- Hutcheon, *The Theory of adaptation*, New York, Routledge, 2006.
- Kant, *Conflit des facultés*, in *Opuscules sur l'histoire*, Paris, Garnier-Flammarion, 2003.
- Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Aubier, 1995.
- Kurosawa, *Comme une Autobiographie*, Paris, Seuil, 1985.
- Lang, *Happily Ever After*, in Eibel, *Trois lumières, Ecrits sur le cinéma*, Paris, Ramsay, 2006.
- Leibniz, *Essais de Théodicée*, Paris, GF-Flammarion, 1969.
- Parent-Altier, *Approche du scénario*, Paris, Nathan, 1999.
- Matthews, *The Battle of Brazil*, Cinema Books, 2000.
- Mc Kee, *Story*, Paris, Dixit, 2001.
- Mernit, Billy, *Writing the Romantic Comedy*, New York : Harper Collins, 2000
- Morin, *L'Esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris, Grasset, 1962.
- Nacache, *Le Film hollywoodien classique*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Parey, Roblin et Sipièrè, *Happy endings and films*, Paris, Michel Houdiard Editeur, 2010.
- Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Plon, 1939, rééd. 1972.
- Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Libraire Nizet, 1973.
- Shingler et Mercer, *Melodrama : genre, style, sensibility*. London : Wallflowers Press, 2004.
- Spinoza, *Ethique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1993.
- Steiner, *Tolstoï ou Dostoiévski*, 10/18, 2004.
- Sterritt, *Terry Gilliam : interviews*, Univ. Press of Mississippi, 1999.
- Thomas, *Beyond Genre : Melodrama, Comedy and Romance*, Moffat, Cameron and Hollis, 2000.
- Tolkien, *Faërie et autres Textes*, Paris, Christian Bourgeois, 1974.
- Vogler, *The Writer's Journey : Mythic Structure for Writer*, Michael Wiese Production, 1992.
- Wood, *Sexual Politics and Narrative Films*, New York Columbia, 1989.

Articles

Deleyto, « The happy ending and the magic cityscape of contemporary romantic comedy », *Happy endings and films*, Paris, Houdiard Editeur, 2010.

Johnson, Holmes et Bjarne, *A Content Analysis of Hollywood-produced Romantic Comedy Feature Films*, Edimbourg, Heriot-Watt University, 2008.

Mc Dowell, « Does the hollywood happy ending exist ? », in *Happy endings and films*, Paris, Michel Houdiard Editeur, 2010.

Meyer, « Reflections on Comic Reconciliations : Ethics, Memory, and Anxious Happy Endings », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 66.1, 2008.

Prestin, « *The Pursuit of Hopefulness : Operationalising Hope in Entertainment Media Narrative* », Taylor and Francis Onlin, *Media Psychology*, volume 16, issue 3.

Ressources internet

Interview de Franck Capra, *San José News*, 11 janvier 1932.

<http://news.google.com/newspapers?nid=1977&dat=19320111&id=pC8iAAAAIIBAJ&sjid=-aMFAAAAIBAJ&pg=2969,1131991>

La « communication positive du bonheur » de Coca Cola.

<http://www.coca-cola-france.fr/125-ans-d-histoire/les-success-stories/les-sagas-publicitaires-positive-communication.html>

Films de bonheur, site français de référence sur les *feel-good movies*.

<http://www.filmsbonheur.com/>

Interview de Terry Gilliam, *Open Culture*, 25 novembre 2011.

http://www.openculture.com/2011/11/terry_gilliam_on_filmmakers.html

Johnson, Holmes et Bjarnes, recherches psychologiques de l'université Heriot-Watt d'Edimbourg sur les comédies romantiques.

<http://www.cinematherapy.com/pressclippings/Johnson-Holmes.pdf>

Morin, *Les trois âges de la culture de masse*, Encyclopaedia Universalis.

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/culture-culture-de-masse/4-les-trois-ages-de-la-culture-de-masse/>

Prestin, « *The Pursuit of Hopefulness : Operationalising Hope in Entertainment Media Narrative* », Taylor and Francis Online, *Media Psychology*, volume 16, issue 3.

<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/15213269.2013.773494#.U0LaJeDhXGI>

Sadoux, *La Cavalerie, instrument de pacification*, Université de Lille.

http://angellier.biblio.univ-lille3.fr/etudes_recherches/cinema/westernjjsadouxcavalerie.pdf

Annexes

Fiches techniques et synopsis des films analysés :

Brazil

Fiche technique

Titre original : *Brazil*

Réalisation : Terry Gilliam

Scénario : Charles McKeown, Tom Stoppard et Terry Gilliam

Production : Embassy International Pictures et Universal Pictures

Musique originale : Michael Kamen

Musique additionnelle : Kate Bush (chanson *Sam Lowry's 1st Dream*)

Directeur de la photographie : Roger Pratt

Décors : Norman Garwood

Directeurs artistiques : John Beard et Keith Pain

Effets spéciaux : George Gibbs et Richard Conway

Costumes : James Acheson

Montage : Julian Doyle

Pays : Royaume-Uni

Langue : anglais

Genres : Comédie dramatique, Science-fiction, fantastique

Durée : selon les versions, 131 minutes (version américaine), 142 minutes (*director's cut*) ou 94 minutes (version des producteurs avec fin heureuse).

Format : couleurs (Technicolor) - 1,37:1 ou 1,85:1 - Super 35mm - Dolby SRD

Budget : 15 000 000 \$

Recette USA : 9 929 135 \$

Dates de sortie :

- France : 20 février 1985

- Etats-Unis: 22 décembre 1985

(Source Imdb)

Synopsis

Sam Lowry est un technocrate timide et rêveur qui vit dans une société futuriste où tout est inutilement compliqué et hiérarchisé. Il rêve d'une vie où il pourrait voler loin de la technologie et de la bureaucratie écrasante qui fait son quotidien, et passer l'éternité avec la femme de ses rêves. Tout en essayant de corriger l'arrestation par erreur d'un certain Harry Buttle, Lowry rencontre la femme qu'il poursuit dans ses rêves, Jill Layton. Pendant ce temps, la bureaucratie a pointé du doigt le responsable d'une vague d'attentats terroristes, et Sam et la vie de Jill sont mis en danger.

Two Lovers

Fiche technique

Titre original : *Two Lovers*

Réalisation : James Gray

Scénario : James Gray et Ric Menello

Musique : Wojciech Kilar

Photographie : Joaquín Baca-Asay

Montage : John Axelrad

Production : Donna Gigliotti, James Gray, Anthony Katagas

Pays d'origine : États-Unis

Format : Couleurs - 2,35:1 - Dolby Digital - 35 mm

Genre : Drame

Langue : anglais

Durée : 100 minutes

Budget : 12 000 000 \$

Recette USA : 3 148 482 \$

Dates de sortie :

- États-Unis : 16 septembre 2008

- France : 19 novembre 2008

(Source Imdb)

Synopsis

Poursuivi par le souvenir de sa fiancée perdue, Leonard Kraditor tente de se suicider en se jetant du haut d'un ponton, et se ravise au dernier moment. De retour chez ses parents, qui tiennent un pressing, il fait la connaissance du nouvel associé de son père, Michael Cohen, et de sa famille, en particulier de sa fille, Sandra, qui lui confesse rapidement avoir souhaité le rencontrer. Peu après, sur le palier, il aide une voisine nouvellement arrivée, Michelle, à fuir les insultes que lui lance son père dans la cage d'escalier. Irrésistiblement attiré par Michelle, dont la blondeur souriante cache la douleur d'une liaison sans avenir, il n'en continue pas moins de courtiser la brune et émouvante Sandra...

Rasta Rockett

Fiche technique

Titre original : *Cool Runnings*

Titre français : *Rasta Rockett*

Titre québécois : *Les Apprentis Champions*

Réalisation : Jon Turteltaub

Scénario : Lynn Siefert & Michael Ritchie

Musique : Hans Zimmer et Nick Glennie-Smith

Producteur : Susan B. Landau et Chris Meledandri

Société de production et de distribution : Walt Disney Pictures

Pays d'origine : États-Unis

Langue originale : anglais

Format : couleurs (Technicolor) - son Dolby

Genre : comédie

Durée : 98 minutes (1 h 38)

Budget : 14 000 000 \$

Recettes internationales : 155 000 000 \$

Dates de sortie :

- Etats-Unis : 1^{er} octobre 1993

- France : 13 avril 1994

(Source Imdb)

Synopsis

Jamaïque, 1987. Éliminé pour sa participation au 100 m des Jeux de Séoul, Derice Bannock se jure de représenter son pays à une compétition olympique. Il prend contact avec Irving Blitzer, qui accepte de lui inculquer le sport qu'il pratiquait naguère : le bobsleigh. Derice et ses 3 coéquipiers n'ont que 6 mois pour se préparer pour Calgary...

Table des matières

Introduction	5
Première partie : Qu'est-ce que le happy end ?	11
Chapitre 1 Tentative de définition	
Chapitre 2 Une trajectoire narrative achevée	
Chapitre 3 Herméneutique de la fin heureuse	
Deuxième partie : Etude de cas : deux auteurs face au <i>topos</i> du happy end	35
Chapitre 1 <i>Brazil</i> ou le <i>happy ending</i> impossible	
Chapitre 2 <i>Two Lovers</i>, un happy end en trompe-l'oeil	
Troisième partie : Culture contemporaine des films à fin heureuse : les <i>feel-good movies</i>	53
Chapitre 1 La comédie romantique, un <i>locus amoenus</i> de cinéma	
Chapitre 2 Un <i>feel-good movie</i> d'aventure : <i>Rasta Rockett</i>	
Chapitre 3 Interprétation d'un fait culturel	
Conclusion	88
Filmographie	92
Bibliographie	94
Annexes	98
Table des matières	102